

Le Roman comique, récit spéc(tac)ulaire

par
Andrew Wallis

Aristote dit dans le chapitre quatre de la *Poétique* que, dès l'enfance, les hommes ont une tendance à représenter et à se représenter, chacun selon sa nature. C'est sans doute un cliché de remarquer à quel point l'être humain se plaît dans la représentation, le spectacle, l'illusion au XVII^e siècle lorsque le théâtre, capable de mettre en représentation musique, poésie, prose, héros et héroïnes, tragique et comique, devient l'art le plus goûté du public (Forestier 35). Miroir de la vie, lieu par excellence de la *mimésis*, il devient la métaphore qui relie vie et illusion. Pourtant, le théâtre, et surtout le théâtral, le spectacle, ne se limitent guère à l'espace clos de la scène, mais s'étendent sur d'autres genres littéraires aussi bien que sur le champ social. Mieux que n'importe quel autre roman, *Le Roman comique* de Scarron prouve que le sens du signe théâtral ne reste pas herméneutiquement renfermé sur scène; il se transforme et se traduit sur d'autres espaces.

Malgré les «limites» de son champ générique romanesque, *le Roman comique*, possède des structures et des thèmes qui rappellent fortement ceux du théâtre. D'une part, cette théâtralité insère le texte dans la pensée de la première moitié du siècle, *logos* décrit par Foucault dans *Les mots et les choses*¹. Paraissant vers la fin de cette période de chimères et d'illusion, le *Roman comique* emploie l'«illusion comique» ainsi que les procédés narratifs propres au roman pour jouer avec le lecteur, pour le faire rire, pour lui plaire, mais aussi, pour lui donner un miroir, un désir de se contempler. En effet, dans le texte de Scarron, le *theatrum mundi* et le «théâtre dans le théâtre» sont tous deux un puit riche en signification. Ces deux concepts, qui se rapprochent parce qu'ils consistent en un échange entre spectateur et scène, représentent la fusion du spectateur et du spectacle, et spectateur comme spectacle: le récit spéc(tac)ulaire.

«Ensemble de choses ou de faits qui s'offrent au regard, capable de provoquer des réactions» selon le Robert, «spectacle» s'approprie au Moyen âge le sens de «ce qui se présente au public au cours d'une même séance». Chez Aristote, sa définition semble plus nuancée: le spectacle paraît être une forme inférieure de la représentation théâtrale et n'est pas le propre de la tragédie: «Ceux qui, par les moyens du spectacle, produisent non l'effrayant, mais seulement le monstrueux, n'ont rien à voir avec la tragédie; car c'est non pas n'importe quel plaisir qu'il faut demander à la tragédie...» (81). La

vision pure est par nature le spectacle pur, mais sans musique, sans poésie: sans pitié donc. C'est ainsi que Furetière lie le spectacle à un réseau visuel de la «surprise» et au «monstrueux» dans son *Dictionnaire universel*. Le monstrueux mentionné par Aristote ne suscite pas uniquement «la frayeur à l'état brut» (253n), mais se rapproche du difforme, du comique, et, du spectacle comique, du moins à un premier niveau. Un exemple évident tiré du *Roman comique* semble celui du Ragotin, dont la difformité extérieure correspond à celle de l'intérieur. La théâtralité du roman s'infiltré du comique spectaculaire au sens visuel «brut» du terme et double cette difformité par un dedans, un regard sur soi qui reflète ce spectacle difforme tout en dévoilant cette difformité.

Le texte scarronien, dans son mélange de romanesque et de burlesque, construit un univers de leurres et d'auto-dérision pour amuser et confondre le lecteur. *Roger et Bradamante*, *Dom Japhet*, *La Marianne* sont «représentés» au cours du roman; ces intrusions de théâtre dans le roman invitent à une comparaison facile —et nécessaire— avec le théâtre dans le théâtre. «Véritable trouble-fête de la cérémonie littéraire», affirme J. Rousset du narrateur scarronien, «sa présence dans le livre est faite pour choquer, car elle rompt avec les conventions narratives et, ce faisant, rend dangereusement visibles ces conventions tacitement admises qui reposent sur la conviction que l'histoire racontée est un lieu clos, radicalement séparé du monde réel» (77). Cependant, en mettant ces spectacles en rapport avec d'autres «mises en scène», surtout là où surgit le comique visuel, burlesque, de Ragotin, on peut constater que la volonté ludique et destructrice est de briser toute illusion, d'aller plus loin, vers la mort même. Brouillant les notions évoquées par Narcisse et par le théâtre dans le théâtre, *le Roman comique* entretient un jeu avec la mort —celle, putative, de Ragotin— et celle du texte lui-même en tant que récit².

«A play within, if not a play, at least a highly theatrical novel» nous rappelle J. DeJean (91). Ceci rappelle aussi le but de cet article: lier, dans le text de Scarron, spéculaire et spectaculaire, et le jeu qu'ils entretiennent avec la mort ou, du moins, avec un sens croissant de morbidité dans le texte, sans passer à ses nombreuses «suites». Il s'agit donc de mettre les concepts de spectacle et de spéculaire en rapport avec la narration afin d'énoncer le rôle de la violence tel que l'explique Ekstein.

Le dévoilement de la littéarité du roman donne une constante réimpression non seulement de lire une histoire dans une autre, mais

aussi de voir une histoire de l'histoire. Autrement dit, une histoire qui se raconte. D'où les parallèles entre les histoires intercalaires et le récit primaire dans lesquels, par exemple, le Destin et l'Étoile ne sont pas seulement héros du roman, mais personnages dans leurs propres récits, ce qui annonce leur existence fictionnelle double. En outre, les figures doubles et triples traversent le roman d'une manière comique, certes, mais inquiétante aussi. Comme le remarquent Serroy, DeJean et d'autres, les comédiens rencontrent à plusieurs reprises d'autres troupes comiques. Le Destin et Ragotin se complètent de même que les deux couples amoureux, les histoires primaires et intercalaires, les personnages et le narrateur, etc.³. Les personnages dédoublés et qui se dédoublent mettent le lecteur devant le spectacle.

Trois épisodes de la première partie du roman confirment que la vue comme forme de spectacle impose son propre comique: au chapitre X, lorsque Ragotin tombe et que le chapeau lui recouvre toute la tête; au chapitre XVII quand il tombe à nouveau, cette fois dans l'escalier; et, finalement, la chute de cheval au chapitre XX. Le récit de ces événements s'appuie sur le vocabulaire spectaculaire assigné à la description: «*Représentez-vous*, je vous prie, quelle doit être la fureur d'un petit homme [...] Son petit corps tombé sur le cul témoigna si bien la fureur de son âme par les divers mouvements de ses bras et de ses jambes qu'encore que l'on ne pût *voir* son visage» (78). La gesticulation, le mouvement, les tournures commune «*représentez-vous*» invitent le lecteur à imaginer visuellement une scène pour mieux pénétrer l'émotion et la frustration de Ragotin, d'autant plus que le petit homme, le chapeau enfoncé sur la tête, subit l'effet inverse: l'aveuglement. D'ailleurs, Scarron se sert du détail pour amplifier l'effet comique et l'effet de réel. Ragotin se fait buter le visage par un bélier: les détails physiques concernant les distances, le mouvement de l'animal et de Ragotin abondent et leur exactitude le prouve. «Il aperçut Ragotin [...] Il recula quatre ou cinq pas en arrière [...] et, partant comme un cheval dans une carrière, alla heurter de sa tête armée de cornes celle de Ragotin...» (334).

Sur le plan figuratif, le petit homme n'est plus qu'un homme aveugle à son propre caractère de bouffon, son incapacité de «*se voir*» demeurant au centre de son ridicule. Il insiste pour monter les escaliers, tenant les main d'Angélique et de la Caverne, ce qui cause encore une chute amusante dont est témoin l'Étoile. La minutie de cette description en ce qui concerne le mouvement et l'espace est extrême: «à quatre ou cinq degrés de leur chambre...» (145); «elle tombe sur lui et lui marcha sur l'estomac...» (146). En somme celui

qui voit rit, et le mouvement de haut en bas, l'abaissement physique du personnage, la chute, signalent le comique pour ce spectateur. De même, la chute dans l'espace peut servir de métaphore à la chute esthétique, comme dans l'épisode qui met Ragotin à cheval — sa troisième disgrâce.

Les chapitres XIX et XX offrent au lecteur une impression avant tout visuelle, spectaculaire. C'est un moment d'intensité et le passage, particulièrement long, empile un détail sur l'autre concernant le petit homme à cheval. L'auteur décrit geste par geste la scène, amplifiant tout mouvement, rendant Ragotin ridicule « devant tant de monde » (162) : « Tout cela passa à la vue des carrosses qui s'étaient arrêtés pour le secourir ou plutôt en avoir le plaisir » (164). Cette chute occupe plus d'une page du livre, mais on aurait tort de s'arrêter là. Pour en porter le comique à son comble, l'auteur ajoute que c'est « une description qui [lui] a plus coûté que tout le reste du livre » (163), nous faisant rire de son « énorme » dépense intellectuelle.

Les dégringolades réelles s'accompagnent donc de dégradations esthétiques où l'auteur détruit l'illusion, apparemment difficile à créer. Refusant alors l'illusion de la transparence du langage pour décrire la scène, le *Roman comique* dépend de la chute esthétique / structurale pour transmettre son autre comique (son comique autre), sa vérité, qui est le caractère chimérique et illusoire du langage. Ainsi, la description qui lui coûte si cher fonctionne par la négation du récit transparent et par l'intrusion destructrice du récit extra-diégétique dans le récit primaire.

Scarron multiplie ces « descellements » de l'illusion partout dans le roman. Tout au début, la représentation de *La Marianne* de Tristan est abrégée à cause d'une bagarre entre les acteurs et ceux à qui ils avaient volé les vêtements : « Au même temps qu'Hérode et Marianne s'entredisaient leurs vérités, les deux jeunes hommes de qui l'on avait pris si librement les habits, entrèrent dans la chambre en caleçon... » (42). Comme dans les récits intercalaires, il s'agit littéralement de revêtir et de dévêtir l'histoire — mêler les éléments de la réalité et de l'illusion pour mieux faire ressortir les deux aspects. Or, on ne peut penser aux costumes des acteurs sans contempler leur origine. L'illusion ressortit à la réalité et y renvoie. Lors de la représentation de *Dom Japhet*, Ragotin tombe dans l'égout après une longue mêlée avec un autre spectateur, La Bague nodière (304-6). Bien sûr, cet « ouvrage de théâtre aussi enjoué que celui qui l'a fait a sujet de l'être peu » (304) marque un renforcement de l'*auctorialité* du récit par l'autoconscience de l'auteur. Sa référence intertextuelle

nous force à réfléchir au récit, et surtout aux structures littéraires employées par l'auteur et qui forment un cadre à l'action dans la diégèse. Là, encore une fois, le spectacle qui apparaît sur scène est retourné, renvoyé par l'auteur vers la salle pour avoir lieu chez les spectateurs qui se battent en se mordant. Le récit diégétique ménage alors déjà la notion du *theatrum mundi* et du théâtre, sinon dans le théâtre, du moins dans le roman. Par le même mouvement, l'illusion textuelle se brise dans le détournement d'un récit qui se replie sur lui-même pour dévoiler son architecture littéraire —commentaire extra-diégétique de Scarron qui doit encore nous rappeler sa présence et faire choir son illusion: «Je n'ai pas su de quelle façon la Bague nodière fut accommodé avec les deux frères...» (306).

Le déplacement du spectacle représente un mouvement du spectaculaire au spéculaire et évoque d'une part le concept de *theatrum mundi* et d'autre part le concept du théâtre dans le théâtre. C'est ainsi que les définit Georges Forestier:

Le monde est un théâtre sous le regard de Dieu qui joue le triple rôle d'auteur, de metteur en scène, et de spectateur-juge, et qui, sans intervenir dans le spectacle, lui apporte, par son regard même, sa valeur et sa consistance; ou bien, le monde est un théâtre sur lequel s'agitent les hommes, acteur d'un jeu absurde qui n'est dénoué que par la mort (point de vue qui prévaudra à la fin du XVII^e siècle). (41)

L'auteur du *Roman comique* affirme ces idées en montrant comment la théâtralité se base sur la vue, sur le spectacle, et aussi sur sa mort. Constamment invité à abandonner sa lecture par les commentaires extra-diégétiques, le lecteur tend à lire sur un mode délibératif et/ou judiciaire. D'origine politique, le discours délibératif engage quelqu'un ou un groupe dans une décision qui porte sur l'avenir tandis que le judiciaire se lie au démonstratif et porte sur un événement passé (*Rhétorique* 1358 a 36-1359 a 29)⁴.

Quant au délibératif, le lecteur fait donc un choix et manifeste un désir qui le pousse plus loin dans sa lecture. Certains exemples s'imposent: «Je suis trop homme d'honneur pour n'avertir pas le lecteur bienveillant que, s'il est scandalisé [...] il fera fort bien de n'en lire pas davantage» (86); ou chapitre XI: «Qui contient ce que vous verrez, si vous prenez la peine de le lire» (81). A l'aide des modes délibératif et judiciaire, le lecteur détient le coup de grâce du récit de la même façon que Dieu dans la citation de Forestier —pouvoir

«absurde» et burlesque. Les histoires intercalaires s'insèrent dans ce récit primaire et se soumettent au mode judiciaire qui décide de leur effet et de leur utilité. Après avoir raconté son histoire, la Caverne remarque:

J'ai gran-peur [...] d'avoir fait ici comme ceux qui disent: Je m'en vais vous faire un conte qui vous fera mourir de rire et qui ne tiennent pas leur parole, car j'avoue que je vous ai fait trop de fête de celui de mon page. (207)

L'Étoile lui répond:

Non [...] je l'ai trouvé tel que vous me l'aviez fait espérer. Il est bien vrai que la chose peut avoir paru plus plaisante à ceux qui la virent qu'elle ne le sera à ceux à qui on en fera le récit. (207)

Ici, le judiciaire détient un pouvoir similaire à celui du délibératif quant aux commentaires extra-diégétiques. Le récit en tant que représentation spectaculaire est mis à l'épreuve en comparaison avec la vision pure; l'œil appréhende directement le référent méprisant l'intermédiaire des signes. L'Étoile juge, prend part pour le réel et avoue l'infériorité du récit, des signes par rapport au lieu de l'action, des référents. Du même coup, l'Étoile confirme l'opacité du langage qu'elle avait trouvé plus tôt dans le récit de Destin où elle ne se reconnaît pas dans le personnage de Léonore. Les protagonistes se mettent en position de spectateurs juges, obligés de s'oublier, de se dédoubler pour apprécier la représentation.

La valeur heuristique du récit primaire reprend plus de force — on doit momentanément oublier l'illusion pour continuer à apprécier le texte. L'effondrement de l'illusion amène le recul du spectateur ou du lecteur, et il place sur ceux-ci la responsabilité de juger et de se juger, de se placer vis-à-vis d'un objet textuel ou d'une scène. L'importance des multiples niveaux d'interprétation dans le *Roman comique* peut s'apprécier pleinement en les comparant avec ceux du théâtre de Rotrou. Dans *La Véritable vie de St-Genest*, la «profession de foi» de St-Genest efface le dédoublement: les «professions» de l'acteur mènent celui-ci à ré-incarner son personnage. Ceci provoque une sorte de désir de «déchiffrer» (dans le vocabulaire d'Iser) la confusion de multiples narrations, les organiser, leur donner un sens. «The need to decipher», dit le critique allemand, «gives us the chance to formulate our own deciphering capacity —i.e., we bring

to the fore an element of our being of which we are not directly conscious» (294). Reiss, citant P. Bürger, explique le «Saint-Genest» de Rotrou comme une pièce où le spectateur atteint la «vérité» à travers l'illusion (181). Voyant la vérité dans son double, son personnage, l'acteur devient cet autre et réconcilie l'état d'aliénation préparatoire. Au contraire, les acteurs du *Roman comique* abolissent leur altérité par l'auto-critique. Ainsi, accepter les jugements des personnages sur les histoires intercalaires, c'est accepter du même coup leur «réalité». Le dégonflement d'un univers représenté nous place continuellement à son extérieur jusqu'à ce que l'on arrive au narrateur «narquois»: «Ce n'est donc pas Ragotin qui parle, c'est moi» (60). Détenteur d'un pouvoir totalisateur, l'auteur met en spectacle l'univers de l'illusion, le centre et la circonférence. Celui qui poursuit sa lecture, souffle d'autant plus fort pour rentrer derechef dans le récit et le «regonfler». DeJean remarque que la citation incessante et la répétition de figures rhétoriques mènent à un «endurcissement» du signifiant (46). Peut-être cette opacité du signifiant, son caractère dur et impénétrable doivent-ils être liés non seulement à «couvrir» le discours de l'autre, à le contenir, mais aussi à faire justement du signifiant un *speculum*. Après tout, la vérité d'un énoncé ne peut s'évaluer que lorsqu'il a un locuteur et un interlocuteur pour le juger. Le lecteur du roman comique assiste donc à la multiplicité du sujet dans le roman et les sujets différents n'atteignent jamais leurs vérités en tant qu'individus qu'en se mettant en scène, en reconnaissant leur dépendance sur l'autre.

Aristote note l'importance d'«agir effectivement» pour représenter (*Poétique* V). L'efficacité des personnages scarroniens découlent de leur auto-conscience. Le Destin, le héros le plus «romanesque», raconte et se raconte; Ragotin, l'anti-héros, ne peut ni se voir pour raconter sa propre histoire, ni reconnaître les autres, comme lorsqu'il rapporte l'histoire espagnole avec le titre ironique «Le juge de sa propre cause». S'il est vrai, comme le dit DeJean, que la digression n'existe pas dans le roman du XVII^e siècle parce que la pratique est telle que «anything can be attached», il semble tout de même que l'insertion des histoires personnelles des «héros» et des «héroïnes» s'accorde avec l'idée de Todorov (cité par elle, d'ailleurs) que «le personnage, c'est une histoire virtuelle qui est l'histoire de sa vie. Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Nous sommes dans le royaume des hommes-récits» (82). Dans cet univers textuel Ragotin apparaît comme un être contingent, fait du même carton qu'il veut employer pour les personnages de sa pièce.

Le réseau visuel se trouve également déstabilisé par d'autres procédés mimétiques. A plusieurs reprises, Scarron écrit que le petit homme «n'était pas à l'aise» sur la carabine (162), par exemple, ou qu'il «ne sentit qu'un pommeau de selle entre les deux parties de son corps [...] les plus charnues» (163). La pauvreté de ces détails qui indiqueraient davantage la douleur du héros comique n'est pas sans intérêt; cela suggérerait que le comique même du livre se trouve dans l'exclusion ou la réduction des descriptions des autres sens, plus nuisibles au genre. Décrire d'une façon plus précise la douleur de Ragotin diminuerait sans doute le ridicule du spectacle en nous en rapprochant. La douleur servirait ainsi à réduire la distance entre spectateur et spectacle, rapprochement impossible sous les lois du comique, qui exige un espace entre objet et spectateur. Sous cette optique, les deux parties du roman se séparent brutalement et s'avèrent problématiques, car comme le note D. Froidefond, l'importance du toucher et de l'ouïe s'accroît régulièrement au cours du roman.

Comparée à la première partie, Froidefond constate que la deuxième partie du *Roman comique* penche vers le sadisme: les cris de Ragotin se multiplient, et son sang est explicitement versé au moins trois fois. Elle estime que Ragotin subit un processus de réification à des fins comiques, surtout dans cette deuxième partie où il souffre de plus en plus pour susciter —peut-être— le rire, qui se produit «lorsqu'une personne nous donne l'impression d'une chose» (432). Pour nuancer les réactions comiques dans cette deuxième partie, il faut donc tenir compte de la gêne que le lecteur ressent au cours des disgrâces du petit homme, son corps «crotté et meurtri, la bouche sèche» (298). Si l'importance de la vue ne s'efface pas ici, les longues descriptions telle que la chute du cheval se raréfient. La vue diminue tandis que s'accroissent l'ouïe et le toucher. Il n'y a plus de coups de carabine ou de concerts «déconcertés», mais des «hurlements non guère différents de ceux que fait un pourceau qu'on égorge» (230) et la scène devient «douloureuse à voir» (230). Ragotin, après avoir été piqué par des abeilles, fouetté, battu, se métamorphose en «tête de Turc» (Serroy).

Ragotin. 4 éléments. Il n'est pas fortuit que la nudité de Ragotin s'accompagne ici d'un dénudement du récit [...]

On remarque toutefois l'élément fort burlesque et comique d'un petit homme qui ne parvient jamais à monter, ni physiquement dans l'espace, ni dans l'estime de ceux qui le regardent. Cette comédie se

maintient donc dans ce qui doit être la distance du spectacle atteinte par l'absence et/ou l'imposition d'autres sensations douloureuses.

Enfin, il faut se demander si la violence bien réaliste de la deuxième partie fonctionne de concert avec la structure complexe du récit. Il semble que oui. Comme nous l'avons noté au sujet de la structure, la mort de l'illusion représente un des plaisirs du texte mis en place par l'auteur: ainsi les commentaires extra-diégétiques jouent le double rôle de figures complémentaires et de démolisseurs vis-à-vis du récit de la troupe comique. L'intérêt qu'il faut extraire du chaos représenté par ce jeu entre spectacle et spectateur réside, doit-on croire, dans la transformation s'effectuant la première à la deuxième partie: le comique visuel se dévalorise peu à peu et se métamorphose en comique «douloureux», et même au-delà. Le visuel ne disparaît pas, certes, mais il se lie inextricablement aux choses peu drôles: l'aventure de l'hôte mort s'appuie sur le trompe l'œil, l'illusion, mais se dévalorise dans les pleurs de sa veuve; Ragotin, tout nu, se fait piquer et battre; l'épisode du bélier et son visage «écorché».

Le fonctionnement du *theatrum mundi* dépend de l'hésitation et de l'espace flou qui relie réel et illusion. Le sens se distribue également dans les deux domaines, de par leur opposition. Chercher une *mimésis* parfaite ôterait, dans le cas de Scarron, une source de la profondeur du roman —la vie serait un songe, le songe serait une vie, mais sans possibilité de transgresser un de ces mondes, l'habitant se trouverait dépourvu de sens. En effet, le sens de tout le roman se trouve dans la relation du vertical à l'horizontal, le délibératif et le judiciaire transcendant d'une manière verticale le déroulement horizontal de l'histoire.

Ainsi, un parallèle allie la mort qui plane sur l'œuvre et une volonté évidente de détruire le récit. Cela ne répond-il pas à certaines passions destructrices de l'auteur et du lecteur, passions qui signalent la mort d'un récit pour la primauté d'un autre? Et ne sommes-nous pas ce dieu absurde, tel que le décrit G. Forestier, qui regarde le récit et qui prend plaisir aux chutes de Ragotin, et aux chutes esthétiques que représentent les commentaires extra-diégétiques? Jeu absurde sans doute, mais c'est celui de l'illusion, de la vie aussi.

University of Wisconsin-Milwaukee

NOTES

¹ Foucault écrit: «L'âge du semblable est en train de se refermer sur lui-même. Derrière lui, il ne laisse que des jeux. Des jeux dont les pouvoirs d'enchantement croissent de cette parenté nouvelle de la ressemblance et de l'illusion; partout se dessinent les chimères de la similitude, mais on sait que ce sont des chimères; c'est le temps privilégié du trompe l'œil, de l'illusion comique, du théâtre qui se dédouble et représente un théâtre du quiproquo, des songes et des visions; c'est le temps des sens trompeurs; c'est le temps où les métaphores et les comparaisons et les allégories définissent l'espace poétique du langage» (65).

² Scarron meurt avant d'achever son roman, mais le penchant de plus en plus violent du comique, en particulier dans le cas de Ragotin, n'a pas échappé aux auteurs postérieurs. Celle d'Offray se termine par l'épithète de l'antihéros. Il sera question plus tard de la pensée de Serroy et d'Eckstein sur ce sujet.

³ DeJean et Serroy ont tous deux remarqué la relation primordiale entre Ragotin et Le Destin. C'est le roi et son buffon écrit DeJean (78). Serroy constate en outre l'importance de toutes les structures doubles.

⁴ Pour un développement sur toutes les possibilités d'interpréter le judiciaire et le délibératif, voir A. Kibédi-Varga.

Ouvrages cités ou consultés

- Adam, Antoine. *Romanciers du XVII^e siècle*. Paris: La Pléiade, 1958.
- DeJean, Joan. *Scarron's Roman comique: a comedy of the novel, a novel of comedy*. Bern: Peter Lang, 1977.
- Forestier, Georges. *Le théâtre dans le théâtre: sur la scène française au XVII^e siècle*. Genève: Droz, 1981.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Froidefond, Dominique. «Le traitement de Ragotin dans *Le Roman comique* de Scarron». *Papers on French Seventeenth Century Literature*. 39 (1993): 415-33.
- Kibédi-Varga, Aron. «Rhétorique et narration». *Langage littéraire au dix-septième siècle*.

- Reiss, Timothy. *Toward Dramatic Illusion: Theatrical Technique and meaning from Hardy to 'Horace'*. New Haven: Yale University Press, 1971.
- Riffaterre, Michael. *La Production du texte*. Paris: Seuil, 1979.
- Scarron, Paul. *Roman Comique*. Paris: Folio, 1985.
- Serroy, Jean. *Roman et réalité: les histoires comiques au XVII^e siècle*. Paris: Minard, 1981.