UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Chapitre de livre 2017

Published version Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Avatars du bouffon

Jeanneret, Michel

How to cite

JEANNERET, Michel. Avatars du bouffon. In: Vices de style et défauts esthétiques. Barbafieri, C. & Vialleton, J.-Y. (Ed.). Paris : Classiques Garnier, 2017. p. 429–439.

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:114485

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

science galiléenne » parasitée par le registre satirique. C'est ainsi, entre autres, que le poète rattache la théorie copernicienne du mouvement des planètes autour du soleil à l'illusion de l'ivrogne autour duquel tout semble tourner. Le sonnet forme une synthèse de l'espace fini et bref d'une petite forme à l'espace infini du cosmos.

Déjouer les canons stricts de la norme malherbienne ou des discours théoriques équivaut ainsi à multiplier les fautes de goût. Toutefois, en permettant au sonnet satirique de revenir à ses origines épigrammatiques ou en l'actualisant selon les lois d'une nouvelle manière burlesque, les poètes font valoir une singularité de la forme dévolue à une dimension plus ludique pour satisfaire une classe sociale soucieuse avant tout de perpétuer sa manière d'apprécier une œuvre littéraire.

Dominique CHAIGNE
Université d'Aix-Marseille

AVATARS DU BOUFFON

Mai 1664 : le jeune roi offre à ses invités la première grande fête des jardins de Versailles, *Les Plaisirs de l'Île enchantée*[1]. Étalage de luxe, fastes et réjouissances, rien n'a été épargné pour réjouir et éblouir. Le défilé héroïque et la collation du premier jour ont été suivis, le lendemain, d'une aimable comédie galante en musique de Molière, *La Princesse d'Élide*, puis, le jour suivant, du somptueux ballet d'Alcine, suivi d'un étourdissant feu d'artifice. La fête officielle est terminée, mais les divertissements continuent sur quatre jours avec des jeux d'adresse, une visite à la ménagerie, des spectacles plaisants et inoffensifs – *Les Fâcheux* et *Le Mariage forcé* – et puis, au milieu de cette allégresse, le pavé dans la mare : la première représentation de *Tartuffe*, la version en trois actes qui n'est pas connue, mais qui, on le sait, a créé le scandale. Précipiter l'homme en noir, le sinistre imposteur, le dégoulinant dévot au cœur des festivités, c'était une faute politique, que le roi s'empressera de corriger par l'interdiction de la pièce, et c'était aussi une faute de goût.

Molière n'en est pas à une incongruité près, notamment dans les comédies-ballets, farcesques et dissonantes, qu'il crée pour la Cour. Il suffira ici d'en rappeler trois qui, replacées dans leur environnement d'origine, étonnent et détonnent. *George Dandin* n'est pas inconvenant, certes, mais que viennent donc faire à Versailles, au milieu de la somptueuse fête de 1668[2], le roturier fruste et mal embouché, les nobliaux archaïques et cocasses ? Grotesques et balourds, chacun à sa manière, ils sont l'image en creux des élégances de la vraie noblesse, ils respirent le mauvais goût. Passe encore le spectacle de ces rustres sans manières. Avec *Monsieur de Pourceaugnac*, représenté à Chambord (1669), Molière

1 Voir le livret de la fête dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, Paris, Gallimard, 2010, 2 vol., t. I, p. 519 *sqq*. Les citations de Molière renvoient à cette édition.

2 *Le Grand Divertissement royal de Versailles*, *ibid.*, p. 1016 *sqq*. Voir le récit de toute la fête dans A. Félibien, *Les Fêtes de Versailles*, éd. M. Jeanneret, Paris, Gallimard, 2012.

franchit nettement les limites de la décence. La farce est saumâtre, la plus saugrenue, sans doute, de celles qu'il ait destinées à la Cour. Pourceaugnac est, comme Dandin, un rustique mal dégrossi, un énergumène à demi sauvage dont le nom porcin trahit la brutalité animale. En face de lui, et pour l'éliminer, se dressent la canaille, le demi-monde des fripons et des gredins. Mais la pièce nous entraîne aussi vers d'autres bas-fonds : les zones ténébreuses et polluées des entrailles. Car Pourceaugnac est convaincu de mélancolie hypocondriaque, « laquelle procède du vice de quelque partie du bas-ventre et de la région inférieure » (I, 8). Il faut donc purger ses humeurs morbides par des clystères, qui donnent lieu à une scène à la fois scatologique et sodomite (I, 11). Aucune disgrâce n'aura été épargnée au malheureux, ni aucune « ordure » (III, 3) au public. Et c'est encore vrai de cette autre farce nauséabonde et foireuse, aussi malséante que possible, *Le Malade imaginaire*. « Malpropre, dégoûtant, sans cesse un lavement ou une médecine dans le ventre, mouchant, toussant, crachant toujours » (III, 12), Argan a le nez dans la merde, et nous avec lui. Inutile d'insister : l'ultime pièce de Molière est un chef-d'œuvre de mauvais goût !

On se souvient du frontispice gravé par François Chauveau pour l'édition de 1666 des *Œuvres* de Molière[3]. En haut, le noble buste d'un poète couronné et, de part et d'autre, deux comédiens dans leurs plus beaux atours. Au niveau inférieur, un visage grotesque entouré de deux singes. L'emblème est parlant : il y a du simiesque dans ce théâtre, une humanité pas si humaine que cela, l'envers de la civilité, comme si le bon goût affiché par la Cour avait besoin du spectacle du mauvais goût pour se sentir exister.

Au deuxième soir des *Plaisirs de l'Île enchantée* a été représentée, on l'a dit, *La Princesse d'Élide* : une pièce gracieuse et galante, des gens bien élevés, une éducation sentimentale raffinée, qui pourtant ouvre quelques fenêtres sur les affaires, moins suaves, d'une société plus terre à terre. Les intermèdes mettent en scène des bergers, des chasseurs, des valets qui alternent entre le ton délicat de la pastorale et celui, plus gaillard et paillard, de la farce. Le protagoniste est ici Moron, le fou des princes d'Élide, un drôle, un balourd, un couard, qui fait basculer le jeu vers la cocasserie. Il s'essaie, comme tout le monde, aux usages de l'amour, mais ses paroles comme ses conduites détonnent, jusqu'à tomber dans

3 Reproduite dans Molière, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. CXIII.

l'inconvenance : « Et je devins son amant / La voyant traire une vache. / Ses doigts tout pleins de lait, et plus blancs mille fois, / Pressaient les bouts du pis d'une grâce admirable » (2e intermède). Un pitre, donc, mais aussi, à d'autres moments, un esprit aigu, un sage (il est même le demi-frère de l'un des princes), qui dégonfle les paradis artificiels et rappelle aux courtisans quelques vérités élémentaires. Moron a tous les traits du bouffon traditionnel, et il était joué par Molière, d'où on peut déduire un parallèle : à la cour de Versailles comme à celle d'Élide, on a besoin d'un amuseur, malin et malséant, qui ose mettre les pieds dans le plat.

Je ne suis pas le premier à penser qu'au moment où, avec l'éviction de L'Angély, le fou en titre d'office quitte définitivement la Cour, Molière se trouve chargé, *mutatis mutandis*, de son rôle[4]. Tout se passe comme si la licence du fou et la liberté du carnaval, sous Louis XIV, se réfugiaient dans les vestiges de la farce, dans les ballets et les comédies-ballets où s'expriment l'extravagance, la loufoquerie et le mauvais goût réprimés ailleurs[5]. Boileau s'indigne que Molière ait « Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin, / Et sans honte à Térence allié Tabarin[6] ». La critique, stupide, ne fait que trahir, par son aveuglement, l'affaiblissement de la fonction carnavalesque et le déclin du bouffon – la dérision, la transgression, le monde renversé – en cette fin de XVIIe siècle. Mais la nécessité persiste, n'en déplaise à Boileau ; le fou institutionnel passe le témoin au saltimbanque, de manière que le mauvais goût, l'irrespect, le grotesque, qui répondent à un besoin profond, demeurent actifs.

Depuis que le monde est monde, on a toujours entendu cette voix discordante, on a toujours toléré ou suscité ces agents du désordre que sont les fous, les pitres et les marginaux[7]. Les sociétés traditionnelles

4 Cette cause est défendue notamment par Denis Boissier : voir sa riche documentation sur http://corneille-moliere.org. Je ne souscris pas pour autant à une argumentation trop systématique, qui prend la référence au bouffon au pied de la lettre.

5 Dans les premières décennies du siècle, les farceurs de l'Hôtel de Bourgogne (Bruscambille, Gaultier-Garguille, Gros-Guillaume, Turlupin) et les bateleurs du Pont-Neuf (Tabarin), eux-mêmes très proches des comédiens italiens, avaient perpétué en plein Paris la licence des rituels populaires.

6 *L'Art poétique*, chant III, dans *Œuvres complètes*, éd. A. Adam et F. Escal, Paris, Gallimard, 1966, p. 178.

7 Voir M. Lever, *Le Sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour*, Paris, Fayard, 1983, ainsi que J. Lefebvre, *Les Fols et la folie. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968 et H. Cox, *La Fête des fous. Essai théologique sur les notions de fête et de fantaisie*, trad. Luce Giard, Paris, Le Seuil, 1971.

ont toutes connu, sous une forme ou une autre, des rites collectifs, des moments d'exception qui libèrent les forces anarchiques, pour mieux les contrôler. Que ce soit le carnaval, les fêtes des fous, les extravagances de confréries comme celles de la Basoche ou des Goliards, les pitreries des bateleurs ou des prédicateurs burlesques, le Moyen Âge et le début de l'âge moderne ont réservé un espace à ces explosions de bouffonnerie et ces diverses transgressions des règles. Les rapports de domination s'y trouvent rituellement renversés, les codes sociaux, subvertis, comme si les différents pouvoirs, ecclésiastique, politique, juridique avaient besoin de ces provisoires et symboliques débordements pour garantir leur stabilité. Le rire, le jeu, l'excès canalisent la violence latente et servent ainsi d'exutoires. Je vous concède que ce phénomène anthropologique dépasse, et de loin, les dérapages du mauvais goût au XVIIe siècle, mais je suggère que le mécanisme qui nous intéresse dans ce colloque – la nécessité organique du laid, du grotesque, du malséant – trouve là un cadre qui, pour être très large, n'en est pas moins pertinent.

Cette solidarité de la règle et de son contraire détermine bien sûr l'institution du fou de cour. Depuis Momus, le bouffon des dieux de l'Olympe, les puissants ont presque toujours eu à leurs côtés cet apôtre de l'inversion et de la dérision. L'homme à la marotte, ridicule, laid, malotru, a beau heurter l'étiquette, il est couvert de privilèges, on le jalouse et on le craint. Les courtisans le redoutent parce que, protégé par l'alibi de la folie et le sauf-conduit du comique, il a le droit de tout dire et tout faire. Il ignore les censures, les compromis et proclame des vérités que la bienséance préfère cacher. Riant et jouant, il dénonce la fragilité du pouvoir, la petitesse des grands, la vanité des valeurs mondaines ; il fait tomber les masques, incarnant peu ou prou la sagesse de la folie que prêche l'Évangile.

Cette ancienne figure de l'empêcheur de tourner en rond montre pourtant au XVIIe siècle des signes de faiblesse. Il y a encore des fous, et même plusieurs, à la cour d'Henri IV et à celle de Louis XIII, il y en a aussi chez les grands du royaume et les prélats – voyez le Collinet du seigneur Clérante dans le *Francion* de Sorel –, mais ils perdent leur force de subversion et, loin de mettre en question l'ordre du monde, défendent plutôt, en accord avec le souverain, l'idéologie officielle. Neutralisés par la montée de l'absolutisme et la tyrannie du savoir-vivre, ils tendent à remplacer l'excentricité, l'outrance, le mauvais goût par des mots d'esprit,

des boutades ingénieuses ou railleuses. Si la figure traditionnelle tend à s'estomper, je crois pourtant qu'elle resurgit ailleurs, dans le milieu des écrivains ; c'est cette hypothèse que je voudrais explorer.

Mes premiers exemples sont prélevés dans les *Historiettes* de Tallemant des Réaux[8]. Il est vrai que Tallemant, qui présente la scène parisienne comme un monde de clowns, a une affection particulière pour les lunatiques, les excentriques, les « visionnaires », comme on disait. Voici d'abord deux prédicateurs. Jean-Pierre Camus, monté en chaire, « preschoit un peu à la manière d'Italie ; il bouffonne sans avoir dessein de bouffonner ; il fait des pantalonnades quelquefois[9] ». Le père André, de son côté, renoue avec la tradition des sermonnaires burlesques et multiplie lui aussi les plaisanteries d'un goût douteux : « il a tousjours presché en battelleur, non qu'il eust dessein de faire rire, mais il estoit bouffon naturellement, et avoit mesme quelque chose de Tabarin dans la mine[10] ». Tallemant aurait pu mentionner, dans la même veine, le père Étienne Binet, dont l'éloquence s'orne volontiers de traits cocasses et de figures saugrenues.

Mais c'est surtout du côté des poètes, dans la faune des écrivains bohèmes, qu'il faut chercher, dans la première moitié du siècle, des figures de bouffon. On sait que la plupart des auteurs vivent alors aux dépens d'un bienfaiteur. Il s'instaure ainsi, entre un seigneur et son protégé, une relation qui peut rappeler le partenariat du maître et du bouffon. Je te donne une pension et tu me divertis ; je te donne licence de railler et de dérailler, et me voilà promu, parce que j'ai mon fou, à la dignité d'un prince.

À en croire le portrait de Tallemant, l'abbé de Boisrobert, dramaturge, poète, académicien de la première heure, fut aussi le bouffon de Richelieu. Il passe une bonne partie de sa vie à la cour du cardinal, comme un secrétaire et un favori qui, pour les services qu'il rend, touche de juteux bénéfices. Mais le charme qu'il exerce tient à sa gaieté et sa drôlerie, à ses qualités de joueur et de conteur. Lui-même, se présentant volontiers comme un comédien, ne s'aligne pas seulement sur un acteur respectable – on l'appelait « *l'abbé Mondory*[11] » –, mais se compare à un pitre de la *Commedia dell'arte* : « Boisrobert s'appelloit luy-mesme le *Trivelin*

8 Je renvoie à l'édition d'A. Adam, Paris, Gallimard, 1960-1961, 2 vol. Voir aussi mon choix dans *Historiettes*, éd. M. Jeanneret, Paris, Gallimard, 2013.
9 Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. A. Adam, t. II, p. 67.
10 *Ibid.*, t. II, p. 156.
11 *Ibid.*, t. I, p. 413.

de robe longue[12]. » Sa réputation d'histrion l'accompagne jusqu'à l'église : Mme Cornuel le voit un jour dire la messe ; indignée, elle refuse d'aller au sermon : « Après avoir trouvé Boisrobert disant la messe, dit-elle, je trouverois sans doute Trivelin en chaire[13]. » Mais il réserve le meilleur de son talent à Richelieu, qu'il est chargé de divertir pour le soulager du souci des affaires ou pour l'arracher à ses idées noires : « Il lui prenoit assez souvent des melancolies si fortes, qu'il envoyoit chercher Boisrobert et les autres qui le pouvoient divertir, et il leur disoit : "Resjouissez-moy, si vous en sçavez le secret." Alors chascun bouffonnoit, et quand il estoit soulagé, il se remettoit aux affaires[14]. » Le cardinal est-il malade et son médecin, à bout d'expédients, « je ne sçay plus que vous donner, dit-il, si ce n'est trois dragmes de Boisrobert après le repas[15] ».

Comme les fous de cour, le truculent abbé a la liberté de dire à chacun ses quatre vérités. Il se moque des clients du ministre, qui en retour le craignent ou le détestent. Il a même la permission de rire de Richelieu lui-même ou de mettre à jour ses douteuses manigances : « Ce vilain, disoit le Cardinal, me dira tout, sans que je m'en puisse fascher[16]. » Tel est bien le contrat traditionnel du fou et de son maître : protégé par son allure de drôle et par l'impunité du rire, il a licence de tout dire. Du moins en principe. Car la franchise, auprès du despote, se heurte vite à ses limites : quand Boisrobert pousse l'insolence ou l'impudence trop loin, il est remis à sa place et doit s'avilir pour rentrer en grâce : « Hé ! Monsieur, [...] vous laissez bien manger aux chiens les miettes qui tombent de vostre table. Ne vaux-je pas bien un chien[17] ? » Rappelé à l'humilité de son rang, le voilà qui, du plus haut, tombe au plus bas : alternance de liberté et de servitude, de pitrerie et d'amertume, qui définit au plus près la condition du bouffon.

Le dernier exemple que j'emprunte aux *Historiettes* risque de surprendre, puisqu'il s'agit de Vincent Voiture, qui n'a pas la réputation d'un histrion ni d'un fauteur de trouble, et de la marquise de Rambouillet, qui n'est pas connue pour son goût de l'impertinence et de la farce. À lire l'historiette de Tallemant sur Voiture, on découvre pourtant que

12 *Ibid.*
13 *Ibid.*, t. I, p. 412.
14 *Ibid.*, t. I, p. 268.
15 *Ibid.*, t. I, p. 404.
16 *Ibid.*, t. I, p. 399.
17 *Ibid.*, t. I, p. 393.

le pilier de la Chambre bleue jette volontiers des pavés dans la mare, qu'on le lui concède ou même qu'on le lui demande. Galant, bel esprit, ingénieux, virtuose de l'élégant badinage, il est tout cela, certes, et son rôle est de divertir la compagnie. « Dans les parties qu'on faisoit à l'hostel de Rambouillet et à l'hostel de Condé, Voiture divertissoit tousjours les gens, tantost par des vaudevilles, tantost par quelque folie qui luy venoit dans l'esprit[18]. » S'il lui arrive de laisser libre cours à ses fantaisies, il affecte aussi une « mine naïfve, pour ne pas dire niaise[19] », qui rappelle le fou traditionnel et l'autorise à se moquer des hauts dignitaires. Il ridiculise en public le cardinal de La Vallette[20], le maréchal d'Albret[21], il raille le duc de Schomberg[22] et n'épargne même pas la reine, « car il luy dit tout franc qu'elle avoit esté amoureuse de Bouquinquant [Buckingham][23] », et Tallemant d'ajouter ailleurs que celle-ci « en rit, car il estoit familier avec elle[24] ». Le détail est significatif : même si, ou parce que, le bouffon ne respecte rien et dit tout haut ce que les autres pensent tout bas, il entretient avec ses maîtres une relation d'égal à égal.

Sa liberté n'est pas seulement verbale. On lui concède le droit de bousculer l'étiquette par des canulars saugrenus, des gestes de potache, comme lorsqu'il introduit deux ours dans la chambre de Mme de Rambouillet ou réveille le comte de Guiche à deux heures du matin pour lui annoncer une nouvelle insignifiante[25]. Il lui arrive aussi d'injecter dans le sanctuaire du bon goût une dose de grotesque : pris de colique, il se couvre d'une robe de chambre de femme et déambule dans l'hôtel de Rambouillet, « environné de toutes les femelles de la maison, tout farcy de serviettes, pasle[26] », et riant de la stupéfaction de la marquise. Voilà une manière un peu scabreuse de rappeler aux esprits délicats que nous avons un corps, ce que Voiture fait encore, avec une certaine goujaterie, dans une autre scène : « Il estoit quelquefois si familier, qu'on l'a veû quitter ses galoches en presence de Madame la Princesse pour se chauffer les piez. C'estoit desjà assez de familiarité que d'avoir

18 *Ibid.*, t. I, p. 491.
19 *Ibid.*, t. I, p. 489.
20 *Ibid.*, t. I, p. 490.
21 *Ibid.*
22 *Ibid.*, t. I, p. 491.
23 *Ibid.*
24 *Ibid.*, t. I, p. 1123.
25 *Ibid.*, t. I, p. 491-492.
26 *Ibid.*, t. I, p. 493.

des galoches ; mais, ma foy, c'est le vray moyen de se faire estimer des grands seigneurs que de les traitter ainsy [...]. On dit qu'un prince [...] a dit : "Si Voiture estoit de nostre condition, il n'y auroit pas moyen de le souffrir."[27] » C'est bien ainsi que fonctionne le contrat entre le bouffon roturier et son maître : on lui reconnaît le droit à l'inconvenance et sa désinvolture lui vaut l'estime des grands.

On pourrait objecter que ce travestissement de l'écrivain en bouffon tient au regard satirique et farcesque de Tallemant. Peut-être, mais nous allons voir que le cas de Scarron, qui repose sur une documentation plus directe, confirme la tendance. Scudéry le compare à Momus, « immortel bouffon des dieux[28] », et lui-même parle de ses « ouvrages bouffons[29] ». Infirme, difforme et, de surcroît, écrivain discordant, Scarron exhibe en plein Paris, par son corps et par son œuvre, la laideur, l'impudeur, le grotesque que la société des bonnes manières s'emploie à refouler. Si la vocation du bouffon est de provoquer, de dissoner, de bousculer les conformismes, alors le poète peut à juste titre revendiquer « le nom de rimeur bouffon[30] ».

Frappé d'une maladie incurable, douloureuse et dégradante, qui fait de lui, comme il dit, un « cul-de-jatte[31] », Scarron passe l'essentiel de sa vie paralysé, cloué sur un fauteuil. Je ne suis, dit-il, qu'une « carcasse immonde[32] », « Mon corps n'est plus un corps humain ; / Sa peau n'est qu'un sec parchemin[33] ». Je suis encore, lâche-t-il en riant jaune, un « hôpital allant et venant, / Sur jambes d'autrui cheminant, / Des [m]iennes n'ayant plus l'usage[34] ». On aurait pu attendre que pareil avorton ait la pudeur de se cacher. Or, loin de là, il reçoit le Tout-Paris dans sa maison du Marais et, à ceux qui ne l'auraient pas vu, offre un autoportrait qui fait froid dans le dos : « Mes jambes et mes cuisses ont fait premièrement un angle obtus, et puis un angle égal, et enfin un aigu. Mes cuisses et mon corps en font un autre, et ma tête se penchant sur mon estomac, je ne ressemble pas mal à un z. J'ai les bras raccourcis

27 *Ibid.*, t. I, p. 489.
28 *Le Virgile travesti*, éd. J. Serroy, Paris, Classiques Garnier, 1988, p. 62.
29 Je renvoie à l'édition des *Œuvres de Scarron*, Paris, Jean-François Bastier, 1786, 7 vol. La citation figure t. VII, p. 261.
30 *Ibid.*, t. VII, p. 209.
31 *Ibid.*, t. VII, p. 45.
32 *Ibid.*, t. VII, p. 332.
33 *Ibid.*, t. VII, p. 13.
34 *Ibid.*, t. VII, p. 243.

aussi bien que les jambes, et les doigts aussi bien que les bras. Enfin je suis un raccourci de la misère humaine[35]. » Cette anatomie torturée, contrefaite et pourtant risible, rappelle les corps grotesques des farceurs, des nains et, parfois aussi, des bouffons.

Scarron étale et exploite sa maladie dans de nombreuses requêtes en vers où il implore le secours de protecteurs possibles – la reine, par exemple, à qui il propose de devenir, contre une pension, son « malade en titre d'office[36] ». À ces sollicitations empreintes d'humour noir, il ajoute le tableau pathétique de sa misère morale : « Mais si mal faite est mon échine, / Mal fait est mon esprit aussi[37]. » Aussi tourmenté qu'il est tordu, il se présente comme un parasite aux abois et sans le sou, comme un rebut et un rejet attirant sur lui tous les malheurs du monde. Ce qu'il montre à ses hôtes et décrit à ses lecteurs, c'est un « cacochyme animal[38] », et il ajoute, dans un sarcasme grinçant : « je suis moins que bête[39] ».

Dans sa déréliction, Scarron semble cristalliser et pousser à bout les disgrâces, les ridicules et les humiliations de cette faune d'écrivains excentriques, les poètes crottés qui, dans les années 1620 à 1640, peuplaient les tripots et barbouillaient du papier en malmenant le bon goût des malherbiens. À travers son autoportrait, Scarron dresse le portrait hyperbolique de la bohème, drôle et patibulaire, que Gautier captera plus tard sous le nom de Grotesques. Scarron utilise, pour parler de lui, ce même adjectif, *grotesque*, qu'il fait rimer avec *burlesque*[40]. Entre son physique hideux et ses « rimes malotrues[41] », le parallèle est en effet évident, et la provocation, du même ordre. Ses vers, et particulièrement son *Virgile travesti*, dit-il souvent, ne sont qu'un tas de « coyonneries », des « vermisseaux », des « chenilles[42] », qui riment avec « guenilles[43] ». Tel est bien le programme du burlesque : démystifier la noblesse de l'héroïque, avilir l'*Énéide*, norme de la grandeur et de la beauté. Le burlesque rabat l'épique sur le trivial, il réduit l'humanité à la loi de la

35 *Ibid.*, t. I, p. 130-131.
36 *Ibid.*, t. VII, p. 50.
37 *Ibid.*, t. VII, p. 97.
38 *Ibid.*, t. VII, p. 114.
39 *Ibid.*, t. VII, p. 96.
40 *Ibid.*, t. V, p. 427.
41 *Ibid.*, t. VII, p. 1.
42 *Ibid.*, t. IV, p. 209 ; t. VII, p. 260, 333
43 *Ibid.*, t. VII, p. 1.

nature, il sabote l'aspiration vers le haut par la joie de descendre. Or, ce détrônement, cette revanche du réel sur l'idéal nous ramènent une fois encore à la mission du bouffon, et Scarron en a conscience lorsqu'il associe par la rime « mon pauvre Typhon » (son premier poème burlesque) et le « style bouffon[44] ».

Dans un *Factum ou requête [...] pour Paul Scarron, doyen des malades de France*, il se désigne comme « philosophe cynique[45] ». Je me demande si la dérision, l'impudeur, le défi radical des cyniques en général et de Diogène en particulier n'ont pas inspiré Scarron et alimenté la veine bouffonne au XVIIe siècle. La piste mériterait d'être explorée[46].

Pour prendre la juste mesure du phénomène, il importe, en conclusion, de dissiper deux malentendus possibles. Le premier danger serait de projeter sur les bouffons et les bohèmes du XVIIe siècle la vision romantique et tragique de l'artiste maudit, du paria victime et mauvaise conscience de la société bourgeoise, comme le vieux saltimbanque de Baudelaire ou le Rigoletto de Hugo et Verdi. Les Molière, les Scarron ne sont pas des suicidés de la société, ils ne pleurent pas, mais ils rient, et leur rire n'a rien de satanique ; ils ne rêvent pas de changer le monde, ils jouent un jeu dont tous les partenaires acceptent les règles.

De là découle une seconde précaution : les excentriques ne sont ni des révoltés ni des agents de la subversion. Au même titre que le carnaval et les rites populaires de la folie, ils font partie intégrante de la mécanique sociale. Ils dénoncent la fragilité et la facticité du pouvoir, ils feignent de se situer en marge de l'ordre établi, mais leur effronterie est codifiée et inoffensive. Loin de rejeter l'institution ou d'être rejetés par elle, ils sont plutôt récupérés, dans le sens où ils fournissent à la société l'occasion de vérifier qu'elle peut absorber et contrôler les foyers de contestation. La liberté qu'on leur concède fait le jeu du pouvoir. Il n'en reste pas moins qu'ils introduisent dans l'orthodoxie régnante une fêlure, qui est aussi une complication et une respiration. L'historiographie n'a que trop privilégié les gardiens de l'ordre, les défenseurs des convenances

44 *Ibid.*, t. VII, p. 333.
45 *Ibid.*, t. I, p. 119.
46 Elle l'a été pour le XVIe siècle par M. Clément, *Le Cynisme à la Renaissance d'Érasme à Montaigne*, Genève, Droz, « Les Seuils de la modernité », 2005 et par H. Roberts, *Dogs'tales* : Representations of *Ancient Cynicism in French Renaissance Texts*, Amsterdam, Rodopi, 2006.

de toute sorte et en particulier du bon goût. Mais elle oublie un peu que le conformisme n'a de sens que s'il est contesté. Le mauvais goût tel que les écrivains le mettent en scène est peut-être le complice et la dupe du bon goût, mais il le légitime, le dynamise et l'humanise, il l'inscrit dans une dialectique, ce qui n'est pas négligeable !

Michel JEANNERET
Université de Genève