

## **« Scarron carcasse décharnée » : la voix du corps dans la poésie de Scarron**

**Pierre Lyraud**

« Poète du corps envahissant » (Génetiot (c) 137), romancier du corps envisagé comme « rature zutique » (Prigent 5), Scarron est, de son propre aveu, une « carcasse<sup>1</sup> » marquée tout à la fois par ce défaut du corps—il vit « cloué<sup>2</sup> » sur une chaise à partir de 1638—et par cet excès de corps—la souffrance le rend inoubliable. Se regardant mi-amusé, mi-inquiet, le poète invalide ne peut ni feindre la santé, ni masquer son mal : en ressort une spontanéité contrainte, aisément transmutable en nécessité poétique. « Pâle et défait / sans parure et sans attifet<sup>3</sup> », il rejoint ainsi littérairement le pacte de lecture instauré par Montaigne dans sa dédicace « Au lecteur » : « Si c'eût été pour rechercher la faveur du monde : je me fusse mieux paré et me présenterais en une marche étudiée. Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : car c'est moi que je peins » (Montaigne 117). La critique a commenté la « consubstantialité<sup>4</sup> », instaurée dans les *Essais*, non seulement entre le livre et la conscience, mais entre le livre et le corps de l'écrivain (Jeanneret 78–94 ; Desan 143–169). Un même lien semble à l'œuvre dans la poésie de Scarron, non seulement parce qu'il s'identifie à ses écrits—« plus de vers, plus de prose, en un mot plus de moi<sup>5</sup> »—mais surtout parce qu'il s'applique à donner à l'expérience de son corps une existence poétique. En retour, évidemment, et comme Montaigne le notait aussi, « [s]on livre [l'] a fait » (Montaigne 485) : écrire modifie celui qui écrit. Et si on ne peut juger de ce que l'écriture aura changé biographiquement, on peut au moins juger de la façon dont elle aura fait d'une expérience individuelle une identité poétique, la seule à laquelle nous ayons accès.

---

<sup>1</sup> « À Madame de Hautefort revenant à la cour. Élégie », v. 77, p. 154. Toutes nos références sont données d'après l'édition anthologique de Jean Leclercq et Claudine Nédelec, *Recueil de quelques vers burlesques*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

<sup>2</sup> Par exemple « Ode, à M. Maynard », v. 73, p. 290.

<sup>3</sup> « À Madame de Hautefort », v. 5–6, p. 160.

<sup>4</sup> Voir ce célèbre passage (*Essais*, II, 18, p. 485) : « Me peignant pour autrui, je me suis peint en moi de couleurs plus nettes que n'étaient les miennes premières. Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait. Livre consubstantiel à son auteur. D'une occupation propre. Membre de ma vie. Non d'une occupation et fin tierce et étrangère, comme tous autres livres. »

<sup>5</sup> « À Monseigneur le Surintendant », v. 7, p. 192.

Il est remarquable que cette identité poétique, enracinée dans l'expérience d'un corps donc, surgisse à l'occasion de poèmes adressés, qu'ils soient poèmes d'éloge ou requêtes, poèmes satiriques ou poèmes enjoués<sup>6</sup>. Aussi voudrions-nous décrire quelques-unes des formes que revêt l'invention lyrique<sup>7</sup> du corps chez Scarron, la façon dont le poète investit son propre corps au sein de certains poèmes traversés par un désir d'interlocution, pour faire de sa difformité le cœur de son propre espace lyrique, lui aussi raturé. On examinera les rapports entre le corps et le poème en étudiant d'abord le double paradoxe d'un lyrisme dissonant et d'une misère productive<sup>8</sup>, principe connu mais dont les formes ont moins été détaillées, puis l'interaction entre l'écriture du corps et les adresses lyriques sur lesquelles le poète s'appuie pour demander, remercier, s'opposer ; et enfin l'ambiguïté toujours maintenue entre le spectacle de soi et le refus de se dire, qui rend le portrait poétique de Scarron fuyant et multiple.

### 1. La voix cassée

La poésie semble être chez Scarron une consolation. Telle est du moins la scénographie que le poète orchestre au début de *Léandre et Héro*, faisant de son malheur (physique) l'origine de son écriture : « Muse, avec qui je me console / De tous mes déplaisirs cuisants, / Et qui dès l'avril de mes ans / A tant fait avec moi la folle<sup>9</sup> [...] ». Geste compensatoire, anticipant sur celui d'un Rousseau qui se jette dans le pays des chimères après la déception du réel<sup>10</sup>, l'écriture poétique n'est

---

<sup>6</sup> L'exploration du lyrisme polyvalent de Scarron a été menée par Alain Génétiot, dans l'article cité (« Scarron poète lyrique »), auquel nous sommes grandement redevable.

<sup>7</sup> Nous définirons ici et dans le reste de l'article l'adjectif « lyrique » comme désignant le statut énonciatif d'un poème « en situation » ou « communicationnel » (Alain Génétiot, *art. cit.*, p. 151), où un « je » singulier s'adresse à un ou des interlocuteurs.

<sup>8</sup> Ce faisant, il ne s'agit évidemment pas de juger de l'exactitude de la correspondance entre corps réel et corps poétique, ou de prendre le poème pour une « source » ou une « confiance » sur ce que fut la souffrance de Scarron. Il ne s'agit que de partir du constat de cette disposition (impossible à mettre en parenthèses) pour examiner ce qui s'invente (ou se ré-invente) sur la scène poétique.

<sup>9</sup> « Léandre et Héro. Ode burlesque », v. 1-4, p. 114.

<sup>10</sup> Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, IX, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1959, t. I, p. 427 : « L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jeta dans le pays des chimères, et ne voyant rien d'existant qui fût digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal, que mon imagination créatrice eut bientôt peuplé d'êtres selon mon cœur. Jamais cette ressource ne vint plus à propos, et ne se trouva si féconde. Dans mes continuelles extases, je m'enivrais à torrent des plus délicieux sentiments qui jamais soient entrés dans un cœur

pas tant le reflet de la maladie du corps qu'elle en est initialement son produit. Est-ce là seulement une variation supplémentaire à partir du thème, certes efficace, du potentiel créateur de la souffrance ? En réalité, ce thème est si important dans la poésie de Scarron qu'il n'y est pas un cliché poétique, mais bien une matrice remotivant le motif de l'infirmité, qui, de *topos* poétique—l'*excusatio propter infirmitatem*—devient une véritable signature d'auteur.

Dissonances, raccourcissements, éclatements

La singularité du poète s'incarne d'abord dans celle de sa « voix », selon le mot qu'emploie plusieurs fois le poète, toujours cassée, grinçante, criarde. S'il entend chanter, dans une élégie dédiée à Madame de Hautefort, « comme il chantait, quoique d'un ton cassé / Quand on chantait partout : “Il est passé<sup>11</sup>” », il prévient dans un poème « À la reine » que « bien souvent [s]a dent grince<sup>12</sup> », et dans un autre encore, qu'il tranchera, parmi les « voix admirables », en mêlant sa « voix de chapon » pour faire « quelque discordance<sup>13</sup> ». Programme stylistique, donc, qui se catégorise comme une qualité acoustique<sup>14</sup> jouant le rôle d'un marqueur discursif<sup>15</sup>, et qu'on peut appréhender comme une trouvaille rhétorique pour dire la souffrance. Au corps tortueux répondra la disharmonie de la voix scarronienne, non sans affinités avec « la ligne mille fois brisée » dont parle Laforgue (Laforgue 379). On comprend le refus de l'éloge à son propre égard, crime d'inconvenance poétique autant que geste inélégant—« Quand de la façon l'on me loue, / Je sens

---

d'homme. Oubliant tout à fait la race humaine, je me fis des sociétés de créatures parfaites aussi célestes par leurs vertus que par leurs beautés. »

<sup>11</sup> « À Madame de Hautefort. Élégie », v. 27, p. 152.

<sup>12</sup> « À la reine », v. 7, p. 155.

<sup>13</sup> « Invocation aux Muses, sur la prise de Tortose », v. 89–81, p. 369.

<sup>14</sup> Si la « voix » est devenue peu à peu une métaphore pour caractériser le « ton » d'un texte, il est probable que la culture rhétorique du XVII<sup>e</sup> siècle, culture de l'*actio* et donc de la « voix » comme y a insisté Philippe-Joseph Salazar (*Le Culte de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris: Honoré Champion, 2000) d'une part, et la culture poétique de ce siècle d'autre part (il existe encore une très vivante poésie musicale), ne l'aient pas exactement perçue comme une catégorie purement métaphorique : entre le figuré et le propre, peut-être sur la voie de sa métaphorisation, la « voix » est la catégorie la plus à même en ces années 1640 (le poème en question date de 1643) de faire sentir à quel point le poème ne manque pas de corps.

<sup>15</sup> En tant que sa qualification (dissonante, criarde, faussée, etc.) engendre la reconnaissance de l'univers discursif dans lequel s'inscrivent les poèmes : le « moment » du burlesque.

fort bien que l'on me joue<sup>16</sup> »—mais aussi l'enjeu d'une énonciation qui ne cesse de revenir, de façon obsessionnelle, à la source épuisée de sa production : « Ainsi chantait un malheureux, / Quoiqu'il n'eût quasi point d'haleine, / Et que son poumon catarrheux / Ne fit sortir sa voix qu'à peine<sup>17</sup>. »

« À peine ». Il n'est pas étonnant que la Muse scarronienne soit affublée d'un diminutif : « Or çà donc ma Muse ou musette / Ajustez votre castagnette, / Dites-moi vers ou vermisseaux<sup>18</sup> » (v. 11–13) et que le parallélisme des deux ajouts correctifs (« ou Musette » / « ou vermisseaux ») souligne l'allure naturellement raccourcie<sup>19</sup> de cette poésie :

À la plus pleine de vertu  
 Que jamais le Royaume ait eu,  
 La meilleure Reine du monde,  
 En qui toute sagesse abonde,  
 Un petit Poète suranné  
 Souffrant toujours comme un damné,  
 Et qui bien souvent la dent grince,  
 Car bien souvent douleur le pince,  
 Ose aujourd'hui bien humblement  
 En forme de remerciement,  
 Offrir petits vers ridicules<sup>20</sup>.

Le poème encomiastique commente quasiment toujours ses propres conditions de possibilité<sup>21</sup> : mais il s'agit ici de plus qu'un commentaire, puisqu'au lieu d'être une transition vers un autre portrait—celui de la reine—il introduit le corps dont il va être le plus question, celui du poète lui-même, défini dans son contraste avec la destinataire. Aux hyperboles (« la plus pleine » ; « jamais » ; « la meilleure » ; « toute sagesse ») et à l'allongement des mots par l'effet des *e* caducs répétés—« la meilleure Reine du monde »—consacrant l'éloge attendu de la Reine, répondent

<sup>16</sup> « Réponse à Monsieur le comte de Saint-Aignan », v. 15–16, p. 386.

<sup>17</sup> « La Foire Saint-Germain », v. 313–316, p. 211.

<sup>18</sup> « À Madame Tambonneau. Étrennes », v. 11–13, p. 345.

<sup>19</sup> « Au même », v. 16, p. 193.

<sup>20</sup> « À la Reine », v. 1–11, p. 155.

<sup>21</sup> Voir sur ce point Béatrice Brottier, « Le discours critique dans la poésie encomiastique du début du XVIIe siècle », *L'Ombre dans l'œuvre. La critique dans l'œuvre littéraire*, Marianne Bouchardon et Myriam Dufour-Maître (dir.), (Classiques Garnier, 2015) 67–81.

d'autres hyperboles (« toujours », « comme un damné », « bien souvent », etc.) et cette fois-ci la synérèse qui affecte le terme « Poète ». Ce dernier se trouve ainsi réduit phonétiquement d'une syllabe, et accolé à son épithète de nature (« petit ») auquel font écho, pour souligner à nouveau la consubstantialité du corps et du livre, les « petits vers ridicules ». À la réduction phonétique, toutefois, font contrepoint les extensions grammaticales (« Souffrant toujours comme un damné, / Et qui bien souvent la dent grince, / Car bien souvent douleur le pince ») : le poète est aussi « raccourci » que le poème est allongé par le détail de la douleur, et inséparable du corps qui le porte. Pas étonnant non plus que la « musette » ait un bonnet de travers : car « Scarronnet<sup>22</sup> » a beau le nier dans un proème tout personnel—« Ô Muses, c'est vous que je cherche / J'ai besoin de votre secours, / Laissez pour un temps sur la perche / Vos vêtements de tous les jours:/ Venez à moi toutes parées, / Non pas en faiseuses de Vers, / Avec un bonnet de travers<sup>23</sup> »—, sa « voix de chapon<sup>24</sup> » (qui n'est pas celle du travestissement) est irréprouvable, même pour chanter les hauts faits, et on aimerait croire que le goût du travers l'a conduit à choisir la prise de « Tortose » (*tortuosus*, tortueux, sinueux) pour le développer. Bref, le tors est son essence poétique et mène Scarron vers l'invention d'une voix personnelle, une voix du corps ; non pas le corps sublimé, mais, au contraire, le corps fait style, ou le style fait corps, tant s'entre-pénètrent, dans les chaînes de causalité fantasmagoriques des poèmes, le rire et le corps : « Pour moi je ris à gorge déployée / Si que j'en ai la tête dévoyée<sup>25</sup> ». Par là, Scarron se crée une explication poétique personnelle (comme une étiologie mythique) où le corps tordu devient le produit d'un rire, et non l'inverse, où, dans l'espace poétique à part, l'essence comique peut parfaire la forme du corps : « Mon destin me semble si beau, / que souvent pauvre cul-de-jatte, / tout seul de rire je m'éclate<sup>26</sup> ». La métaphore, au cœur de son œuvre, indique de quelle puissance de remotivation le corps éclaté est porteur : il n'y a qu'un corps éclaté pour pouvoir re-littéraliser ainsi que le fait Scarron la puissance d'un éclat de rire, et mêler aussi irréductiblement la souffrance et le rire.

---

<sup>22</sup> « Sonnet », v. 12, p. 454.

<sup>23</sup> « Invocation aux Muses, sur la prise de Tortose, par Monseigneur le Maréchal de Schonberg », v. 1–7, p. 367.

<sup>24</sup> *Ibid.*, v. 90, v. 91, p. 369.

<sup>25</sup> « À Madame de Hautefort revenant à la cour. Élégie », v. 33–34, p. 153. L'« Épître à Madame de Hautefort » met en scène une autre scène de torsion, et recrée ainsi la forme du corps, voir v. 294–301, p. 261.

<sup>26</sup> « À Madame de Hautefort », v. 82–84, p. 162.

Amplification

Le nom propre du poète se trouve donc tout naturellement accolé au lexique du corps :

Et puissiez-vous, vous et vos chers enfants ;  
 Vivre chacun six-vingt quatre ou cinq ans,  
 Et moi Scarron carcasse décharnée,  
 Finir bientôt ma dure destinée,  
 Ou que des jours meilleurs me soient donnés,  
 Mais par ma foi ce n'est pas pour mon nez<sup>27</sup>.

Scarron non seulement associe son nom à son corps, mais il le noue et le diffracte dans l'apposition qui redéfinit sa nature propre : une logique anagrammatique relie « Scarron » au substantif « carcasse », lui-même uni, par une figure dérivative, à l'adjectif « décharnée ». Dans le même temps, le nom et sa reformulation pitoyable sont au centre de deux tons fort différents : l'un, plaisant, constitué par l'hyperbole qui augmente jusqu'à l'*adynaton* (ou image impossible) le souhait d'une longue vie (« vivre chacun six-vingt quatre ou cinq ans ») et l'autre, d'une tristesse acceptée, exprimé par le dernier vers qui laisse entendre l'irréversible état du corps (« mais par ma foi ce n'est pas pour mon nez »). La voix cassée est aussi une voix multiple, fracturée en autant de petits morceaux qui emportent de l'humour sans gravité à la tristesse tout de même irréfrenable. C'est dire combien la petitesse du corps engendre la matière ou force le trait, en un paradoxe qui fait du lyrisme de Scarron le lyrisme de la compensation. Il est remarquable que dans une de ses « épîtres burlesques », le poète associe un diminutif et une figure d'amplification<sup>28</sup> : « Et l'on ne pourrait m'écouter / Sans me dire à chaque parole : “Scarronnet, trêve d'hyperbole<sup>29</sup> !” ». L'agacement entend remettre le petit poète à sa place (n'exagère pas, toi qui n'en as pas les moyens !) mais elle montre surtout que de façon constante, dans la poésie de Scarron, le « moins » est un « plus ».

On notera ainsi la capacité de Scarron à varier les paradigmes du corps souffrant, pour faire de la plainte le support tout trouvé de la *copia*.

<sup>27</sup> « À Madame de Hautefort revenant à la cour. Élégie », v. 75–80, p. 154.

<sup>28</sup> L'hyperbole fait partie, au XVIIe siècle, des figures d'amplification : elle amplifie un énoncé (ou une énonciation) qualitativement, quand d'autres procédés peuvent l'amplifier quantitativement. Voir sur ce point Macé.

<sup>29</sup> « Épître burlesque, à Madame la Comtesse de Fiesque », v. 20–23, p. 315.

C'est particulièrement visible au sein de la logique sérielle de la mise en recueil. D'un poème à l'autre, Scarron décline des images, animales par exemple : il n'est tantôt « qu'une fourmi, / qu'un mal des maux le plus étrange, / A fait d'un animal de son corps bien usant un animal toujours gisant<sup>30</sup> », tantôt « moins qu'un Sapajou, / moi chétif qui déjà grisonne<sup>31</sup> ». À ce type de variations paradigmatiques à partir d'une classe, s'ajoute la multiplicité de façons de voir et de façons de dire, du lexique religieux—« Je suis un bel homme divin<sup>32</sup> »—au savoir géométrique—« ma poitrine est toute convexe / Enfin, je suis tout circonflexe<sup>33</sup> » ; toutes les disciplines rivalisent pour tenter de dire une difformité qui fait dès lors sentir, en épuisant tous les thèmes, qu'elle a une part d'indicible.

Une telle variation engendre des effets syntaxiques, et en particulier les redoublements, qui fractionnent le vers à mesure que le poète décline les compléments, comme dans la « Requête du petit Scarron au grand Cardinal » : « Et moi son Fils, qui n'ai plus que la Langue, Je voudrais bien vous faire ma harangue, : Mais je ne puis marcher, ni peu, ni prou, / Ne remuant, ni pieds, ni mains, ni cou<sup>34</sup> ». Plus habilement peut-être, le fractionnement s'appuie sur l'effet du rejet d'un complément, comme dans la « Requête au Roi par Scarron Fils » où Scarron déplore :

J'en pleure comme un veau, bien souvent comme deux,  
Quelquefois comme quatre :  
Pressé de mon malheur je voulus présenter  
Au Cardinal Requête :  
Je fis donc quelques vers à force de gratter  
Mon oreille et ma tête<sup>35</sup>.

L'oreille et la tête, métonymies de la création, seules dans leur vers et sur leur ligne, sont les uniques membres vivants d'un corps dont le reste ne survit que comme une immense douleur, déséquilibre peut-être reproduit visuellement par la succession de l'alexandrin et de l'hexasyllabe. Seule la logique autocorrective, qui défige par deux fois la locution « pleurer

---

<sup>30</sup> « Remerciement à son Altesse le Prince d'Orange », v. 141–142, p. 183.

<sup>31</sup> « Au duc d'Anjou », v. 7–8, p. 191.

<sup>32</sup> « Réponse à Monsieur le Comte de Saint-Aignan », v. 29, p. 386.

<sup>33</sup> *Ibid.*, v. 42–43, p. 387.

<sup>34</sup> « Requête du petit Scarron au grand Cardinal », v. 65–68, p. 149.

<sup>35</sup> « Requête au Roi par Scarron Fils », v. 11–12, p. 150.

comme un veau » en transformant le déterminant indéfini (« un ») en quantifieur (« un » puis « deux » et « quatre »), peut tenter de figurer la souffrance d'un corps. La distance est aussi présente, au moment même de l'hyperbolisation de la plainte : par le jeu de la surenchère qu'elle introduit, mais aussi par le jeu sylleptique introduit par le mot « veau », qui désigne « un homme fainéant, ou incapable d'affaires ». On dit qu'« un homme a fait le veau », précise Furetière, « quand il a manqué de faire quelque bonne affaire » : ironiquement, l'échec financier de Scarron est celui causé par la mort du Cardinal auquel il adresse sa requête, qui « la trouva jolie », mais « là-dessus survint la mort qui l'emporta ». Scarron a bien fait le veau, mais malgré lui. Enfin, le rejet de l'oreille et de la tête annonce, au dernier vers du poème, un dernier enjambement :

Nous bannirons bien tout notre malheur passé  
Loin de notre pensée,  
Priant pour le Salut d'un Roi si Généreux  
Le grand Dieu des Armées,  
Qu'on sait n'avoir jamais aux cris des malheureux  
Les oreilles fermées<sup>36</sup>.

Il n'est pas insignifiant que le poème se termine sur l'image des « oreilles fermées », sur l'étroitesse d'une ligne permise par l'alternance de l'alexandrin et de l'hexasyllabe, comme dans le cas précédent : aux oreilles laborieuses du poète répondent les oreilles fermées du destinataire souverain, deux métonymies (celle du labeur poétique, celle de la demande acceptée) qui font correspondre l'écriture de l'éloge mise en scène et sa finalité.

Ce genre de mécanismes figuraux à partir des mots du corps est légion. Dans un autre poème, Scarron joue sur la « langue », employée d'abord métonymiquement pour désigner les discours déplaisants du père de Scarron puis à nouveau métonymiquement, mais pour désigner cette fois-ci la faim :

Quatre ou cinq fois maudit soit sa harangue,  
Que langue fit, et dont punie est langue,  
Car je crois bien que depuis ce temps-là,  
Fort peu de quoi mettre sur langue il a<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, v. 42–48, p. 151.

<sup>37</sup> « Requête du petit Scarron au Grand Cardinal », v. 41–44, p. 148.



Mais si la « langue » du père a des conséquences désastreuses du fait même de la « harangue » qu'elle prononce—et qu'elle contient phonétiquement—la langue du fils, elle, ne manque pas de verve, au lieu même du désastre du père<sup>38</sup> : visiblement, la voix poétique s'amuse de cette « langue », trois fois répétées, au sein d'expressions qui recréent des bribes de nouvelles sentences (« que langue fit », « dont punie est langue » : parodie d'une rhétorique judiciaire ?) voire des nouvelles expressions lexicalisables à défaut d'être lexicalisées (« mettre sur langue », et non « mettre sur *la* langue »). Et les jeux ne s'arrêtent pas là, car la suite de la « Requête » revient sur ce reste virtuose qu'est la langue poétique : « Et moi son Fils, qui n'ai plus que la langue, / Je voudrais bien vous faire ma harangue, : Mais je ne puis marcher, ni peu, ni prou, / Ne remuant, ni pieds, ni mains, ni cou<sup>39</sup> ». Évidemment, « langue » rime avec « harangue », mais seulement pour que cette dernière ne soit *pas* prononcée, pour ne pas rejouer le drame du père. Sylleptique, la « langue » ne désigne plus le discours politique mais le discours poétique. Heureusement qu'il ne lui reste que la langue : contre un discours judiciaire, on gagne un discours poétique.

#### Fausse marginalité

Un rapide regard sur les fins et les débuts des poèmes montre enfin le lien essentiel que Scarron établit entre son corps et son geste poétique. Dans quelques cas, la fin du poème est occupée par le rappel de l'espace duquel s'énoncent les poèmes : « fait à Paris, de notre Chaise, / L'esprit et le Corps en malaise, / Tant j'y suis malement cloué<sup>40</sup> » ; « Fait à Paris, de notre pauvre Chaise<sup>41</sup> [...] », etc. Dans d'autres cas, la fin ne donne pas le lieu de l'énonciation, mais elle insiste sur une qualité de l'énonciateur : « Fait par moi chétif qui n'ai rien / Que l'espérance que me donne / L'équité de votre personne<sup>42</sup> ». Ces fins

<sup>38</sup> Sur la répudiation du père et les procès qui dépouillent la famille Scarron, voir Paul Morillot, *Scarron*, Lecène et Oudin, 1888, p. 41–44.

<sup>39</sup> *Ibid.*, v. 65–68, p. 149.

<sup>40</sup> « Ode, à M. Maynard », v. 71–73, p. 290.

<sup>41</sup> « À Monseigneur le Prince », v. 149, p. 360. La « chaise » ou la « chambre » reviennent très souvent dans les poèmes (voir par exemple « À Madame de Hautefort », « que j'en rirai dedans la triste chaise / où je me vois depuis trois ans cloué », v. 18–19, p. 152, mais aussi v. 1, p. 323 ; v. 25–28, p. 436, etc.), en même temps que la « bière » (v. 72, p. 157 ; v. 19–20, p. 163 ; v. 9–10, p. 175, etc.) qui rejoint l'imaginaire de la claustration, en premier lieu, évidemment, constitué par le corps-prison lui-même.

<sup>42</sup> « À Monseigneur le Président de Bellière. Requête », v. 112–114, p. 188.

rapprochent chaque poème du corps et de la claustration ou chaque poème de l'imperfection corporelle qui en constitue comme la gamme de départ. Mais les débuts sont tout aussi significatifs. On l'a vu avec le poème « à la Reine », qui déchiffre les procédures sous lesquelles se constitue le poème, on peut le voir avec la « Requête au Roi par Scarron fils » : « Grand Monarque chez qui Mesdames les Vertus / Ont choisi leur demeure, / Je suis un cul-de-jatte à qui membres rompus / Font grand mal à toute heure. / Je suis depuis quatre ans atteint du mal hideux, / Qui tâche de m'abattre<sup>43</sup>. » Départ d'une désarmante simplicité quand on en vient à déclarer, comme dans un procès-verbal, l'identité du corps (« je suis un cul-de-jatte ») mais qui permet aussi, précisément, de poser d'emblée la nature de l'énonciateur, ou de revendiquer l'identité/singularité de sa voix.

Mais le corps ne se limite ni aux débuts ni aux fins, quitte à remplacer ou à recouvrir ce qui devait constituer le centre du poème. Jean Leclerc a montré qu'en dépit des apparences, le Scarron du *Virgile Travesti* n'est « pas seulement dans l'interstice du texte, il est le fondement même de toute la structure narrative : le *je* se met en scène racontant de façon bouffonne une histoire connue » (Leclerc 197). Une telle mise en scène, s'inscrivant dans une rhétorique de la négligence, se retrouve dans les poèmes. Dans l'« épître burlesque » à Mademoiselle de Saint-Maigrin, par exemple, le poète diffère un éloge qu'il ne commence jamais vraiment ; le poème est en fait une vaste glose énonciative sur sa propre inefficacité à louer quelqu'un, dilatant l'*excusatio* à l'échelle du poème tout entier. Mais dès lors, ce qui domine véritablement, c'est son *infirmitas* à lui, maladresse esthétique ou « goût fort malade<sup>44</sup> » relittéralisée en difformité physique, et non sans être devenue habilement l'élément d'une comparaison esthétique : « Peu de gens comme Benserade [...] Savent écrire galamment, avec cet air rare, et charmant, / Que tant de malheureux copistes, / Qui veulent marcher sur ses pistes, / Imitent comme j'ai le dos<sup>45</sup> ». Si Scarron dit « faire des digressions / pleines de lamentations<sup>46</sup> », ce ne sont que de fausses digressions, qui révèlent des poèmes forts en « je ». Dans l'épître poétique adressée à « l'infante Descartes », pour la remercier d'un « pâté », le récit du banquet devient plus vite propice, lui aussi, à l'évocation de

<sup>43</sup> « Requête au Roi par Scarron fils », v. 1–6, p. 150. Voir aussi « Je suis un pauvre cul-de-jatte, / Qui vient tout exprès de chez nous » (v. 103–104, p. 204).

<sup>44</sup> « À Mademoiselle de Saint-Maigrin », v. 53, p. 382.

<sup>45</sup> *Ibid.*, v. 31–37, p. 382.

<sup>46</sup> « Ci-commence la seconde légende de Bourbon, de l'année 1642 », v. 76–77, p. 234.

l'énonciateur principal et de son corps toujours défaillant, qu'à l'évocation de l'événement en question :

Quoique pour lors mon misérable corps  
Souffrît cent maux en tous ses membres tors [...] (v. 5–6),

Car ce jour-là je ne voulais marcher :  
Mais on sait bien que c'est mon ordinaire,  
D'être toujours assis à rien faire [...] (v. 38–40) ;

Mais du paté tel était le transport,  
Que j'oubliais que mon bras était mort [...] (v. 53–54) ;

Car vous saurez que rhume mortifère,  
Depuis huit jours quasi me désespère [...] (v. 94–95).

Bref, le « je » ne peut pas s'oublier, et ramène toujours le lecteur au centre qu'il constitue, et avec lui, à la perspective nécessairement biaisée d'un corps réduit à un point de vue d'en bas, plus près de la terre : « ma tête, quoique je m'efforce, / Ne peut plus regarder en haut<sup>47</sup> ». La voix poétique adopte souvent cette perspective boueuse du poème sur la « Foire de Saint-Germain ».

Remotivation du bris et de l'éclat, paradoxale amplification, fausse marginalité et digression refocalisante : la poésie de Scarron s'invente une langue à sa mesure. C'est dire à quel point elle est difficilement ré-énonçable ou partageable : elle est si marquée par la présence singulière de la voix et du corps poétique, qu'elle interdit l'idée d'un « je » ouvert à d'autres énonciateurs<sup>48</sup>. Autrement dit, l'*èthos* des poèmes scarroniens, dans les cas étudiés ici, pour n'être évidemment pas le « moi empirique »—car il s'édifie au sein d'une tradition qu'il investit et avec des armes rhétoriques partagées—n'est pas non plus « l'expression d'un sujet collectif » (Génetiot (b) 538). Si cet *èthos* produit ce qu'on attend de lui dans les types de discours poétiques qu'il actualise, il ne se distingue pas de ce « moi empirique » au point de ne pas recevoir, sur la scène poétique, la forme de son corps.

---

<sup>47</sup> « La Foire de Saint-Germain », v. 300–301, p. 261.

<sup>48</sup> Il est donc vain, au moins dans le cas de la poésie de Scarron, de mettre en parenthèses « l'homme » au nom de la pure considération de « l'œuvre », ne serait-ce que parce qu'une telle poésie repose sur le savoir que le destinataire a de la singularité du destinataire.

## 2. Transactions lyriques

Si le corps permet l'individuation de la voix poétique, il est encore au centre de la communication ou de l'adresse. Scarron met alors en œuvre un marchandage poétique du *pathos*.

Au sein de ces échanges, le corps engendre différentes sortes de logique : une logique concessive (malgré la douleur, je peux apprécier vos qualités<sup>49</sup>), une logique compensatoire (je souffre, mais vous me guérissez<sup>50</sup>), ou, plus souvent encore, une logique causale (parce que je souffre, accordez-moi ce que je demande<sup>51</sup>). Or, une double finalité rhétorique, apparemment contradictoire, et conjointe à la finalité matérielle de la requête (une pension, une charge officielle, etc.), semble unir ces logiques : Scarron orchestre d'une part pragmatiquement la compassion, l'émotion que le corps souffrant est à même de susciter pour obtenir ce qu'il veut obtenir, pour créer le lien par le détour de la souffrance, mais d'autre part il bloque la même compassion par une série d'opérations de distanciation. La plainte devient alors, plus que la source de la voix poétique, son objet même, cœur de la *copia* et de l'art de la *variatio* d'un poète qui doit réinventer à chaque fois l'expression de sa souffrance. C'est dire, enfin, que, devenant l'objet de l'admiration des lecteurs, la plainte consacre Scarron en poète génial de l'auto-dénigrement, brillant à partir de ce rien (au sens classique de ce *presque rien*) qu'il est.

« Si j'étais sain comme vous<sup>52</sup> » : logique de l'antithèse

Le titre de la « Requête du petit Scarron au grand Cardinal » le montre assez : Scarron est défini par l'antithèse qui l'oppose aux autres hommes et tout particulièrement à ses destinataires. La revendication d'infériorité dans l'offrande lyrique est évidemment topique<sup>53</sup>, mais elle

---

<sup>49</sup> Voir par exemple « À la Reine. Stances », v. 25–30, p. 163 : « Mais malgré les maux de mon cou, / Malgré les douleurs de ma hanche, / Un seul mot de votre main blanche / Me ferait rire comme un fou ».

<sup>50</sup> Voir par exemple « À la Reine, pour lui demander des Livres », v. 9–10, p. 164 : « Mon corps qui jour et nuit endure, / Tient de vous son peu de vigueur ».

<sup>51</sup> Voir par exemple « Rogatum, à Messieurs Tubeuf, Lionne et Bertillac, Pour être payé de sa pension », v. 113–115, p. 178 : « Sans ma pension de la Reine, / Je ne pourrais qu'à grande peine / Me nourrir ».

<sup>52</sup> « Épître à Madame de Hautefort », v. 137, p. 256.

<sup>53</sup> Sur les rapports entre lieux communs et discours encomiastique, et en particulier l'importance de l'hyperbole, voir Leiner..

est ici remotivée par la possibilité d'entendre l'adjectif « petit » à la fois en un sens axiologique (je ne suis rien face à vous) et en un sens beaucoup plus descriptif (mon corps est manquant). L'apostrophe initiale, dans son effet présentifiant, rend l'antithèse des plus sensibles, en convoquant un autre corps, le spectacle d'un corps que le poète n'est pas. Plus qu'une glorification du destinataire, l'apostrophe épидictique est donc toujours un rappel de sa propre disproportion, comme on peut le voir dans cet autre extrait :

Aimable Comtesse de Fiesque,  
 Ce n'est pas matière burlesque  
 Qu'une Héroïne comme vous,  
 Dont l'Esprit est connu de tous  
 Pour être un Esprit admirable,  
 Digne de ce corps adorable<sup>54</sup> [...].

Même au cœur de l'éloge burlesque, où Scarron, quoiqu'il le nie, en fait trop—« aimable », « admirable », « adorable »—on peut découvrir un tropisme vers ces corps qui sont l'envers du sujet poétique. À cet égard, on pourra remarquer la remotivation constante de l'antithèse clichéique bête/ange, cliché tout à la fois philosophique et théologico-moral<sup>55</sup>. À côté de Madame de Hautefort et son « divin visage » (v. 39), par exemple, Scarron fait office d'animal (il parle de son « museau », v. 22), comme face à « son Altesse le prince d'orange », le poète remarque qu'il faudrait être « plus qu'un Ange » pour parler de lui « en ami », alors qu'il n'est « rien qu'une fourmi, / Qu'un mal des maux le plus étrange, / A fait d'un animal de son corps bien usant / Un animal toujours gisant<sup>56</sup> ». Reprenant l'antithèse philosophique, Scarron la rénove en remplaçant la bête par la « fourmi », et redéfinit ainsi non le propre de l'homme, mais *son* propre : non plus un animal pensant, conclusion philosophique naturelle de l'antithèse ange/bête, mais un « animal gisant<sup>57</sup> ». Ce faisant, Scarron se dessine une poésie encomiastique à sa mesure : l'éloge du destinataire est toujours l'occasion d'une déploration

<sup>54</sup> « Épître burlesque, à Madame la Comtesse de Fiesque », v. 1–6, p. 315.

<sup>55</sup> Voir Rodis-Lewis, qui fournit un dossier synthétique de la tradition de « l'animal-ange », et cite par exemple, proches de Pascal, et outre Montaigne et Descartes, Jean-Pierre Camus, ou Guez de Balzac.

<sup>56</sup> « Remerciement à son Altesse le Prince d'Orange », v. 139–144, p. 183.

<sup>57</sup> Voir également la « Réponse à Monsieur le Comte de Saint-Aignan », qui répond au Comte qui l'aurait nommé « divin » dans une épître : « Ma foi, c'est me la bailler belle, / Que de me donner du divin, / Qui me ferait prendre du vin / Me troublerait bien moins la tête. / Moi divin ? Je suis moins que bête [...] » (v. 20–24, p. 386).

(mi-triste, mi-amusée) personnelle. Cette dernière bloque même ici le développement de l'éloge qui ne devient qu'un contrepoint<sup>58</sup>.

L'adresse toujours douloureuse, qui fait comprendre la singularité et l'impuissance de son propre corps, permet également de repérer l'importance d'un autre type de transaction : celle qui consiste à rêver à un autre corps, à s'imaginer, le temps du poème, une autre nature, en même temps que se constate l'impossibilité de l'obtenir. Cette transaction imaginaire compte dans la constitution du sujet lyrique, qui n'est pas seulement ce qu'il est, mais aussi ce à quoi il rêve, ce qu'il voudrait être, ce qu'il désespère de n'être pas : « Car tripotage appeler puis / Le Bain auquel destiné suis, / Puisqu'il est composé de tripes / Que je chérirai plus que nippes, / Fussent-elles d'argent doré, / Si mon corps en est restauré<sup>59</sup> » ; et dans le même poème : « Mais hélas en vain je désire / Qu'à mon pauvre corps décharné / Meilleur visage soit donné<sup>60</sup> ». De même, dans l'« Épître à Madame de Hautefort », un reproche passe par un irréel : « Mais si j'étais sain comme vous, / J'aurais peine à rouer de coups, / Comme un peu trop souvent vous faites<sup>61</sup> ». Il réaffirme l'importance du *virtuel* dans le lyrisme scarronien, lié au fantasme d'un corps sain, ou d'un corps attaché au reste—« mon corps qui fait bande à part / en son jeu ne prend nulle part<sup>62</sup> ». Il y a chez lui, comme chez d'autres, une « *fantasy of ability* » (Hobgood et Houston Wood 33). L'écriture du corps consigne alors l'épreuve d'un « inter-corps » : un corps qui constate et dit sa différence à l'égard des autres corps.

#### La rareté du singulier

Mais là est la vraie richesse ou valeur de Scarron, qui utilise de façon singulière une pratique typique de la poétique mondaine : « l'équivalence économique du présent matériel, le cachet, et de sa contrepartie littéraire, le poème » (Génetiot (a) 384). Car dans l'économie scarronienne, le corps fait la richesse du poète. Ce corps autre est ce qui lui permet de demander et d'obtenir : « Je ne donnerai

<sup>58</sup> Sur l'originalité de Scarron sur ce point, voir *a contrario* les études réunies dans Alain Génetiot (dir.), *L'éloge lyrique*, Presses Universitaires de Nancy, 2008.

<sup>59</sup> « Adieu au Marais, et à la Place Royale », v. 141–146, p. 216.

<sup>60</sup> *Ibid.*, v. 200–202, p. 218.

<sup>61</sup> « Épître à Madame de Hautefort », v. 137–139, p. 256.

<sup>62</sup> « À Monsieur d'Aumalle », v. 167–168, p. 311. Scarron parle ici du jeu de l'esprit.

pas, au mieux fait de la Cour, / Mon corps mal bâti sans retour<sup>63</sup>. » Il n'a certes pas le choix : « si j'avais plus de bien mon sort assurément / serait plus supportable : / mais hélas ! je n'ai rien que le mal seulement qui me rend misérable<sup>64</sup> ». Précisément : ce qui le rend misérable est cela même qu'il a, à défaut de tout le reste. Son handicap est placé sous la logique de l'avoir, en parallèle avec le « bien » qu'on peut entendre dans son sens économique (bien/biens) autant que dans son sens figuré (par antithèse avec le « mal »). Et ce parallèle ne manque pas de rejoindre toutes les autres variations sur les possibilités et les impossibilités économiques, pour ainsi dire, de ce corps malade. Car si Scarron déplore dans le même poème qu'il n'a ni corps acceptable ni argent—« Au moins, s'il permettait qu'ayant du mal au cors / J'eusse du bien en bourse<sup>65</sup> »—il rappelle aussi à l'envi que ce corps, finalement, n'est pas rien, au moins en ceci qu'il rend possible l'individualité du poète, et qu'il en rend possible la poésie. Du moins en joue-t-il en resserrant les liens entre l'être et l'avoir, entre l'être qu'il est, et l'avoir qu'il n'a pas, et qu'il demande dans ses poèmes ; c'est là qu'il retourne sa difformité en singularité, et le spectacle du rien qu'est son corps en valeur marchande. La requête adressée « À la Reine », visant à instituer Scarron malade officiel, le montre bien :

Car je pense avoir ce me semble,  
 Tout ce que peut avoir ensemble,  
 De grands maux, curables ou non,  
 Un Hôpital de grand renom :  
 Par exemple paralysie,  
 J'en ai, mais de la mieux choisie,  
 De fièvre, toujours quelque accès  
 De Rhume toujours par excès.  
 Des yeux je ne vois quasi goutte,  
 Aux jointures j'ai toujours goutte,  
 Aux nerfs souvent contorsion,  
 Et partout ailleurs fluxion.  
 Il est vrai que je n'ai point d'ulcères,  
 Mais je ne m'en tourmente guères,  
 Un jour peut-être j'en aurai,  
 Et bien plus que ne voudrai<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> « Remerciement à son altesse. Le prince d'Orange », v. 183–184, p. 184.

<sup>64</sup> « Requête au Roi par Scarron fils », v. 21–24, p. 150.

<sup>65</sup> *Ibid.*, v. 19–20.

<sup>66</sup> « À la reine », v. 107–122, p. 157–158.

Exemplairement ironique, faisant entendre à la fois la déploration *via* une forme particulièrement retorse de célébration, le poème rend son positionnement énonciatif impossible à fixer une bonne fois pour toutes. Dans cette sorte d'anti-blason, qui mutile un peu plus le corps, réclamant tout à la fois l'amusement et la compassion, Scarron transforme, selon une logique économique, le défaut du corps en possession d'un mal : le corps et sa somme de maux deviennent une exception remarquable. Étalant ses maux comme on étalerait ses qualités, l'épidictique noir de Scarron est aussi ce qui rend possible sa virtuosité poétique. Et ce qui pourrait sembler être une *congeries*, une accumulation, est en réalité dépendant d'une *copia* toute maîtrisée, en jouant sur l'effet des parallélismes syntaxiques (de fièvre / des yeux // aux jointures / aux nerfs), des variations paradigmatiques sur le temps ou l'espace (« toujours », « souvent », « partout ailleurs »), des polyptotes (« avoir », « j'en ai », « j'en aurai »), des variations syntaxiques (entre reprise du verbe ou ellipse de celui-ci), d'une antanaclase (« quasi goutte » / « toujours goutte »), etc. En un geste qui n'est pas sans rappeler Villon, Scarron donne ce qu'il a ; pas grand-chose, mais suffisamment, du moins, pour l'édifier en objet poétique, et suffisamment peu, enfin et surtout, pour en faire une denrée rare, qui justifie la finalité pragmatique de la requête : obtenir la charge de malade officiel de la Reine. Enfin, l'exposition du corps vaut refus de l'apparat hypocrite : le corps impossible à cacher remotive la rhétorique du « sans fard », qui garantit la sincérité du poète et ainsi valorise opportunément la requête.

C'est dans un sonnet adressé au duc d'Anjou que Scarron joue le plus avec ce paradigme économique :

PRÉCIEUX et Royal Bijou,  
 Second joyau de la Couronne,  
 Présent du Ciel, Beau Duc d'Anjou,  
 Me prendrez-vous, si je me donne ?

Ne me croirez-vous pas un fou  
 De vous présenter ma personne ?  
 Moi qui suis moins qu'un Sapajou,  
 Moi chétif qui déjà grisonne ?

Si pourtant vous le trouviez bon,  
 J'ose vous dire que ce don



Est très rare ; en voici la cause :

Qui Diable, hormis moi, pauvre Job,  
Qui ne vais ni pas ni galop  
Vous peut offrir si peu de chose<sup>67</sup> ?

Scarron s'applique à rendre l'échange paradoxal, à creuser l'impossibilité de ce « don » : la cascade des apostrophes initiales flatte, mais surtout varie sur le motif de la pierre précieuse et du présent, pour opposer à la préciosité du destinataire la pauvreté ontologique du destinataire (« moi qui suis moins qu'un Sapajou ») et à l'éclat de l'un la grisaille de l'autre (« moi chétif qui déjà grisonne »). Exhibant son paradoxe, pourtant, le sonnet opère un renversement en passant d'une série de questions perplexes, montrant l'inanité de la revendication, à une question finale qui montre l'absurdité qu'il y aurait à ne pas accepter ce que le poète demande. Le pivot en est évidemment la rareté du corps du poète, valeur rare parce qu'inédite (« hormis moi »). Le don du poème (« au duc d'Anjou ») se confond avec le don du corps (« ce don » est à la fois le poème et le corps) en même temps que l'offrande proposée permet paradoxalement la constitution du sujet de l'offrande (« *me* prenez-vous, si *je me* donne » / « *moi qui* » / « *moi chétif qui* » ; « *j'ose* dire » ; « *moi, pauvre Job / qui ne vais...* »). Une nouvelle fois, le « moi » s'affirme dans le geste de l'éloge paradoxal, qui consacre le « peu » que Scarron peut offrir en valeur physique et poétique rare. L'hyperbole négative est bien souvent la trace stylistique de cette re-monétarisation du corps : ici, la comparaison à Job fait de Scarron une meilleure figure biblique du malheur que Job lui-même, c'est-à-dire un meilleur candidat à l'antanaclase ; ailleurs encore, se proclamant le plus joli des « Torticolis<sup>68</sup> », il fait de lui-même le roi de son royaume poétique et requalifie ainsi par d'incessants paradoxes le mal en privilège.

#### L'offrande sanglante

Mais il y a encore un autre type de transaction, beaucoup plus rare, mais non moins vive, dans les poèmes de Scarron, qui couvre une nouvelle implication du corps. C'est celle que l'on trouve dans la célèbre « Mazarinade » et, dans une moindre mesure, dans ses autres poèmes contre Mazarin. C'est une anti-genèse que ce texte d'une violence

---

<sup>67</sup> « Au Duc d'Anjou », p. 191.

<sup>68</sup> « Réponse à Monsieur le Comte de Saint-Aignan », v. 37–38, p. 387.

inouïe<sup>69</sup>, qui accumule les exemples de ce que Mazarin a défait, a détruit ; et c'est une autre anti-genèse que nourrit l'espoir du poète qui voudrait que le monde défasse, en retour, l'œuvre de Mazarin : « La fortune se changera / Et son ouvrage défera / Par quelque rude coup de fronde / Faisant raison à tout le monde<sup>70</sup> ». Or, défaire, c'est déjà le geste essentiel du poète satirique qui avec ses mots « tranche », dit-il au vers 135. « Trancher », couper, mutiler, est peut-être une clé de lecture, l'indice scénographique le plus important qui tout à la fois rend compte de la violence, mais de la place aussi que le poète donne à sa « Mazarinade ». Elle est finalement chargée de répondre par écrit aux menaces qui sont dirigées contre lui : « Tu voudrais bien m'en faire autant. / ET tu me voudrais bien pis faire<sup>71</sup> ». Scarron, dans cette perspective, semble jouer avec la lyrique encomiastique et le thème du poème-offrande pour inverser ici la topique : le poème devient non pas une offrande, mais une mutilation imaginaire, et l'échange (dans un schéma traditionnel : un poème contre une protection) est perverti comme assassinat de papier (Jouhaud 242). D'où une série de vers effroyables, où Mazarin, face à une France qu'il a « désalliée » (v. 322), a sa carcasse « désentraillée » (v. 329) et son corps « détesticulé » (v. 120). Le poème est là tout à fait imprécation, pur *pathos* déchaîné sur le corps de l'adversaire, objet d'une vraie boucherie, d'un anti-blason. On comprend que l'invention lexicale, le déplacement sémantique, puisse être lu comme la conséquence inévitable d'une réalité proprement monstrueuse, et qui demande, pour être proprement nommée, de déplacer les frontières, de les perturber à coup de *hapax* (« filocabre » ; « filocabron » (v. 110)) de premières occurrences ou presque (« Raquedenase » (v. 74), qui ne se trouve que chez Sorel dans le sens d'« avare »), d'archaïsmes (« désentrailler » (v. 329) et « désallier » (v. 322)) ou de mélanges lexicaux (« Bougre Docteur *in utroque* » (v. 363) où se mélangent le langage juridique et l'allusion sexuelle). Bref, le poème monstrueux est parfaitement convenant aux choses décrites, et en même temps obscures—là est peut-être un paradoxe de cette pièce voire de ces pièces burlesques qui créent un monde, où le sens est à refaire, sur les ruines mêmes de ce qu'elles constatent.

---

<sup>69</sup> Voir, sur l'effacement du rire dans cette pièce, Nédelec, « La Fronde, une guerre comique ? ».

<sup>70</sup> « La Mazarinade », v. 167–168, p. 463.

<sup>71</sup> *Ibid.*, v. 344–345, p. 468.

### 3. Extimité

Il est bien difficile, dès lors, de savoir ce qui l'emporte dans ce monde si réversible, si contradictoire, qu'est le monde scarronien—et en ceci peut-être, burlesque<sup>72</sup>. Car Scarron veut-il, selon une belle formule de Yasmina Reza, « enjouer le sombre<sup>73</sup> » ? Pourraient le faire penser toutes ces mises à distance de soi<sup>74</sup>, toutes ces conversions par lesquelles la souffrance personnelle devient un jeu poétique, soumis à la loi de la variation et à l'appel de la figure et de la disconvenance, à celle de l'ironie plus que mordante, comme dans « La Mazarinade », ou de l'humour noir, à chaque fois qu'il ne s'agit pas de dénoncer une cible précise, mais de jouer avec les codes et les identités sans que cela ne soit *trop* sérieux—dans ce moment, par exemple, où la mort porte non plus une faux, mais un « grand dard rouillé<sup>75</sup> ». À moins que, dans l'autre sens, s'assombrisse l'enjouement ? On ne saurait qu'être frappé par la récurrence du « chagrin » et du « triste », comme si l'effort de distanciation ne pouvait résister bien longtemps, comme si le rire de Scarron avait le goût amer des larmes entravées. Dans le même ordre d'idée, comment situer la nostalgie qui affleure ici et là dans les poèmes ? À certains moments, le corps prothétique du poète (il parle de ses « pieds empruntés<sup>76</sup> ») rêve de retrouver le corps perdu :

Revenez mes fesses perdues,  
Revenez me donner un cu,  
En vous perdant j'ai tout perdu  
Hélas qu'êtes-vous devenus ?

parodiant la célèbre « Complainte » de Rutebeuf : « Que sont mi ami devenu / Que j'avoie si près tenu / Et tant amé ? ». Mais quelques vers après, qu'en est-il de ce désir, lorsque le poète gémit : « hélas que me faut-il donner / Pour pouvoir marcher de la sorte<sup>77</sup> » ? Il n'y a dans ces deux vers aucune figure qui viendrait mettre à distance le désir irrépressible de l'autre corps, le désir de ce qu'il n'est pas. Terminer un poème sur la mention de sa « triste vie<sup>78</sup> », c'est peut-être précisément

<sup>72</sup> Sur la réversibilité propre au burlesque, voir Nédelec, *Le Roman comique*, p. 49.

<sup>73</sup> Yasmina Reza, *Nulle part* [2005], (Fayard, coll. Folio, 2016).

<sup>74</sup> Voir entre autres Simon, p. 183 : « Scarron manifeste souvent le même détachement que dans ses poésies burlesques. Jamais il ne s'engage vraiment ».

<sup>75</sup> « À la Reine », v. 65, p. 157.

<sup>76</sup> « Le Chemin du Marais au Faubourg Saint-Germain », v. 5, p. 220.

<sup>77</sup> *Ibid.*, v. 33–34, p. 221.

<sup>78</sup> « À la Reine », v. 148, p. 159.

laisser le dernier mot au chagrin du poème, à son *pathos* retenu, après quelques rires forcés. Revenons alors sur l'image du corps tortueux, mais dont le rire accentue la courbure : « pour moi je ris à gorge déployée / Si que j'en ai la tête dévoyée<sup>79</sup> ». D'une part, le poète se tient à bonne distance de son propre mal grâce à l'humour, à la faveur de l'*adynaton*, pour dire que le rire constitue son propre corps, comme s'il devenait un éclat de rire ; mais d'autre part, il y a quelque chose de dérangent dans cette image, comme dans celle qui fait éclater (de rire) le corps : « Mon destin me semble si beau, / que souvent pauvre cul-de-jatte, / tout seul de rire je m'éclate<sup>80</sup> ». Car c'est maintenir toujours vif l'imaginaire de la brisure, de la rupture, et la violence brute de ces images irréprésentables. Comme dans *Le Roman Comique*, roman du louche, les poèmes de Scarron se permettent, parfois sous couvert d'enjouement ou de badinage, de faire couler le sang : « Si vous manquez jamais à moi chétif, / Je m'ouvrirai les veines d'un canif ; / Et qui voudra verra mon sang aduste, / Couler le long de mon difforme Buste<sup>81</sup> ». Le suicide envisagé est certes hyperbolique et partant quelque peu parodique, mais il n'en donne moins à s'imaginer un corps tout ouvert. Il en est de même, enfin, de l'obsession de ces poèmes pour la désarticulation et la chute, comme dans *Le Roman comique*. Dans un poème adressé « À monsieur Dassoucy », par exemple, le poète met en garde son destinataire, et lui demande de faire attention à sa tête, si elle veut recevoir les lauriers qui lui reviennent :

Ayez donc toujours grand soin d'elle [la cervelle]  
Et portez de nuit un armet  
De crainte qu'il n'en mésadvienne :  
Car il n'est caboche qui tienne  
Contre les plâtras et les grès,  
Quand par mégarde, ou bien exprès  
Ils tombent d'une haute chambre.  
S'ils peuvent disloquer un membre,  
Ils peuvent casser tête aussi<sup>82</sup>.

Étrange poème qui semble être un éloge, mais qui prend la forme d'un tableau macabre : la disproportion sur laquelle joue Scarron crée un

<sup>79</sup> « À Madame de Hautefort revenant à la Cour. Élégie », v. 33–34, p. 153.

<sup>80</sup> « À Madame de Hautefort », v. 82–84, p. 162.

<sup>81</sup> « Au même », v. 11–14, p. 193

<sup>82</sup> « À Monsieur Dassoucy sur son jugement de Pâris. Madrigal des plus longs qui fasse », v. 22–30, p. 304–305.

monde démesuré—où les poètes doivent porter un casque (un « armet ») pour préserver leur tête—mais qui ne manque pas aussi de révéler l’infirmité humaine. Et le poète a beau désactiver la tristesse d’une telle mention—« loin d’ici tristes alarmes » (v. 34)—il n’empêche que la célébration s’est nourrie d’humour noir.

Peut-être gagnerait-on ainsi à placer la poésie scarronienne sous le sceau de cet « étrange », qui pourrait être une déclinaison du burlesque : « Car *étrange* était ma figure<sup>83</sup> ... », comme étrange est cette épître à Sarasin, en forme de chanson désarticulée, entre liaison et déliaison, entre fractionnement et répétition (syntaxique, phonétique). Le poète s’y dépeint comme

Un pauvret  
 Très maigret,  
 Au col tors,  
 Dont le corps  
 Tout tortu,  
 Tout bossu,  
 Suranné,  
 Décharné,  
 Est réduit,  
 Jour et nuit,  
 À souffrir,  
 Sans guérir,  
 Des tourments  
 Véhéments<sup>84</sup> [...]

Le poète nous force à rire de l’atroce. Mais refusant de se situer, refusant de *se* dire sans faire de soi un laboratoire poétique qui rappelle autant les Grands Rhétoriciens, refusant de composer en n’usant pas de son corps comme d’un outil exploratoire—jouant par exemple ici sur les deux sens du verbe « réduire » appelé, du côté du co-texte gauche, vers son sens littéral (= être réduit, décharné, raccourci), et du côté du co-texte droit, vers son sens figuré (être réduit à = être contraint à/de)—, Scarron ne pratique jamais la confidence poétique. Dernier paradoxe, sa poésie pleine de « je » et de corps n’est finalement pas tellement *intime*. Que reste-t-il à dire, qu’y a-t-il à dévoiler d’intime lorsque l’on est autant extérieurement *soi* que Scarron ? Face à la Reine, le poète aurait aimé

<sup>83</sup> « À Madame de Hautefort », v. 10, p. 160. Nous soulignons.

<sup>84</sup> « Épître à M. Sarasin », v. 29–42, p. 353–354.

avoir la « face enjolivée<sup>85</sup> » et le corps « plus droit et moins tors<sup>86</sup> », mais rien n’y fait : « Je me trouvai pâle et défait, / Sans parure et sans attifet<sup>87</sup> ». Le secret du corps, le plaisir d’une apparence à recomposer, lui sont interdits. À la place de l’écriture intime, placée sous le signe d’une confiance, d’une collusion entre soi et le destinataire, peut-être faudrait-il préférer, pour décrire ces poèmes de Scarron, le modèle d’une écriture extime<sup>88</sup> (plus adaptée de toute manière au XVII<sup>e</sup> siècle ?) qui parle certes du sujet de l’écriture, mais de façon détournée, oblique, par des jeux de distanciation—comme dans la plainte du poète qui regrette d’être sans « attifet », c’est-à-dire sans la coiffe, réservée aux femmes, mise à la mode par Catherine de Médicis !—, et par de constants effets de diffraction et de multiplication. Exhibant son corps devenu poésie, Scarron invente dans ces poèmes là un lyrisme interlope ou paradoxal : éminemment singulier, parce que l’addition de tous les modèles qu’il investit équivaut à plus que leur somme, problématiquement intime, « étrange<sup>89</sup> », ou « gris<sup>90</sup> », en fin de compte, étiquette que le poète burlesque se donne à lui-même, comme pour multiplier, de façon insaisissable, celles qui lui conviendraient une bonne fois pour toutes.

**Université de Montréal**

---

<sup>85</sup> « À Madame de Hautefort », v. 15, p. 160.

<sup>86</sup> *Ibid.*, v. 10.

<sup>87</sup> *Ibid.*, v. 5–6.

<sup>88</sup> Nous reprenons la formule à Jean-François Louette, qui détourne lui-même un concept lacanien ; voir « Sartre : Point de moi hors des hommes et des choses », *Modernités* (Bordeaux, 1998) 175–189.

<sup>89</sup> « À Madame de Hautefort », v. 11 ; v. 28, p. 160.

<sup>90</sup> *Ibid.*, v. 3, p. 160.

**Ouvrages cités ou consultés**

- Brottier, Béatrice. « Le discours critique dans la poésie encomiastique du début du XVII<sup>e</sup> siècle », *L'Ombre dans l'œuvre. La critique dans l'œuvre littéraire*, édité par Marianne Bouchardon et Myriam Dufour-Maître, Classiques Garnier, 2015, p. 67–81.
- Desan, Philippe. *Montaigne. Une biographie politique*. Paris: Odile Jacob, 2014, p. 143–169.
- Génetiot (a), Alain. *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*. Paris: Honoré Champion, 1997.
- Génetiot (b), Alain. « Rhétorique et poésie lyrique ». *Dix-septième siècle*, n° 236, 2007, p. 521–548.
- Génetiot (c), Alain. « Scarron poète lyrique ». *Cahiers de l'AIEF*, n°63, 2011, p. 135–151.
- Guyot, France, et Jean-Charles Monferran. « Du Bellay : *Les Regrets*, Sonnet XVI ». *L'Information grammaticale*, n°63, 1994, p. 18–21.
- Hobgood, Allison P., et David Houston Wood, “Early Modern Literature and Disability Studies.” *The Cambridge Companion to Literature and Disability*, édité par Clare Barker et Stuart Murray, Cambridge UP, 2017.
- Jeanneret, Michel. « Rabelais et Montaigne : L'écriture comme parole ». *L'Esprit créateur*, vol. 16, 1976, p. 78–94.
- Jouhaud, Christian. *Mazarinades. La Fronde des mots*. Paris: Aubier, 1985.
- Laforgue, Jules. *Critique d'art. Œuvres complètes*, t. III. Lausanne: L'Âge d'homme, 1986.
- Leclerc, Jean. « Scarron dans l'interstice ? Pour une pratique de la parenthèse dans le *Virgile Travesti* ». *Cahiers de l'AIEF*, n° 63, 2011, p. 181–198.

- Leiner, Wolfgang. « Lieux communs et discours encomiastique ». *Cahiers de l'AIEF*, n°49, 1997, p. 75–93.
- Macé, Stéphane. « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale ». *Exercices de rhétorique* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 05 décembre 2014, consulté le 09 décembre 2022. <http://journals.openedition.org/rhetorique/364>. <https://doi.org/10.4000/rhetorique.364>.
- Montaigne, Michel de. « Au lecteur », *Essais*. Paris: Gallimard, coll. Folio classique, 2009.
- Nédelec, Claudine. « La Fronde, une guerre comique ? ». *Histoire et civilisation du livre*, vol. 17, édité par Stéphane Haffemayer, Patrick Rebollar et Yann Sordet, Genève: Droz, 2016, p. 199–210.
- Nédelec, Claudine. *Le Roman comique*. Paris: Atlande, 2018.
- Prigent, Christian. « La Défiguration ». *Éditions 1 :1*, 2003, p. 5–23.
- Rodis-Lewis, Geneviève. « De l'animal-ange au “vrai homme” de Descartes ». *Autour de Descartes. Le dualisme de l'âme et du corps*, édité par Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris: Vrin, 1991, p. 75–83.
- Simon, Marcel. « Les *Epistres chagrines* de Scarron ». *Littératures classiques*, n°18, 1993, p. 173–184.