

R 80
JEAN SERROY

ROMAN ET RÉALITÉ

*Les histoires comiques
au XVII^e siècle*

LIBRAIRIE MINARD

1981

ROMAN ET RÉALITÉ

LES HISTOIRES COMIQUES
AU XVII^e SIÈCLE

1033

1519

8°Z
48795
(9)

« la thésothèque »
— réflexion et recherche universitaires —

ISSN 0183 - 8245

1. B. MASSON, *Musset et son double — lecture de « Lorenzaccio »*.
2. COLLOQUE D'AMIENS (1977). — I. *Nouvelles recherches sur Jules Verne et le voyage*.
3. J.-P. SOULIER, *Lautréamont — génie ou maladie mentale ?* suivi de *Nouveau bilan psychopathologique* (1978).
4. A. DOMMERGUES, *L'Amour dans l'œuvre d'Aldous Huxley*.
5. COLLOQUE D'AMIENS (1977). — II. *Filiations. Rencontres. Influences*.
6. J. GASSIN, *L'Univers symbolique d'Albert Camus — essai d'interprétation psychanalytique*.
7. *Mélanges de Littérature française moderne offerts à Garnet Rees*, édités par Cedric E. PICKFORD (Université de Hull).
8. COLLOQUE DE NANTES (1976). *L'esprit de décadence*, I.
9. J. SERROY, *Roman et réalité — les histoires comiques au XVIII^e siècle*.
10. J. DE GRANDSAIGNE, *L'Espace combraysien — monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust*.

La collection accueille les études et travaux universitaires présentés ès qualités par leurs auteurs. Ceux-ci développent librement, par des méthodes qui leur sont propres, des interprétations qui n'engagent qu'eux-mêmes et sous la forme qu'ils estiment être la mieux appropriée à rendre compte de l'état de leurs recherches.

80
JEAN SERROY /
Professeur à l'Université de Grenoble III

ROMAN ET RÉALITÉ

LES HISTOIRES COMIQUES
AU XVII^e SIÈCLE

Librairie Minard
1981

DL-10-08-1981-23373



*Toute reproduction ou reprographie
et tous autres droits réservés*

IMPRIMÉ EN FRANCE

ISBN : 2-85210-009-6

Histoire comique

Le mot *comique* ayant deux sens distincts, il importe de les faire connaître ici.

[...]

Comique, adj. : 1) Qui appartient à la comédie. 2) Par extension, *pitoyable*, qui fait rire.

À mon amie Nane

[...]

Auquel de ces deux sens l'auteur de la présente histoire a-t-il pris le mot *comique*, la question semblera peut-être douloureuse ? Pour la résoudre, on consultera l'avis du plus grand nombre. C'est l'avis contraire qu'il faut préférer.

(ANATOLE FRANCE, *Histoire comique*)

BL-10-08-1981-23373

A man with a



*For a reproduction of this photograph
or the original, please contact:*

INSTITUT EN FRANCE

1528N 3-81216-300-5

Le mot *comique* ayant deux sens distincts, il importe de les faire connaître ici.

Comique, adj. : 1) Qui appartient à la comédie. 2) Par extension, plaisant, qui fait rire.

Auquel de ces deux sens l'auteur de la présente histoire a-t-il pris le mot comique, la question semblera peut-être douteuse ? Pour la résoudre, on consultera l'avis du plus grand nombre. C'est l'avis contraire qu'il faudra préférer.

Histoire comique

Le mot comique ayant deux sens différents, il importe de les faire connaître ici.

[...]

Comique, ad. : 1) Qui appartient à la comédie. 2) Par extension, plaisant, qui fait rire.

[...]

Autant de ces deux sens l'auteur de la présente histoire a-t-il pris le mot comique, la question semble peut-être douteuse ? Pour la résoudre, on consulte l'avis du plus grand nombre. C'est l'avis connu par l'audace prover.

(Année France, Histoire comique)

Que tous ceux qui, à quelque titre que ce soit, m'ont aidé dans cette longue entreprise qu'est une thèse de doctorat trouvent ici l'expression de ma gratitude. Mes remerciements vont tout particulièrement au professeur Garapon, dont la direction, souple et ferme à la fois, m'a constamment soutenu et guidé, et aux membres de mon jury, les professeurs Collinet, Lathuillère, Raimond et Truchet, qui m'ont apporté le précieux secours de leur compétence et de leur bienveillance. Je n'aurai garde d'oublier celles qui ont subi, au plus près, les aléas de ce travail : mes femmes — épouse et filles — pour lesquelles j'ai le sentiment que ces Histoires comiques n'ont pas dû, toujours, être des histoires drôles...

INTRODUCTION

« Ô que d'Écrits obscurs, de Livres
ignorez. »

(BOILEAU, *Le Lutrín*, chant V)

Le XVII^e siècle serait-il le siècle du roman ? Ou n'y aurait-il, à l'affirmer, que paradoxe, ou volonté iconoclaste de renverser quelques-uns des dogmes les mieux établis de l'histoire littéraire ? Qu'on puisse seulement se poser la question amène à considérer qu'en matière critique surtout, toute vérité reçue n'est jamais que relative. Car, s'il ne s'agit certes pas de contester à Corneille, Racine et Molière, pour le siècle, ni à Balzac, Stendhal, et Flaubert, pour le genre, des privilèges effectivement incontestables, il peut sembler utile, à la fois pour la compréhension de ce XVII^e siècle et pour celle de ce genre romanesque, de tenter d'apprécier à sa juste valeur, en la remettant à sa juste place, toute une partie de notre littérature qui, pour avoir été longtemps négligée, n'en est pas pour autant négligeable.

Il est curieux, en effet, de constater que le roman du XVII^e siècle semble avoir disparu au fil des temps, comme un continent perdu¹. Peu réédités au XVIII^e siècle, à quelques

1. « Tout un continent littéraire s'est abîmé dans l'océan des âges : une Atlantide du roman a été engloutie », écrivait Raymond Picard, dans son dernier article inachevé, intitulé précisément « Remises en question » (in

rares exceptions près — on sait que Rousseau lisait encore avec son père *L'Astrée*, *Cassandre*, *Cléopâtre* et *Le Grand Cyrus* —, les textes se sont peu à peu réduits à des titres, sur lesquels l'oubli, progressivement, est tombé, puis le silence. Privés de lecteurs, les romans du XVIII^e siècle l'ont été aussi de critiques, et se sont trouvés ainsi rejetés de la mémoire collective, malgré les quelques tentatives de réhabilitation entreprises, au milieu du XIX^e siècle, par quelques esprits curieux : Théophile Gautier redécouvrant les écrivains « grotesques », Charles Nodier poursuivant à l'Arsenal de minutieuses investigations bibliographiques, ou le bibliophile Jacob exhumant nombre de textes jusque-là introuvables, d'auteurs qu'on appelle précisément alors les « écrivains oubliés »². Ce n'est, toutefois, qu'à l'aube du XX^e siècle que des chercheurs commencent, à partir de la pointe visible de cette « Atlantide du roman », à en fouiller les profondeurs : aux travaux de A. Le Breton, H. Körting, P. Morillot, G. Reynier, succèdent ceux de F.C. Green, M. Magendie, D. Dallas³. Des œuvres importantes sont alors rééditées : grâce à l'édition Vaganay, *L'Astrée* est à nouveau disponible, tandis que Fr. Lachèvre

Revue d'Histoire littéraire de la France, n° spécial *Le Roman au XVIII^e siècle*, n° 3-4, 1977, p. 356). Le présent travail se voudrait un élément de réponse à cette question que le critique a placée en tête de son ultime réflexion : « Comment se peut-il que tout un pan de notre littérature soit en fait demeuré dans l'ombre, à une époque où cette littérature est particulièrement éclatante et féconde ? » (*ibid.*, p. 355).

2. Dans *Les Grotesques* (1833), Th. Gautier cite *Les Fragments d'une Histoire comique* de Théophile, *L'Histoire comique de la Lune et du Soleil* de Cyrano, et *Le Roman comique* de Scarron. C'est en 1824 que Ch. Nodier est nommé bibliothécaire à l'Arsenal, où il s'intéresse tout particulièrement aux œuvres, tant poétiques que romanesques, des siècles passés, dont il répertorie les textes les plus rares. Le bibliophile Jacob, de son vrai nom P. Lacroix, anime, au milieu du XIX^e siècle, la Bibliothèque Gauloise qui, avec la Bibliothèque Elzévirienne, propose la réédition de nombreux textes romanesques du XVIII^e siècle. C'est en 1862 que V. Fournel propose son étude sur *La Littérature indépendante et les écrivains oubliés*.

3. Nous faisons ici allusion aux ouvrages fondamentaux de A. Le Breton, *Le Roman français au XVIII^e siècle* (Paris, Boivin, 1890) ; de H. Körting, *Gesichte des französischen Romans im XVIIen Jahrhundert* (Leipzig, 1891) ; de P. Morillot, *Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours* (Paris, Masson, 1892) ; de G. Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée* (Paris, A. Colin, 1908), *Les Origines du roman réaliste* (Paris, Hachette, 1912) et *Le Roman réaliste au XVIII^e siècle* (Paris, Hachette, 1914) ; ainsi qu'aux travaux un peu plus tardifs de F.C. Green, *French Novelists, Manners and Ideas from the Renaissance to the Revolution* (Londres, Dent, 1928) ; de M. Magendie, *Le Roman français au XVIII^e siècle de L'Astrée au Grand Cyrus* (Paris, Droz, 1932) et de D. Dallas, *Le Roman français de 1660 à 1680* (Paris, Gamber, 1932).

restitue le texte authentique de *L'Autre Monde* de Cyrano, et qu'Émile Roy en fait de même pour le *Francion* de Sorel⁴. Travail nécessaire de défrichage, voire de déchiffrement, à partir duquel le roman du XVII^e siècle semble, enfin, devoir sortir de l'ombre. Depuis lors, en effet, les travaux se sont succédé, mettant les textes à la disposition des lecteurs par tout un travail de réédition ou d'inventaire⁵, tentant d'organiser la masse débordante d'une littérature multiforme⁶, ou proposant des études plus spécialisées sur tel aspect ou tel auteur jusque-là mal connus⁷. Le temps semble, ainsi, venu des redécouvertes et, avec lui, celui des remises en question, dont on sent bien qu'elles risquent de modifier sensiblement l'image habituelle que l'on se fait du paysage littéraire du XVII^e siècle. Comment croire désormais, en effet, comme on l'a répété si longtemps, que le roman français commence en 1678 avec *La Princesse de Clèves*, sans refouler — vers quelle obscure préhistoire ? — les quelques 950 œuvres romanesques parues depuis le début du siècle ? Et quelle place donner, dans la production littéraire du temps, aux 1 300 ou 1 400 romans, contes et nouvelles répertoriés, et à tous ceux, attestés ou non, mais perdus, qu'il reste à découvrir ? Comment comprendre leur multiplicité, expliquer leur manque d'unité, concilier leurs contradictions ?

4. L'édition Vaganay de *L'Astrée* est publiée de 1925 à 1928 ; *Les Œuvres libertines* de Cyrano sont rééditées par Fr. Lachèvre en 1921 ; et le *Francion* de Sorel par E. Roy de 1924 à 1931.

5. On pense surtout ici à l'édition des *Romanciers du XVII^e siècle* (Paris, La Pléiade, 1958) due à A. Adam ; aux nombreuses reproductions de textes originaux proposées par Slatkine Reprints ; et à cet instrument de base que constitue l'inventaire de M. Lever, *La Fiction narrative en prose au XVII^e siècle* (Paris, C.N.R.S., 1976).

6. Les études d'Arnaldo Pizzorusso, *La Poetica del romanzo in Francia (1660-1685)* (Rome, Caltanissetta, 1960), de Henri Coulet sur *Le Roman jusqu'à la Révolution* (Paris, A. Colin, t. I, 1967 et t. II, 1968) et de Jürgen Von Stackelberg, *Von Rabelais bis Voltaire* (Munich, C.H. Beck, 1970) ont ouvert, sur ce point, les plus riches perspectives.

7. Ainsi les études de R. Godenne sur *L'Histoire de la Nouvelle française au XVII^e et au XVIII^e siècles* (Genève, Droz, 1970) ; de R. Démoris sur *Le Roman à la première personne* (Paris, A. Colin, 1975) ; ou de M. Th. Hipp sur le roman et les Mémoires de 1660 à 1700, *Mythes et Réalités* (Paris, Klincksieck, 1976). Ou encore les travaux consacrés par J. Ehrmann à D'Urfé, par S. Kevorkian à Gomberville, par Fr. Deloffre et J. Rougeot à Guilleragues, par A. Mansau à Saint-Réal, par M. Cuénin à Madame de Villiedieu, et bien d'autres. Le numéro spécial de la *R.H.L.F.* paru en 1977 traduit la vitalité présente de la recherche sur le roman du XVII^e siècle, et fait état de nombreuses études en cours.

Ce sont toutes ces questions qui se posent aujourd'hui au chercheur, et tout particulièrement à celui qui se propose, dans ce continent encore largement inexploré, de s'intéresser à ces terres les plus reculées que sont les romans dits « réalistes ». Car, dans l'ombre où a été tenu l'ensemble de la production romanesque du XVIII^e siècle, la nuit la plus épaisse a, sans nul doute, été réservée à ces romans que les contemporains appelaient « comiques ». Ostracisme d'ailleurs concerté, dont les raisons remontent au XVIII^e siècle lui-même. C'est à ce moment-là, en effet, que le roman s'affirme, tant bien que mal, comme genre littéraire. Il lui faut pour cela triompher, d'abord, des préventions qui pèsent contre lui, la littérature narrative n'étant encore considérée que comme un simple passe-temps peu sérieux. L'engouement que suscite *L'Astrée*, dans les premières décennies du siècle, est l'élément déterminant qui fait entrer le roman « en littérature ». À partir de là, en effet, les romanciers cherchent à donner un statut à leur œuvre, c'est-à-dire à en fixer les règles. Un roman « officiel » se constitue ainsi, recevant la caution des doctes : le roman existe désormais, non seulement parce que l'on écrit des romans, mais surtout parce que l'on écrit sur eux. À côté des œuvres s'élabore, tout au long du siècle, sous forme de préfaces, d'essais, voire de catalogues, un ensemble de textes théoriques qui, de Fancan à Du Plaisir, en passant par les Scudéry, Sorel, Huet, Segrais, Guéret, Huet, Boileau, accompagnent les balbutiements du genre de débats sur la nature du romanesque, sur la moralité de l'affabulation, sur les rapports entre fiction et réalité, et s'attachent même déjà à dégager une histoire de la littérature narrative. Toutefois, dans cette émergence progressive d'un genre à l'existence littéraire, bien des incertitudes subsistent. D'une part, si le roman est accepté, ce n'est d'abord qu'à titre d'« épopée en prose », c'est-à-dire par rapport à un genre noble, auquel, faute de mieux, on le rattache. On comprend ainsi que « dans la hiérarchie des genres, si contraignante au XVIII^e siècle, le roman occupe le degré le plus bas »⁸. D'autre part, toutes les œuvres qui refusent ces règles, qui ne se plient pas à cette définition contraignante que les romanciers eux-mêmes fixent à leur art, sont, du même coup, rejetées dans les limbes

8. R. Picard, art. cit., p. 356.

incertains d'une production inorganique, d'une « infra-littérature ». Ce poids de l'exclusion est tel que rares sont les romanciers comiques qui osent revendiquer pour leurs œuvres une considération égale à celle qui commence d'entourer la production des romanciers reconnus comme tels. Réticences significatives que ces timidités d'écrivains qui vont jusqu'à vouloir justifier leur propre écriture, en s'excusant presque auprès de leurs lecteurs de leur proposer ce qui, échappant aux critères admis, ne saurait être que sans importance. Une chape de futilité et, partant, de mauvaise conscience, pèse sur la littérature comique. Et ce ne sera pas un des moindres combats menés par des romanciers plus assurés de leur art que d'affirmer, au besoin contre l'image qu'elle se fait d'elle-même, que l'Histoire comique existe, et qu'elle est à prendre au sérieux. Ainsi, lorsque Sorel entreprend, en 1664, dans sa *Bibliothèque française*, de passer en revue la production romanesque de son siècle, il consacre, à côté des romans de chevalerie et de bergerie, des romans vraisemblables et des romans héroïques, une section d'importance équivalente aux romans comiques⁹. Cela, toutefois, ne suffit pas à assurer à cette partie de la production romanesque une réelle considération : dans la *Lettre sur l'origine des romans*, qui veut faire, en 1669, l'historique du genre, Huet n'accorde que quelques lignes à ces œuvres dont Sorel affirmait qu'elles avaient droit, autant que les autres, à l'appellation de romans¹⁰. Les romans comiques occupent donc, dès le XVII^e siècle, une place quelque peu marginale dans un genre lui-même encore mal assuré : à l'incertitude de statut qui caractérise le genre romanesque, la veine comique ajoute la précarité de sa propre position.

Cette situation très particulière a un double effet. D'un côté, les romans comiques ne prêtant guère à conséquence, nombre d'écrivains sans ambition et sans talent s'y réfugient tout naturellement : amateurs de bons mots, compilateurs, conteurs occasionnels, ou simples esprits facétieux désireux de « chasser l'ennui » ou de trouver un « tombeau à la mélancolie »¹¹, ils profitent du discrédit où doctes et mondains tien-

9. Charles Sorel, *La Bibliothèque française*, 2^e édition, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667, p. 188 et sv.

10. La *Lettre à M. Segrais sur l'origine des romans* de Huet (1669) a été rééditée par F. Gegou, Paris, Nizet, 1971.

11. *Le Chasse-Ennui* de Louis Garon (Paris, Bontemps, 1600) et *Le*

nent les ouvrages comiques pour laisser leur fantaisie s'y donner libre cours, loin de toute préoccupation littéraire. La médiocrité qui est le lot de tels ouvrages contribue, du même coup, à accentuer l'image négative de la narration comique, et à éloigner un peu plus celle-ci du champ « officiel » de la littérature. Le rôle de ces écrivains n'est, pourtant, pas négligeable : non seulement ils transmettent, à travers leurs œuvres, une matière ancienne, venue des contes et des fabliaux, et qui va constituer, tout au long du siècle, le terreau du romanesque comique ; mais ils touchent également un public différent de celui qui, noble ou bourgeois, assure au roman son existence et son succès. Certains de leurs recueils figurent, en effet, à côté des almanachs, des livres de prophéties ou des histoires merveilleuses, dans la littérature de colportage¹². Et, bien qu'il soit hasardeux, faute de données précises¹³, de tenter une sociologie de la lecture au XVII^e siècle, on voit bien à travers l'exemple de ces ouvrages, que la veine comique relève, pour une part au moins, d'une culture et d'une littérature populaires, et que, de ce fait, elle contribue à élargir le champ de diffusion du roman.

Néanmoins, s'il se réduisait à ces œuvres de troisième rayon, qui se situent pour la plupart à la frontière du récit oral, dans ces zones indistinctes où le verbe se fait écriture, sinon encore littérature, le roman comique mériterait plus une enquête sociologique qu'une recherche littéraire. Or, par son caractère marginal même, et par le fait que, refusant toute règle, il en vient à chercher sa définition dans une esthétique de la liberté, ce roman « dissident » attire aussi tous les francs-tireurs de la littérature, tous les esprits indépendants du siècle, que la contrainte irrite, et qui cherchent, pour exprimer librement ce qu'ils ont envie de dire, une forme elle-même libre. Dans la mesure où il est considéré par les gens de lettres eux-mêmes comme réservé à des fantaisies sans conséquence et, comme tel, regardé comme entité négligeable, le roman comique offre à ces penseurs libres — qui sont pré-

Tombeau de la Mélancholie (anonyme, Paris, Vve J. Oursel, 1634) sont deux ouvrages très caractéristiques de cette littérature récréative.

12. Voir, sur ce point, G. Bollème, *La Bibliothèque bleue*, Paris, Julliard, 1971, p. 113 et sv.

13. L'étude minutieuse de H.J. Martin, *Livre, Pouvoirs et Société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)* (Genève, Droz, 1969) en fournit certaines ; mais il reste beaucoup à découvrir sur les éditions, les tirages, la diffusion, le public des romans au XVII^e siècle.

cisément, pour la plupart, des libres penseurs — un refuge idéal. Que Théophile, Sorel, Tristan, Cyrano, fassent ainsi confiance à l'Histoire comique traduit non seulement les rapports privilégiés que celle-ci entretient avec le mouvement libertin, mais influe aussi, tout naturellement, sur son développement. Car, profitant d'une forme littéraire jugée comme secondaire pour faire passer, sous la plaisanterie, les idées les plus audacieuses, les romanciers comiques trouvent, pour traduire ces idées, des techniques narratives elles-mêmes détachées de toute contrainte : du point de vue de la création romanesque, ils constituent une avant-garde. Le roman comique se présente, ainsi, au XVII^e siècle, comme un laboratoire où s'expérimentent les formules les plus originales : prenant ouvertement ses distances avec les formes établies du roman pastoral, héroïque ou précieux, lesquelles, liées à des règles, ne bougent guère, il pousse toujours plus loin sa réflexion sur lui-même et en vient, à travers la multiplicité de ses tentatives, à découvrir à un genre qui se cherche encore l'immensité de son champ littéraire.

La diversité des romans comiques, et l'indépendance qu'ils manifestent à l'égard de tout code, en rendent précisément l'approche difficile. Il est relativement simple de définir un roman héroïque : comme tous obéissent à des règles communes, ils sont, à la limite, interchangeable, et une étude de structure permet d'en dégager les éléments constitutifs fondamentaux. Il n'en va pas de même pour ces romans très différents les uns des autres que recouvre l'appellation d'« Histoire comique ». Pour étudier l'art romanesque qui s'y manifeste, il importe donc d'abord de fixer un corpus précis et d'en déterminer les limites chronologiques. Pour cela, la meilleure solution consiste sans doute à faire appel aux romanciers eux-mêmes. Plutôt, en effet, que d'imposer une définition *a priori* au roman comique, puis de mesurer les œuvres, à partir de là, à l'aune de cette définition, il semble plus conforme à l'esprit même d'un roman multiforme, et qui se laisse mal enserrer dans une définition unique, d'adopter la démarche inverse, consistant à retenir tous les romans qui se présentent comme « comiques », pour tenter ensuite, en les confrontant les uns aux autres, d'apprécier l'image globale qu'ils donnent de l'Histoire comique. Le critère du titre est, en effet, prédominant : si toute une série de romanciers intitulent, dans une période donnée — qui couvre à peu près

tout le siècle —, leurs œuvres « Histoires comiques », c'est qu'ils font par là référence à un type de récit auquel ils entendent se rattacher. Il existe, ainsi, une veine de l'Histoire comique, qui court tout au long du XVII^e siècle, et qui s'enrichit progressivement d'œuvres qui s'en réclament ouvertement. Toutes les Histoires comiques qui se donnent comme telles constituent donc l'élément premier d'un corpus qui ne saurait, pour autant, se limiter à elles. Certains romanciers, en effet, tout en délaissant la dénomination d'« Histoire », conservent le qualificatif de « comique », et l'appliquent à d'autres termes : on trouve, ainsi, des « romans », des « ouvrages », des « aventures », des « historiettes », des « nouvelles » comiques. Le choix de ces termes — et en particulier du dernier — peut traduire quelque volonté spécifique, qu'il s'agit, certes, d'élucider, mais l'appartenance à la veine comique, dans la mesure où elle est nettement soulignée dans le titre lui-même, reste fondamentale. Ces ouvrages apparaissent, de la sorte, comme des formes particulières prises par l'Histoire comique, et, à ce titre, en sont inséparables. Reste, enfin, le cas des œuvres qui ne se disent pas « comiques ». Il y a lieu, en ce qui les concerne, de faire une distinction : d'un côté, certains romans, quoique n'offrant rien dans leur titre qui puisse signaler qu'ils relèvent de l'Histoire comique, s'y rattachent, pourtant, de façon assurée. Que ce soit l'auteur lui-même, dans sa préface ou dans le cours de son récit, ou tel autre romancier ou critique jugeant l'œuvre de l'extérieur, qui la range parmi les romans comiques, le roman se trouve, dès le XVII^e siècle, intégré à une veine, dont il n'appartient plus dès lors au critique de l'exclure¹⁴. Dans d'autres cas, par contre, s'il s'agit bien d'« Histoires », celles-ci ne se présentent plus comme « comiques », mais comme « plaisantes », « facétieuses », « satiriques », « divertissantes », « comi-galantes »... : l'aire lexicale est vaste qui, autour du « comique », distingue, par des nuances parfois ténues, tel ou tel ouvrage de tel autre. Ces distinctions, toutefois, ne sont pas à négliger : elles peuvent traduire des différences d'intention, indiquer des diver-

14. C'est le cas, par exemple, pour *Le Chevalier hypocondriaque* de Du Verdier, ou pour *Le Page disgracié* de Tristan, lesquels, bien que ne se présentant pas comme « Histoires comiques », sont aussitôt jugés par leurs contemporains comme relevant de cette veine, à laquelle Sorel les rattache tout naturellement dans sa *Bibliothèque française*.

gences de forme, souligner même une évolution dans la conception du roman. De telles œuvres permettent donc de situer l'Histoire comique au sein d'un ensemble plus vaste, et de juger les liens qui la rattachent à la tradition commune dont toutes ces œuvres sont issues.

C'est, en effet, de cette tradition, venue des fabliaux et des farces, et s'étant enrichie, au fil des siècles, d'apports nouveaux — dont les moindres ne sont pas ceux des contes italiens et des romans picaresques — que l'Histoire comique tire son origine ; et c'est d'elle qu'elle se nourrit d'abord. Or la comparaison avec des œuvres qui, relevant comme elle de cette matière traditionnelle, l'interprètent différemment, révèle non seulement que l'Histoire comique présente, au sein de cette veine, une véritable spécificité, mais fait apparaître aussi qu'elle se caractérise, dans ses rapports avec cette tradition, par un détachement progressif, et une évolution qui lui est propre. Définir l'Histoire comique, c'est, ainsi, la saisir dans son devenir : en ce sens, une ligne chronologique s'impose. De 1612, date à laquelle sont publiées les premières *Histoires comiques* de Du Souhait, à 1670, où paraît, avec *La Reine d'Ethiopie*, la dernière *Historiette comique*, et même, au-delà, jusqu'à la fin du siècle, où fleurissent encore quelques variétés tardives, l'Histoire comique développe, d'œuvre en œuvre, sa propre diversité.

Pour traduire cette diversité sans la trahir, il nous a semblé nécessaire d'adopter une double démarche méthodologique. D'abord, ne se fixer aucun *a priori* en matière d'approche critique : les textes étant très différents les uns des autres, d'un auteur à l'autre, du début à la fin du siècle, chacun demande à être envisagé différemment. Si telle œuvre appelle des analyses de structure, telle autre des développements sociologiques, telle autre une étude thématique, telle autre encore une approche formelle, stylistique ou linguistique, il importe de n'exclure aucune méthode d'analyse. La présente étude prend donc son bien là où elle le trouve, partant du principe qu'il vaut mieux plier la critique aux textes que les textes à la critique.

Ensuite, l'ordre chronologique semblant seul pouvoir rendre compte d'une forme en devenir, il nous a paru nécessaire aussi d'interpréter cette évolution, pour en dégager le sens : d'où une division en trois parties, analysant successivement la formation, l'affirmation, puis la déformation de l'Histoire

comique au long du siècle. S'il ne convient guère de justifier à l'avance un plan dont le choix recouvre précisément les lignes de force qu'on a cru pouvoir déceler à travers le foisonnement de cet ensemble de textes, on peut dire, toutefois, que là encore, c'est à partir des œuvres qu'il a semblé opportun d'opérer. Le découpage chronologique que nous proposons dégage moins des limites qu'il n'offre des repères, chaque grande période retenue s'organisant autour d'une des trois œuvres maîtresses du siècle : *L'Histoire comique de Francion*, *Le Roman comique* et *Le Roman bourgeois*. Si Sorel, Scarron et Furetière forment, ainsi, l'axe de cette étude et déterminent la courbe d'évolution des romans divers qui leur sont rattachés, c'est que leurs œuvres, par leurs qualités propres, ont mieux que d'autres cristallisé les espoirs, assuré les réussites et souligné les limites de l'Histoire comique.

Que ces romans, enfin, soient nombreux impliquait qu'on donne à chacun une place correspondant à son importance. Or il nous est apparu qu'à côté des œuvres majeures, qui s'imposent d'elles-mêmes, plusieurs de ces « écrits obscurs » et de ces « livres oubliés » valaient mieux que l'ombre et l'oubli où ils étaient tenus. Si nous avons donc choisi de nous arrêter à ces œuvres méconnues, c'est en pensant qu'elles ne méritaient pas de l'être. C'est en pensant aussi que si, à travers tous ces textes venus des profondeurs de notre histoire, nombreux sont ceux qui n'offrent par eux-mêmes qu'un intérêt limité, chacun, pourtant, mérite quelque attention particulière, dans la mesure où il constitue une partie d'un ensemble dont la variété fait le prix. Car, s'il est vrai que le roman est un genre multiforme, l'Histoire comique du XVII^e siècle, dans sa diversité parfois maladroite, en offre bien la première image fidèle.

PREMIÈRE PARTIE

LA FORMATION (1612-1626)

I. LES HISTOIRES COMIQUES DE DU SOUHAIT (1612)

Un écrivain obscur...

L'Histoire comique naît dans la plus profonde obscurité. Parmi tous les écrivains sans talent qui, dans les premières années du XVII^e siècle, sacrifient aux goûts du jour, au provincial, qui se prend pour un bel esprit, à l'idée de composer un recueil de contes facétieux, pour amuser les princes qui le font vivre. Comme il manque d'imagination, il va chercher son bien chez les conteurs du siècle précédent : et, dédaigneux de donner un titre original à une œuvre qui ne l'est pas, il décide de l'appeler *Histoires comiques*. L'œuvre, sans grâce ni invention, sera bien vite oubliée. Le titre, étonnant dans sa concision, va être repris par des centaines de plus tard.

1. « *Histoires comiques de Du Soudat* » devient dans l'édition de 1633 imprimée qu'ensuivit, signale Charles Sord en 1633 (édition comique de François, la République de 1710, éd. A. Adam, Paris, Le Livre, 1934, p. 1265). Toutes ses références à ce volume de Sord renvoient à cette édition, que nous signalerons par l'abréviation *Fr*.

2. C'est le recueil de Du Soudat, Gabriel Perreux, dans sa thèse sur *Les Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie de notre époque*, Paris, 1957, remarque que « le nom d'*Histoires comiques* » date du recueil de Y. Nibauc » (p. 470, n. 111). Si Verne Nibauc a bien fait passer en 1392 un

conquis au long du siècle. S'il ne pouvait guère de justifier
à l'avance le plus haut des succès, le succès le plus
légis de l'œuvre n'est pas à craindre à travers le fait
suffisant de cet ensemble de succès, on peut dire, au moins,
que la chose, c'est à partir de ce moment que l'œuvre
est devenue la plus grande œuvre de la littérature française.
Le succès de l'œuvre n'est pas à craindre à travers le fait
suffisant de cet ensemble de succès, on peut dire, au moins,
que la chose, c'est à partir de ce moment que l'œuvre
est devenue la plus grande œuvre de la littérature française.
Le succès de l'œuvre n'est pas à craindre à travers le fait
suffisant de cet ensemble de succès, on peut dire, au moins,
que la chose, c'est à partir de ce moment que l'œuvre
est devenue la plus grande œuvre de la littérature française.

On ne peut pas dire que l'œuvre n'est pas à craindre à travers le fait
suffisant de cet ensemble de succès, on peut dire, au moins,
que la chose, c'est à partir de ce moment que l'œuvre
est devenue la plus grande œuvre de la littérature française.
Le succès de l'œuvre n'est pas à craindre à travers le fait
suffisant de cet ensemble de succès, on peut dire, au moins,
que la chose, c'est à partir de ce moment que l'œuvre
est devenue la plus grande œuvre de la littérature française.
Le succès de l'œuvre n'est pas à craindre à travers le fait
suffisant de cet ensemble de succès, on peut dire, au moins,
que la chose, c'est à partir de ce moment que l'œuvre
est devenue la plus grande œuvre de la littérature française.

CHAPITRE I

DES HISTOIRES COMIQUES A L'HISTOIRE COMIQUE

1. LES HISTOIRES COMIQUES DE DU SOUHAIT (1612)

Un écrivain obscur...

L'Histoire comique naît dans la plus profonde obscurité. Parmi tous les écrivains sans talent qui, dans les premières années du XVII^e siècle, sacrifient aux goûts du jour, un provincial, qui se prend pour un bel esprit, a l'idée de composer un recueil de contes facétieux, pour amuser les princes qui le font vivre. Comme il manque d'imagination, il va chercher son bien chez les conteurs du siècle précédent ; et, désireux de donner un titre original à une œuvre qui ne l'est pas, il décide de l'appeler *Histoires comiques*. L'œuvre, sans grâce ni invention, sera bien vite oubliée¹. Le titre, évocateur dans sa concision², va être repris par des écrivains de plus haute

1. « (L'ouvrage) de Du Souhait a demeuré dans l'obscurité et n'a été imprimé qu'une fois », signale Charles Sorel en 1633 (*Histoire comique de Francion*, in *Romanciers du XVII^e siècle*, éd. A. Adam, Paris, La Pléiade, 1958, p. 1268). Toutes nos références à ce roman de Sorel renverront à cette édition, que nous signalerons par l'abréviation *Fr*.

2. Citant le recueil de Du Souhait, Gabriel Pérouse, dans sa thèse sur *Les Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps* (Genève, Droz, 1977), remarque que « le nom d'"Histoires comiques" date au moins de V. Habanc » (p. 470, n. 11). Si Vérité Habanc a bien fait paraître en 1585 des

volée qui lui donneront, eux, un contenu neuf, et feront de l'Histoire comique une des tentatives romanesques les plus originales du siècle.

Ce provincial oublié, c'est François Du Souhait. « Mauvais prosateur et poète médiocre » — selon l'avis de Frédéric Lachèvre³ —, il n'a guère laissé de traces dans l'histoire de la littérature. Sa carrière d'homme de lettres, pourtant, est bien réelle, et bien remplie. D'origine champenoise, comme Sorel⁴, Du Souhait est d'abord un écrivain de cour : attaché à la maison de Lorraine comme « secrétaire ordinaire de son altesse le duc », il défend et illustre avec constance les grandes options politiques et religieuses de ses protecteurs, dans toute une série de poèmes et de traités à mi-chemin entre la sincérité et la flatterie⁵. Payant ainsi sa protection de dédicaces et d'œuvres de circonstances, il peut s'adonner par ailleurs à la littérature qu'il aime. Car à côté du secrétaire ordinaire, il y a le bel esprit. C'est ainsi, d'ailleurs, qu'il se présente dans les œuvres qu'il ne signe pas de son titre officiel : « un des beaux esprits de ce temps ». Ce qualificatif, qu'il se

Nouvelles histoires tant tragiques que comiques, c'est à Du Souhait que l'on doit la formulation même d'*Histoires comiques*.

Pour ces *Histoires comiques* de Du Souhait, nous utilisons l'édition originale : *Histoires comiques ou entretiens facetieux*, Troyes et Paris, T. du Bray, 1612, à laquelle nous renvoyons par l'abréviation H.C. Peut-être Du Souhait a-t-il calqué son titre sur les nombreuses « Histoires tragiques » qui ont suivi l'adaptation par Boiastuau et Belleforest des nouvelles de Bandello (1557-1568). Les Histoires tragiques sont à la mode vers 1607 : par exemple, *L'Histoire tragique des amours du brave Florimond et de la belle Clytie* de Blaise de Saint-Germain, ou *L'Histoire des amours tragiques de ce temps* d'Isaac de Laffemas. Elles le seront plus encore après l'assassinat du roi Henri IV : c'est en 1614 que Rosset fait paraître ses *Histoires tragiques de nostre temps*.

3. Frédéric Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs de poésies publiées de 1597 à 1700*, Paris, H. Leclerc, 1901, t. 1, p. 185-186.

4. Sorel parle de « *Du Souhait champenois* » (Fr., p. 1 268).

5. Ainsi se présentent des œuvres comme *Le Bon Ange du Roy*, Paris, Jacques Rézé, 1599 ; comme *Le Pacifique ou l'anti-Soldat françois*, s.l., 1604, œuvre écrite en réplique au *Soldat françois* de Pierre de l'Hostal (sur la polémique autour de cet ouvrage, voir Henri Hauser, *Les Sources de l'Histoire de France*, Paris, Picard, 1912, t. 3, p. 204) ; comme *La Vérité de l'Eglise*, Paris, F. Huby, 1609 ; et surtout comme *Marqueteries ou œuvres diverses*, Paris, Jean Houzé, 1601, recueil qui apparaît comme le véritable « brevet d'aptitude » du nouveau secrétaire ordinaire de son altesse. Pour plus de détails sur la vie et l'œuvre de Du Souhait, on peut se reporter à Albert Collignon, « François du Souhait, secrétaire du duc Charles III », in *Le Pays Lorrain et le Pays Messin*, 10^e année, 1913, p. 688, et à Gabriel Celce-Murcia, *Histoires comiques du sieur du Souhait* (Paris, La Pensée Universelle, 1978).

donne complaisamment, n'a certes pas suffi à lui assurer la gloire à laquelle il aspirait, mais il nous permet de situer un peu plus précisément l'écrivain. Dans le chant IV de *L'Art poétique*, Boileau a ménagé à la renommée littéraire de Du Souhait, et de quelques autres, un ensevelissement définitif :

« Il n'est point de degrez du mediocre au pire (...)

On ne lit gueres plus Rampalle et Mesnardiere

Que Maignon, Du Souhait, Corbin et La Morlière⁶. »

Le vers de Boileau rapproche dans l'oubli Du Souhait et Corbin. Ce n'est pas le fait du hasard, puisque Brossette nous apprend par ailleurs que Du Souhait était un « poète ami de Corbin »⁷. Il ajoute que ses poésies « étaient toutes par pointes », et fait même état de vers « que Corbin avait faits pour Du Souhait ». Or Jacques Corbin nous est bien connu⁸. Il était un des familiers du cercle de la reine Marguerite, où l'on cultivait précisément le bel esprit ; il était même, dans cette compagnie, le « précieux des précieux », celui qui poussait à l'extrême l'affectation, se plaisait aux inventions les plus hyperboliques du parler phébus et triomphait dans de longs romans à la Nervèze : *Les Amours de Philocaste*, *Le Martyre d'Amour*, *Les Trophées de l'Amour*⁹. Or c'est exactement le même goût et le même langage qui se retrouvent dans l'œuvre romanesque de Du Souhait. Depuis son premier essai dans le genre, *Les Amours de Glorian et d'Ismène*, en 1600, jusqu'à son dernier roman, *Le Romant de Gloriande*, en 1613¹⁰, c'est la même veine sentimentale, où un style alambiqué vient compliquer une intrigue convenue.

L'amitié de Corbin et de Du Souhait et leur affinité litté-

6. Boileau, *Art poétique*, in *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1966, p. 180-181.

7. *Correspondance entre Boileau et Brossette*, publiée par Laverdet, Paris, 1858, p. 532.

8. Il était avocat. Simone Ratel, dans une étude sur « La Cour de la Reine Marguerite » (in *Revue du seizième siècle*, t. XI, 1924 et t. XII, 1925), rappelle qu'il écrivit, outre le panégyrique de la Reine Marguerite et quelques romans profanes, d'innombrables livres de dévotion, ce qui ne l'empêchait pas « d'aimer la bouteille » !

9. Simone Ratel, *ibid.*, t. XII, p. 37, a étudié le style de ces romans, écrits pour la plupart, comme ceux de Du Souhait, avant le retour de la reine Margot à Paris en 1605.

10. A la fin de ce roman, Du Souhait annonce une « conclusion de (son) œuvre où (le lecteur) verr(a) le siege de Metz par Charles cinquieme ». Cette conclusion ne parut pas. Une édition de 1630, *Histoire et roman de Gloriande*, Paris, Denys Thierry, ne fait que reproduire l'édition de 1613, Paris, F. Haby.

raire ne suffisent pas à prouver que ce dernier ait fait partie, au même titre que son ami, du groupe de beaux esprits qui se rassemblaient autour de Marguerite. Toutefois on ne peut manquer d'observer que la production littéraire de Du Souhait traduit les mêmes goûts que ceux que prisait la reine déchuë : pastorales, comme *Beauté et Amour* ; traités moralisateurs et platonisants, comme *L'Académie des Vertueux* ou *Le Parfait Sage* ; et surtout érudition classique, qui explique l'entreprise ambitieuse que Du Souhait mène à bien en 1614 : la traduction de *l'Illiade*, qu'il fait précéder d'un *Ravissement d'Hélène* et accompagne d'une *Suite de l'Illiade*¹¹. Dans cette œuvre, il développe une conception aristocratique de la littérature, qui correspond tout à fait à l'idée que l'on se fait des lettres et de l'esprit dans la société raffinée de l'ancienne épouse royale.

On peut donc penser que, sans être un familier du cercle de Marguerite — son emploi officiel à la cour de Nancy ne lui permettait pas une fréquentation qui aurait pu paraître politiquement, voire moralement, douteuse —, Du Souhait a élaboré son œuvre au contact des membres de cette société mondaine, la plus brillante de son temps, et qu'il a partagé leurs goûts et leurs idées en matière littéraire. On n'en veut pour autre preuve que son amitié pour Pierre de Deimier, autre familier de la reine, lequel lui a adressé une pièce laudative qui nous a été conservée¹². Ajoutons un autre indice : dans l'Avis au lecteur qu'il place en tête de son édition de 1633, Sorel attribue le *Francion* à Moulinet du Parc, prétendant que ce dernier aurait écrit son *Histoire comique* « à l'envy de Du Souhait (...) et comme pour le braver (parce qu'il y avoit de la contention entre ces deux Esprits) »¹³. Si

11. Voir sur cette traduction en prose, dernière œuvre connue de Du Souhait, Noëmi Hepp, *Homère en France au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968. Nous avons pu retrouver, par ailleurs, une contrefaçon inconnue et anonyme du *Ravissement d'Hélène*, chez Claude Le Vilain, Rouen, 1615. Voir notre article : « Hélène ravie une seconde fois », in *XVII^e Siècle*, n° 108, 1975. Goujet, dans sa *Bibliothèque française* (Paris, Mouette et Guérin, 1741, t. IV, p. 24) rappelle que Du Souhait « comptait que sa traduction de *l'Illiade* ferait passer son nom avec honneur à la postérité la plus reculée ».

12. In P. de Deimier, *Premières œuvres*, Lyon, 1600. Sur Deimier, voir A. Adam, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Domat, 1949, t. I, p. 43. Nos références à cet ouvrage seront désormais indiquées par l'abréviation *H.L.F.*

13. Sorel, *Fr.*, p. 1 268. La concurrence entre Moulinet du Parc et Du Souhait se manifeste bien lors de la parution en 1612, chez Toussaint du

l'attribution à Moulinet du Parc est manifestement une supercherie¹⁴, la remarque que fait Sorel pour accréditer sa thèse, en rappelant la rivalité entre Du Souhait et Moulinet du Parc, a, elle, toute chance d'être exacte. Or l'on attribue à Moulinet du Parc une *Apologie à la Reine Marguerite de Valois*, parue en 1612, l'année même des *Histoires comiques*, recueil de contes à rire, dont on sait précisément qu'ils étaient aussi fort prisés de la reine.

On voit par là que Du Souhait a rivalisé avec « les beaux esprits du temps », et qu'il a tenu sa place — moins modeste qu'il y paraît aujourd'hui — dans la vie littéraire des années 1610, dont la reine Margot était la principale ordonnatrice. Avant que les générations futures, méprisant le goût compliqué du début du siècle, rejettent Du Souhait dans les profondeurs de l'oubli, le poète était apparu comme un écrivain fort estimable aux yeux de ses contemporains, comme en témoignent ces vers louangeurs que lui adressait l'Angevin Beauvoys de Chavincourt :

« Du Souhait en tes vers tout remplis de mystere,
Ton esprit triomphant du temps et de la mort,
Par l'amour se rejoint à la beauté premiere¹⁵. »

Si Boileau a fait pièce à cette immortalité un peu trop ambitieuse, il n'en reste pas moins que Du Souhait eut son heure de gloire.

Conception des *Histoires comiques*

Dans la carrière de Du Souhait, les *Histoires comiques* apparaissent comme une exception, presque un accident. Le secrétaire officiel du duc Charles III qui traite des grands problèmes de la politique de son temps, le bel esprit qui rivalise d'ingéniosité avec les poètes à la mode, ne pouvait guère accorder à une œuvre facétieuse qu'une importance réduite. Et même le romancier paraît ne pas devoir s'intéresser à ce qu'il considère simplement comme un aimable divertissement.

Bray, des *Histoires comiques*. Pour répondre à ce recueil, Jean Millot, l'éditeur de Moulinet du Parc, lui demande d'écrire dans la même veine *Les Facétieux devis et plaisants contes*.

14. Voir *infra*, chap. 2.

15. Pièce rapportée dans *Beauté et Amour, pastorelle, par le sieur Du Souhait*, Paris, Jacques Rézé, 1599. Gustave Reynier rappelle, par ailleurs, que Du Souhait était, vers 1600-1610, « un romancier à la mode » (voir *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, A. Colin, 1908, p. 219).

C'est qu'en fait, en se laissant aller à écrire ce recueil d'histoires, il ne cherche nullement à appliquer les théories romanesques qu'il développe par ailleurs, dans des romans « sérieux ». Car Du Souhait se veut romancier original. Ainsi, en 1600, dans son premier roman, *Les Amours de Glorian et d'Ismène*, il insiste sur la nouveauté de son entreprise : « Je ne veux emprunter mon histoire ni des Grecs, ni des Latins, ni des Français mesmes, je n'iray aux cerises qu'à mon jardin, et ne prendray mes fleurs que chez moy. » Il revient sur cette idée dans *Les Amours de Poliphile et de Mellonimphe*, car, dit-il, « qui sont ceux tant amis de l'antiquité, et ennemis de leur aage, qui donnent vie à des histoires rapportées de nos peres, pour ensevelir celles qui naissent avec nous ? » Il veut donc, lui, faire le roman de son temps. C'est ainsi qu'il donne aux *Chastes destinées de Cloris*, en 1609, le sous-titre de *Roman des Histoires de ce temps*, et qu'il précise dès la première page : « Je veux escrire une histoire autant veritable que recogneuë de nostre siecle. » C'est la même idée qu'il développe en présentant son *Romant d'Anacrine*¹⁶, en 1613, lorsqu'il affirme ne pas vouloir embellir la réalité qu'il présente ; distinguant en cela son œuvre de poète et son dessein de romancier, il refuse toute idéalisation courtoise, car, dit-il, « de flatter ceux que j'ayme, ce n'est pas mon métier, puisque leur vertu les peut mieux recommander que ma plume. » Et dans son dernier roman, *Le Romant de Glorlande*, en 1613, il promet une suite dans laquelle le lecteur trouvera « force Noblesse Françoisse, desquels (il verra) les actions genereuses au vray (...) sous noms empruntez. »

On a trop souvent insisté sur la convention de l'action, sur le côté simpliste de la psychologie, ainsi que sur le ridicule ampoulé du style de ces romans, pour ne pas faire crédit à Du Souhait — et avec lui à ses contemporains Nervèze et Des Escuteaux — de son ambition de se détacher d'une Antiquité convenue et d'aventures extraordinaires, pour engager le

16. *Le Romant d'Anacrine, ou sont representez plusieurs combats, Histoires veritables et Amoureuses* ne figure à la bibliothèque de l'Arsenal que dans sa seconde édition : Paris, Toussaint du Bray, 1613, avec un privilège en date du 26 octobre 1611. L'édition originale ne nous est pas parvenue. *Les Amours de Poliphile et de Mellonimphe*, Paris, G. Robinot, 1600, est suivi des *Amours de Palemon, suite de Poliphile*, Lyon, Th. Ancelin, 1602. *Les Chastes destinées de Cloris, ou le roman des histoires de ce temps* a été publié en 1609 (Paris, Fr. Huby).

roman dans la voie de la vérité. C'est, de façon maladroite et très incomplète, une tendance qui donnera au roman du XVII^e siècle une direction neuve, d'où sortira le roman moderne.

Mais en 1612, Du Souhait ne pense pas que ce soient les *Histoires comiques* qui puissent être le support de cette vérité romanesque. Il ne s'agit pour lui que d'une œuvre peu sérieuse, qu'il ne signe pas, se contentant de la dire, selon sa formule, « de l'invention d'un des beaux esprits de ce temps ». L'anonymat pourtant ne laisse aucun doute sur la paternité de l'œuvre. Sorel l'atteste, qui parle en 1633 du « livre d'Histoire comique que du Souhait (a) desja fait ¹⁷. » Et Du Souhait lui-même, dédiant en 1614 la suite de l'*Illiade* au comte de Brionne, à qui il avait deux ans plus tôt dédié les *Histoires comiques*, rappellera à son protecteur : « Autrefois vous ay-je offert quelque discours facétieux pour vous recreer l'esprit, mais a present que vostre aage et vostre jugement desire quelque chose serieus, et où vous puissiez apprendre, je vous presente la suite de l'*Illiade* d'Homere ¹⁸. » L'opposition que souligne ici Du Souhait entre le « sérieux » et le « facétieux » résume bien à quoi se réduit sa théorie sur l'Histoire comique : l'œuvre n'est pour lui qu'un simple divertissement sans importance. L'adresse au lecteur qui ouvre le recueil le précise : « J'ay passé quelques jours à tracer ces entretiens pour vous faire rire, et pour me desennuyer, parce que mon inclination estoit de vivre sans melancolie, l'ayant dissipee par les remedes que j'ay apportez à une fièvre quarte qui m'eust tenu plus long temps, si je ne l'eusse faict passer avec rejouissance. » Les *Histoires comiques* sont considérées par leur auteur comme une thérapeutique pour se « désennuyer » ; elles prennent place ainsi dans toute une série de recueils facétieux qui se présentent comme des « remèdes con-

17. Sorel, *Fr.*, p. 1268.

18. *L'Illiade d'Homere*, traduite par Du Souhait, Paris, P. Chevalier, 1614, Épître dédicatoire au comte de Brionne (p. 755, non numérotée). Ce comte de Brionne est Henri de Lorraine, comte d'Harcourt, d'Armagnac et de Brionne, le fameux « cadet à la perle », qui joua un rôle important dans la carrière de Saint-Amant. Il était né en 1601 et mourut en 1666. Il y avait à la cour de Nancy un autre comte de Brionne, Charles-Joseph de Tornielle, marquis de Gerbéviller, comte de Brionne, à qui le même Saint-Amant dédia *Le Cidre* en 1635. Voir sur ce point Jean Lagny, *Le Poète Saint-Amant*, Paris, Nizet, 1964, p. 217. Du Souhait connut aussi cet autre comte de Brionne, et lui dédia même une pièce du *Plaidoyé*, mais en l'appelant de son nom, et non de son titre : Monseigneur le comte Tournuelle (sic).

tre la mauvaise humeur »¹⁹, le rire ayant, c'est bien connu depuis Rabelais, vertu salulaire. Nulle ambition donc de l'auteur dans ce recueil, et surtout pas celle de rivaliser avec ses autres productions : « *Les plus retenus sont quelquefois bien aise, de relascher leurs espritz fatiguez des affaires d'importance, par la lecture de ces gayetez, où l'on ne trouvera que de la modestie* », dit-il, comme pour s'excuser, dès la première page.

Ainsi l'Histoire comique, dès sa première manifestation, se trouve réduite à un rang tout à fait subalterne dans la hiérarchie littéraire. Du Souhait, bon juge en la matière, puisqu'il est à la fois poète, moraliste, romancier, traduit ici, pour son œuvre même, cette réserve mêlée de dédain que tout le siècle montrera en face des romans de cette espèce. Avec l'Histoire comique, nous sommes bien dans une zone considérée comme marginale dans la littérature. Les écrivains médiocres s'y sentiront naturellement à l'aise ; les auteurs de talent aussi, mais pour une autre raison : c'est qu'apparaissant aux yeux de tous comme dénuée d'importance, l'Histoire comique pourra servir de moyen commode aux esprits novateurs et indépendants qui ne s'y trouveront liés ni par des contraintes formelles, ni par la considération sourcilleuse qui s'attache aux œuvres jugées sérieuses.

On saisit ici l'ambivalence d'une forme romanesque à la fois terrain de prédilection pour des écrivains sans prétention, et refuge idéal pour les esprits les plus libres du temps. C'est toute la différence qui sépare Du Souhait de Sorel : où le premier ne voit que matière à « récréation », le second suggérera que ses « *rêveries contiennent des choses que jamais personne n'a eu la hardiesse de dire* »²⁰. Mais il fallait, pour que l'artiste créateur pût développer son ambitieux projet, que l'artisan laborieux ouvrît la voie. En ce sens, et comme Sorel

19. On lit déjà, dans l'avis de l'imprimeur au lecteur placé en tête des *Nouvelles récréations et joyeux devis* de Bonaventure des Périers (in *Conteurs Français du XVI^e siècle*, Paris, La Pléiade, 1965, p. 363) : « *Les personnes tristes et angoissées s'y pourront (...) heureusement recréer, et tuer aisement leurs ennuy.* » Les conteurs du XVII^e siècle insistent souvent sur cette idée, dans le titre même de leurs recueils : ainsi *Le Tombeau de la mélancolie, ou le vray antidote et préservatif à messieurs les tristes* (anonyme, Paris, Veuve Oursel, 1634) ou *Le Facetieux Resveil matin des esprits mélancoliques, ou Remède préservatif contre les tristes* (anonyme, Leyde, Lopez de Haro, 1643).

20. Sorel, *Fr.*, p. 62.

lui-même l'a reconnu dans l'Avis au lecteur de 1633, les *Histoires comiques* de Du Souhait ont suscité, et ainsi permis *L'Histoire comique de Francion*. Ce n'est pas négligeable.

Les procédés de composition dans les *Histoires comiques*

Du Souhait n'invente rien. Lui qui, dans ses précédents romans, prend bien soin de marquer les distances qu'il prend avec ses prédécesseurs ne semble guère, au contraire, préoccupé d'innover dans ses *Histoires comiques*. Comme il s'agit de faire rire, et que l'entreprise n'a rien de comparable avec des poèmes ou des romans dans lesquels la qualité se juge sur la subtilité de l'invention, le mieux est de s'en tenir ici à des recettes éprouvées. C'est ainsi que, pour la composition du recueil, Du Souhait choisit la forme de l'entretien qui depuis Boccace inspire la plupart des conteurs, et que Marguerite de Navarre a illustrée si parfaitement dans ses nouvelles de *L'Heptaméron*. Toutefois Du Souhait ne cherche pas à utiliser toutes les ressources que la reine de Navarre avait développées dans la mise en forme des conversations. Dans *L'Heptaméron*, les nouvelles rapportées par les devisants s'insèrent dans un long discours, qui leur donne valeur dramatique. Chaque nouvelle vient développer l'idée que défend un des participants dans la conversation générale. Ainsi chaque personnage se trouve-t-il défini à la fois par ses interventions dialoguées et par l'histoire qu'il raconte. Le langage de chacun, dans le dialogue, comme dans le monologue que constitue le conte rapporté, relève d'un ton, d'un vocabulaire, d'un style qui contribuent à fixer sa personnalité, son tempérament, ses opinions. La composition de *L'Heptaméron* inverse les données du recueil de contes tel qu'il a été pratiqué jusqu'alors : les conversations ne sont plus les intermèdes-prétextes, qui servent à relier un conte à l'autre, elles tendent à devenir elles-mêmes élément romanesque. Dans cette optique, le conte se trouve intégré dans une ligne romanesque, où vivent et parlent de véritables personnages ; il est le prolongement et l'illustration d'un discours qui le dépasse ; il devient épisode, dans un ensemble narratif plus complexe et plus ample, mais qui n'existe que grâce à lui. C'est précisément dans cette étroite interpénétration entre les conversations — ou niveau premier de la narration — et les histoires rappor-

tées par les devisants — ou niveau second²¹ — que réside la nouveauté du recueil de Marguerite de Navarre. La voie opposée, qui consiste à développer démesurément le commentaire dialogué pour ne plus faire du conte qu'une anecdote, en arrive à perdre de vue l'exigence narrative, et engage la création romanesque dans une impasse. En ce sens, Jacques Tahureau, Guillaume Bouchet, Cholières échappent à la littérature purement narrative, et leur influence dans l'évolution des formes romanesques reste limitée.

Sur ce plan, l'œuvre de Du Souhait marque plutôt une régression, tant par rapport à ces conteurs que par rapport à la reine de Navarre. Certes il s'agit bien, comme le précise le sous-titre de l'ouvrage, « d'entretiens facétieux », et l'auteur parle de « propos de récréation » qu'il offre à son public. Mais en fait seuls les contes l'intéressent. Il réduit au maximum la présentation du cadre et des personnages : une page suffit à situer le décor — l'Hôtel de Bourgogne — et à préciser les circonstances — des spectateurs qui, en attendant la représentation qui tarde, se proposent de « *dire tour à tour une histoire facétieuse pour tromper le temps* ». Encore les personnages sont-ils simplement énumérés, sans que rien ne vienne davantage les déterminer que leur seule qualité sociale : « *Il y avoit un Gentilhomme, un Commissaire, un Bourgeois, un Poëte, un Peintre, un Marchant, un Tresorier, un Musicien et un Ecolier (H.C., p. 3).* » Neuf devisants se racontent donc neuf histoires, les huit premiers faisant appel à leurs souvenirs, le dernier, se méfiant de sa mémoire, préférant lire un entretien auquel il a assisté et qu'il avait pris la précaution de faire transcrire en vers par son clerc ! Entre chaque histoire; les interventions des devisants sont pratiquement inexistantes : alors que les contes tiennent dans le recueil de neuf à quarante-cinq pages, la longueur moyenne étant de trente pages, les intermèdes se réduisent eux à une ou deux pages. La seule exception est constituée par l'intermède entre la troisième et la quatrième histoire, qui occupe huit pages. Mais dans ce cas même, il ne s'agit pas vraiment

21. Nous préférons les termes simples de « niveau premier », pour désigner la narration présentée directement par l'auteur, et de « niveau second » pour l'histoire rapportée par un personnage-narrateur, que le vocabulaire plus précis mais moins accessible qu'emploie Gérard Genette lorsqu'il parle de « diégétique » et de « métadiégétique » (in « Structures narratives du Moyse sauvé », revue *Baroque*, Montauban, 1968, n° 3, p. 37).

de conversation, puisque le Musicien chargé de raconter l'histoire a été retardé par une altercation survenue entre un écolier et une hôtesse, et qu'il raconte, pour s'excuser, à ses compagnons les circonstances de ce différend : c'est donc en fait d'un nouveau conte qu'il s'agit. Les contes occupent ainsi l'essentiel du recueil, et l'importance donnée aux narrateurs est fort réduite. L'auteur renoue ici avec la vieille composition « par farcissure », que Marguerite de Navarre avait, elle, su dépasser.

Cependant il serait faux d'affirmer que Du Souhait ne s'est pas préoccupé de donner une certaine cohérence à la trame de son recueil. Il apparaît au contraire qu'il a voulu lier ses contes selon une logique interne, chaque narrateur renvoyant la balle, par son récit, au narrateur précédent, ou incitant un nouveau narrateur à prendre la parole. Et c'est très précisément d'un jeu de balle que Du Souhait a voulu donner l'impression : le premier narrateur « *donn(e) l'estœuf au Marchant pour jouer sa partie le lendemain (H.C., p. 24)* ». Le Gentilhomme, à son tour sollicité, veut bien « *subir les loix qu'il avoit accordees, tant pour respondre à Monsieur le Commissaire, qui s'estoit pleu de le mettre en jeu (H.C., p. 52)* ». De même, le Poète met le Musicien « *en jeu (H.C., p. 132)* ». Et si le sixième narrateur abandonne la métaphore du jeu de paume pour dire à celui qui le suit : « *Monsieur, vous payerez demain vos debtes, je vous donne assignation (H.C., p. 205)* » c'est qu'il s'adresse à un financier, sans doute plus familier de ce genre d'images ! Toutefois Du Souhait se perd souvent dans les règles du jeu. S'il essaie de substituer au dialogue direct — très réduit — des conversations un dialogue indirect plus subtil par l'intermédiaire des contes, et de créer par là un discours suivi entre les personnages-narrateurs, sa tentative reste très imparfaitement achevée, et on ne peut la voir se réaliser que par intermittences. Ce qui apparaît d'abord, en effet, c'est la maladresse. Ainsi l'auteur se révèle-t-il totalement incapable de créer une durée romanesque ; partant du principe avoué de faire raconter par ses devisants une histoire par jour, il oublie en une occasion son dessein, et place deux histoires, la seconde et la troisième, dans la même journée. Rien ne vient justifier cette exception, d'autant que la troisième histoire est la plus longue de toutes. Par contre, alors que la huitième histoire est de loin la plus réduite (neuf pages seulement), il

signale que « *les comédiens ne jouèrent pas ce jour-là, qui fut cause que le Peintre fut plus long qu'il ne devoit estre (H.C., p. 241)* ». Ajoutons que c'est le seul jour où une représentation ne vient pas interrompre l'entretien des devisants, jour pour le moins mal choisi par l'auteur ! Ce procédé de l'interruption devient d'ailleurs bien vite lassant, chaque histoire se terminant par le même type de phrase : « *Il est temps de nous taire, puisque les Comédiens s'apprestent de nous faire rire (H.C., p. 168)* »²². Rien n'est jamais dit sur les représentations auxquelles assistent les devisants : Du Souhait n'a pas cherché à établir un contrepoint, qui aurait pu être intéressant, entre les comédies jouées sur la scène et les histoires comiques racontées dans la salle. Le seul effet auquel il se montre attentif est le rapport entre les narrateurs et les personnages qu'ils mettent en scène dans leurs contes. Mais là encore la maladresse est évidente, bien qu'apparaisse tout aussi évidente la volonté de l'auteur de donner à son recueil une certaine unité. Pour saisir cette volonté, il convient d'abord de regarder qui parle, et de qui il parle :

Histoire	1 ^{er}	2 ^e	3 ^e	4 ^e
Narrateur	Ecolier	Marchand	Gentil-homme	Musicien
Héros de l'histoire	Bourgeois	Ecolier	Gentil-homme	Poète

Histoire	5 ^e	6 ^e	7 ^e	8 ^e	9 ^e
Narrateur	Poète	Gentil-homme	Financier	Peintre	Commis-saire
Héros de l'histoire	Musicien	Juge	Peintre	Cavalier	Soubrette et entre-metteuse

22. C'est le même procédé qu'on retrouve p. 24, p. 97, p. 205. L'édition originale des *Histoires comiques* n'est pas paginée. Pour la commodité de références, nous avons numéroté les pages : VII - 267 p.

Parmi les devisants, tous prennent la parole pour raconter, comme annoncé, chacun son histoire. Seul le Bourgeois, par une négligence de l'auteur, se voit remplacé par le Gentilhomme qui présente ainsi deux contes, le troisième et le sixième. D'autre part, chaque narrateur se voit à son tour mis en scène dans les histoires dont les héros sont chaque fois un personnage appartenant à la catégorie sociale de chaque devisant. Ainsi les histoires rapportent-elles les aventures d'un écolier (2^e), d'un poète (4^e), d'un musicien (5^e), d'un peintre (6^e). Le Gentilhomme, qui raconte deux histoires, est deux fois représenté (3^e et 8^e). Le Marchand narrateur se retrouve sous les traits du bourgeois de la première histoire, et le commissaire sous ceux du juge de la sixième. Quant au financier, le seul à ne pas être directement mis en scène, son personnage social se trouve satiriquement assimilé à la soubrette de la dernière histoire, laquelle, conseillée par une vieille maquerelle, apprend comment tirer profit des sots qui lui font confiance, « *pour amener l'eau à (son) moulin, l'argent à (sa) bourse, et les habits à (son) coffre (H.C., p. 244)* ». La satire est d'ailleurs, dans chaque cas, le ressort dramatique. Une rapide analyse du contenu des histoires montre comment chacune engendre la suivante, selon ce schéma satirique.

Dans la première histoire, l'Écolier raconte comment un bourgeois est trompé par sa femme qui, confondant les lits dans une auberge, passe la nuit avec un coquetier. Ayant tenté d'obtenir réparation, le bourgeois s'adresse à des conseillers qui s'empressent à leur tour de séduire sa femme. Remarié, le bourgeois n'est pas plus heureux avec sa deuxième épouse, laquelle, après sa mort, le trompe sur sa tombe avec un soldat chargé de garder le cadavre d'un bandit ; ce cadavre ayant disparu pendant leurs ébats, l'épouse volage pend le corps de son mari à la place de celui du luron. « *Ainsi ce pauvre Bourgeois, conclut l'Ecolier, fut mal traité de ses fleaux, je dis de ses femmes, durant sa vie, et après sa mort (H.C., p. 24).* »

Le Marchand, s'estimant visé par l'Ecolier qui ridiculise ainsi un sien confrère, entreprend de lui rabattre le caquet en mettant à son tour en scène un écolier. La seconde histoire rapporte donc les ennuis d'un écolier compromis auprès d'une jeune beauté ; son empressement lui vaut d'être condamné par un juge. L'écolier, pour se venger, imagine un strata-

gème, en profitant de la cour que ce juge, pourtant marié, fait à la sœur d'un sergent sourcilleux. Abusant et le juge et le sergent, il les fait condamner au même châtiment que celui qu'on lui avait infligé (et qui consiste à être trempé au fond d'un puits). C'est donc l'écolier qui sort vainqueur, non sans toutefois avoir subi au passage un traitement déshonorant pour punition de son effronterie. Ainsi le narrateur se venge gentiment de l'écolier, tout en faisant retomber l'essentiel du ridicule sur un juge et un sergent. Il est des uniformes devant lesquels tout le monde, marchand comme écolier, se réconcilie !

La querelle entre les deux premiers narrateurs étant, par contes interposés, épuisée, c'est le Gentilhomme qui se voit sollicité. Sans doute une réflexion échappée au Marchand dans l'histoire précédente lui suggère-t-elle sa propre histoire : celui-ci avait parlé de *« ceux qui ont de la prééminence, parmi les plus fortunez, qui pourtant savent mieux tollerer les fautes d'autrui que de cacher les leurs (H.C., p. 26). »* Le Gentilhomme entreprend donc de raconter une aventure survenue à des personnages de son rang, et qui illustre plaisamment la remarque du Marchand. Il montre comment un jeune gentilhomme, usant de toutes les finesses, séduit la femme d'un sénateur, cependant que ce dernier, non moins adroit, entretient une maîtresse. Deux enfants naissent en même temps de ces deux couples illégitimes, qui ont utilisé les mêmes subterfuges pour se cacher l'un de l'autre, ce qui aboutit à un double aveu et à un double pardon des deux époux infidèles, tandis que le gentilhomme séducteur se sort sans ennui de l'aventure. Ce qui est une façon pour le Gentilhomme narrateur de se moquer finement de la sottise humaine, sans éclabousser en rien le milieu social auquel il appartient et dont le héros de l'histoire, qui lui ressemble comme un frère, donne l'image la plus flatteuse.

Le pauvre Musicien qui se voit chargé de raconter l'histoire suivante aurait donc mauvaise grâce, après un tel conte, à s'en prendre à des personnages dont la qualité le dépasse infiniment ; il ne lui reste ainsi qu'à choisir pour cible quelqu'un de plus humble que lui : c'est pourquoi il jette son dévolu sur un malheureux rimailleur. Celui-ci, amoureux d'une vieille courtisane, lui écrit des vers si mauvais qu'on les accuse d'être par punition du Ciel la cause d'une épidémie qui se répand dans la contrée et qu'on renvoie aux champs le

poète coupable. Revenu auprès de celle qu'il courtise, il doit fuir l'arrivée d'un mari, inventé pour la circonstance, en se cachant dans une armoire qu'on lave ensuite à grande eau sans qu'il ose manifester sa présence. Sorti de là, il doit à nouveau se cacher sur le four auprès duquel il se séchait, ce qui lui vaut de cuisantes brûlures. Nullement découragé, il continue sa cour, mais se retrouve sur un lit à bascule qui, suprême châtiment, le défenestre : suspendu dans le vide, il est pris pour un voleur et termine au fond d'un cachot sa malencontreuse odyssée !

La compagnie se réjouissant fort des malheurs du pauvre écrivain, « *le Poète pour avoir sa revenge, dist, que le lendemain il mettroit le Musicien en jeu (H.C., p. 132)* ». Il raconte donc la série de mésaventures qui surviennent à un musicien d'église aussi borné qu'avare : berné tour à tour par un « matois », par un lieutenant, par un fripon, par deux avocats, par un serviteur, par un pâtissier, il se retrouve finalement avec une femme qui n'a cessé de le tromper et avec un enfant qu'un filou lui a laissé sur les bras. Comme il est difficile de trouver plus sot que le bonhomme, tout le monde s'esclaffe, et le Poète triomphant peut conclure : « *Me voila contant de vous avoir fait rire aux despens du Musicien, comme il avoit fait aux miens (H.C., p. 168)*. »

Voilà donc une nouvelle querelle vidée, et une fois encore c'est le Gentilhomme que tous sollicitent pour engager à nouveau une histoire. Cette fois-ci, tirant profit du succès remporté par le Marchand sur le dos d'un juge, le narrateur entreprend un récit qui mette tout le monde d'accord : il montre comment deux joyeux compères engagent une comédienne pour gagner les faveurs d'un juge. Celui-ci, peu méfiant, confie sa femme et sa sœur à la comédienne, laquelle s'empresse de favoriser les entreprises des deux galants qui avaient tout organisé. Et non contents de séduire la femme et la sœur, les deux amis obtiennent encore les faveurs de la belle-sœur du juge, que celui-ci avait mariée à un financier.

Cette dernière péripétie n'est pas du goût du Trésorier qui, se jugeant quelque peu ridiculisé à travers son confrère, se venge discrètement du Gentilhomme dans l'histoire qu'il raconte alors. Le héros en est un peintre, amoureux d'une dame ; pour la gagner, il s'acoquine avec un gentilhomme peu scrupuleux qui, déguisé en évêque, obtient à son ami ce

qu'il cherchait. Lequel, bon compagnon, passe ensuite sa conquête au gentilhomme !

Ce qui a le don de réjouir la compagnie, à l'exclusion du Peintre, qui entend bien montrer que la ruse n'est pas l'apanage des artistes ses frères. Commenant donc par dire au Financier qu'il voudrait bien « *estre de recepte (H.C., p. 232)* », il entreprend de prouver que les gentilshommes sont tout aussi adroits pour obtenir ce qu'ils veulent, au mépris même de l'amitié. Son héros, un jeune cavalier, séduit en effet la femme de son cousin. Ayant eu d'elle un fils illégitime, il la poursuit encore, jusqu'à ce qu'un poème égaré apprenne au mari la trahison de sa femme et la duplicité de son parent.

L'histoire du Peintre se terminant sur des vers qui invitent à voir dans son récit un apologue : « *Mais que pourroit faire un agneau, / Qui s'accompagne d'une Louve (H.C., p. 241)* », le Commissaire à qui il échoit de conclure en profite pour renvoyer tout le monde dos à dos : les coupables, affirme-t-il, ce sont les femmes. Et il décide de le démontrer en rapportant le dialogue entre une soubrette et une « recommandaressse » : celle-ci apprend à la jeune effrontée comment attirer les clients à l'église et comment tromper ses maîtres. Et, à l'appui de sa leçon, elle lui raconte sa propre vie : au service d'une entremetteuse, elle s'est plus tard établie à son compte, avant de devenir entremetteuse à son tour. La soubrette, ainsi instruite, saura tirer profit de ses charmes, car sinon il se pourrait bien qu'elle en soit réduite « *À vendre au coing d'une maison, / Des cerizes en leur saison, / Et devant l'Église des Carmes, / Vivre bien souvent de (s)es larmes (H.C., p. 268)* ».

On voit que la satire des différents groupes sociaux se trouve fortement réduite par le thème plaisant qui fait l'unité du recueil : celui de la tromperie. Les *Histoires comiques* sont pour Du Souhait un moyen de broder sur ce qui fait le ressort de la plupart des contes et des farces : le cocuage. Il s'agit donc, et sans surprise, de maris trompés par la ruse de leur femme ou l'esprit d'un galant ; c'est le cas des première, seconde, troisième, sixième et septième histoires. La quatrième et la cinquième histoires sont une variation sur le thème, en présentant des benêts que tout le monde gruge à plaisir. Quant à la dernière histoire, elle tire une sorte de morale : la tromperie, élevée par la femme à la hauteur d'un art, rejoint

à la fois la veine des fabliaux et le monde picaresque. La « recommandaresse » illustre une façon de vivre qu'Affricquée, la femme du pauvre Jouhan, connaissait parfaitement quand elle affirmait : « *De danser je scay tous les tours*²³. » Depuis *Les Quinze Joies de Mariage*²⁴, et même avant, la rouerie féminine a alimenté toute une littérature plaisante, dont Du Souhait ne s'écarte pas. La « morale » de l'entremetteuse ne fait que codifier cette conduite de la ruse : en ce sens elle est proche des gueuses espagnoles, et la Célestine ou la narquoise Justine ne la désavoueraient pas²⁵. La seule originalité de Du Souhait se réduit ainsi à un effort pour organiser les histoires les unes par rapport aux autres ; mais le contenu de chaque histoire retrouve des thèmes et des situations déjà longuement exploités.

Si la composition d'ensemble du recueil traduit les limites de l'invention de l'auteur, la composition de chaque histoire permet d'apercevoir en quoi consiste le champ personnel du conteur à l'intérieur de ces limites. Sorel notait pour sa part que Du Souhait s'était contenté de donner un titre « *à quelques Contes qu'il avoit ramassez*²⁶ ». Cette réflexion de l'auteur du *Francion* invite à deux remarques : la première est que Sorel, à propos de Du Souhait, parle de *Contes*, alors que lui-même intitule son roman *Histoire comique* ; la seconde est qu'il accuse Du Souhait d'avoir simplement repris et accolé des récits empruntés à des conteurs qui l'avaient précédé.

Sur le premier point, la terminologie utilisée par Sorel paraît pleinement justifiée. Du Souhait ne fait aucune distinction entre « conte » et « histoire » ; il utilise indifféremment l'un ou l'autre terme. Ainsi, il dit à son protecteur qu'il lui offre des « histoires », et il demande au lecteur de bien vouloir recevoir ces « contes ». C'est que pour Du Souhait,

23. *La Farce du Povre Jouhan a quatre personnages*, in *Jeux et Sapiencie du Moyen Age*, Paris, La Pléiade, 1951, p. 353.

24. *Les Quinze Joyes de mariage*, in *Poètes et Romanciers du Moyen Age*, Paris, La Pléiade, 1952, p. 591.

25. On peut également rapprocher cette dernière histoire du récit d'Agathe au livre II du *Francion* (Fr., p. 104). Les conseils que donne Perrette à Agathe, puis Agathe à Laurette, ne sont guère éloignés de ceux que prodigue la recommandaresse à la soubrette. La Célestine est l'héroïne d'une tragi-comédie de Fernando de Rojas, sorte de roman dialogué (1492). *La Narquoise Justine* est le titre français de la *Picara Justina*, roman picaresque de Francisco de Ubeda, paru en 1605.

26. Sorel, Fr., p. 1268.

« histoires comiques » veut dire « contes à rire ». Le pluriel du titre témoigne du dessein d'un auteur qui n'a pas cherché à écrire une œuvre romanesque unifiée, mais qui a voulu simplement raconter des histoires, en les reliant entre elles du mieux possible. On n'en est pas encore à la prise de conscience de l'Histoire comique comme forme romanesque distincte : ce sera précisément le rôle de Sorel. Seul importe ici le caractère oral de récits qui ne cherchent pas à s'éloigner des procédés de narration couramment utilisés dans le conte. Par l'intermédiaire des devisants, l'auteur reconstitue un public, attentif à ce que lui raconte un narrateur. D'où l'utilisation systématique des moyens traditionnels du récit oral : emploi du passé simple ; narration parsemée de proverbes, de bons mots, de considérations morales ; sollicitation constante de l'auditoire par des procédés d'attente, par des interventions qui établissent une connivence entre le conteur et son public, par l'utilisation du dialogue au style direct qui donne vie au récit²⁷... Du Souhait ne donne aucun contenu neuf à la notion d'« histoire ». Pour lui, il s'agit d'un simple synonyme de « conte ». À peine peut-on noter un souci de vraisemblance qui se fait jour ici où là : lorsque, par exemple, le retard du Musicien est expliqué par une aventure qui lui est survenue et qu'il s'empresse de raconter (mais cette aventure n'est elle-même que la reprise d'une situation déjà souvent exploitée par les conteurs²⁸). Ou encore lorsque le Gentilhomme commence la sixième histoire par : « *Il me souvient qu'après le siège de Paris (H.C., p. 169)...* », l'histoire racontée est alors donnée comme ayant été vécue : « *Le Gentilhomme qui avoit en sa jeunesse faict profession des armes, sçavoit plus par la pratique qu'il avoit eu au monde que par la lecture des livres (H.C., ibid.).* » Mais là encore le conte n'est qu'une histoire de mari trompé. Il n'y a pas lieu de s'en étonner. On sait que, de siècle en siècle, s'est constitué un répertoire de plaisanteries et d'histoires facétieuses dans

27. Sur ces procédés, voir Krystina Kasprzyck, *Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI^e siècle*, Paris-Varsovie, 1963. Nous ne faisons ici que citer ces procédés, auxquels nous consacrons plus loin, pour ceux que Du Souhait a utilisés de façon originale, une étude détaillée. Voir *infra* « La nature du comique ».

28. L'écolier naïf qu'a rencontré le Musicien perd son argent au jeu : c'est une variation sur une situation qu'on trouvait déjà chez Boccace, dans le conte du Joueur (*Décameron*, IX, 4).

lequel bon nombre de conteurs se sont contentés de puiser. La recherche des sources, en matière de contes, est ainsi toujours sujette à caution : on a beau relever que plus de trois quarts des contes du *Grand Parangon des Nouvelles Nouvelles* proviennent du *Décameron* ou des *Cent Nouvelles Nouvelles*, ou que *Le Parangon des nouvelles honnestes et délectables* est une simple compilation de récits de Boccace, Pogge, Lorenzo Valla²⁹, il n'est pas dit que les « originaux » ne soient pas eux-mêmes des reprises de récits antérieurs, dont il faudrait rechercher l'origine dans un fonds oral qui s'est naturellement perdu. C'est ainsi moins le contenu des histoires qui compte que la qualité de la transposition.

Que Du Souhait donc ait « ramassé » des contes, comme le dit Sorel, il n'y a là rien que de très naturel : tous ses prédécesseurs sont passés par là, et Sorel lui-même n'y répugnera pas. Mais pour juger de la manière propre de l'auteur, il faut analyser comment il organise ces apports divers et comment il utilise ces sources. L'étude d'une histoire d'abord, et d'un épisode distinct ensuite, pourra permettre de préciser comment Du Souhait envisage la composition de chaque conte, par rapport à la composition globale du recueil telle que nous l'avons dégagée plus haut.

La quatrième histoire que nous choisirons pour exemple³⁰ raconte comment un naïf est exploité par une femme et ses complices, qui lui tendent toute une série de traquenards pour l'attirer, puis le délester de sa fortune. Le canevas du conte se relie à une tradition ancienne, que les romanciers ou conteurs contemporains de Du Souhait connaissent bien. Ainsi Mateo Aleman, dans son *Guzman d'Alfarache*³¹ en 1599,

29. *Le Parangon des nouvelles honnestes et délectables*, anonyme, 1531 — Nicolas de Troyes, *Le Grand Parangon des Nouvelles Nouvelles*, vers 1535.

30. Il se pose ici un point de méthode. L'analyse de toutes les histoires et de tous les épisodes constituerait à elle seule la matière d'une étude spécifique. Nous avons donc choisi, parmi les histoires, celle dans laquelle la méthode de Du Souhait apparaît le plus clairement. Il se trouve, la conséquence n'étant pas fortuite, que cette histoire est la mieux réussie du recueil. Pour les épisodes, nous nous sommes arrêté à un cas où la transposition ne fait pas de doute et où la source utilisée peut être localisée sans conteste. La qualité littéraire très limitée que cette étude fera apparaître de deux textes parmi les plus achevés du recueil pourra permettre de juger de l'intérêt des autres et justifier qu'on ne s'y attarde pas davantage !

31. Mateo Aleman, *La Vie de Guzman d'Alfarache*, in *Romans picaresques espagnols*, Paris, La Pléiade, 1968, p. 243 et suiv. La première partie du roman, où figure ce texte, est parue en Espagne en 1599 et a été traduite dès l'année suivante en France. La seconde partie a été publiée en 1604.

raconte comment son héros a été remarqué à l'église par une dame qui lui donne le soir même un rendez-vous galant. Le jeune homme se met en frais, apporte le meilleur repas, mais au moment de souper se voit surpris par l'arrivée d'un prétendu frère ; la dame le fait alors cacher « *en une tinette vide, mais bourbeuse et sale encore de l'eau qu'elle avait contenue.* » Et tandis que le galant se morfond dans son triste repaire, les deux acolytes font honneur au repas qu'il avait apporté. Après quoi, le jeune homme tombe sous la coupe d'une autre rusée et de sa servante qui lui soutirent les écus qui lui restent. C'est la même situation qu'exploite aussi Cervantès, au même moment que Du Souhait, dans *Le Colloque des Chiens* en 1613 : deux drôlesses font la chasse aux étrangers, les font venir de nuit dans leur chambre et se font surprendre en leur compagnie par des amis déguisés en alguazils qui, pour prix de leur liberté, rançonnent les galants³². Cette situation, avec toutes les variations qu'elle permet sur les pièges tendus à la victime, semble devoir remonter aux « Parfums de Naples », la cinquième nouvelle de la deuxième journée du *Décameron*³³. Dans ce conte, Boccace fournit à ses continuateurs — parmi lesquels Du Souhait — la structure d'un récit dont voici la trame dramatique : un jeune maquignon de Pérouse, Andreuccio di Pietro, part pour Naples acheter des chevaux. Il est remarqué par une courtisane qui lui fixe rendez-vous par sa servante. Le soir, la dame se fait passer auprès de lui pour sa sœur et endort ses soupçons. Voulant satisfaire un besoin naturel, le jeune garçon entre dans un réduit dont la belle a fait scier les planches ; il se retrouve dans la fosse puante tandis que la fille s'enfuit avec ses habits et sa bourse. Se tirant de ce mauvais pas et empesté, il tombe sur deux larrons qui l'entraînent dans le coup qu'ils préparent : il s'agit d'aller dépouiller dans sa tombe le cadavre d'un archevêque enterré le jour même. En chemin, ses compagnons l'invitent à se laver au fond d'un puits, mais l'arrivée d'une patrouille fait que les bandits détalent, et qu'Andreuccio se voit hisser hors du puits par les gendarmes, lesquels, apeurés devant cette apparition, s'enfuient à leur

32. Cervantès, *Le Colloque des Chiens*, in *Nouvelles exemplaires*, Paris, La Pléiade, 1949, p. 1496.

33. Parmi toutes les traductions françaises récentes, nous avons choisi, pour sa qualité, l'édition de la Guilde du Livre : Boccace, *Le Décameron*, Lausanne, 1970. Le conte étudié se trouve p. 105.

tour. Retrouvant ses compères, le héros parvient au tombeau ; chargé de s'introduire dans le cercueil, il fait passer à ses acolytes les parures de l'évêque, se réservant pour lui un anneau de rubis. Mais les malandrins rabattent la dalle et le laissent enfermé dans le cercueil. Il faudra qu'un autre groupe de voleurs, menés par un prêtre, vienne peu après commettre la même effraction pour que le jeune maquignon puisse sortir du tombeau, semant la panique chez les violateurs de sépulcre. C'est ainsi que « *parti pour acheter des cheveux à Naples, il y fit emplette d'un anneau* »³⁴.

Il est intéressant de voir comment Du Souhait a pour sa part traité la même situation³⁵. Le choix d'un *poëteste* (H.C., p. 129) comme héros de l'histoire s'explique d'abord, comme nous l'avons vu, par le jeu d'opposition entre les narrateurs. Mais il relève aussi d'une intention de l'auteur qui apparaît dans la présentation du personnage : « *En Avignon, un malotru rimailleur, qui fournissoit de vauts de villes ces crieurs d'almanachs, ou qui les portoit aux uns et aux autres, comme faisoit le comte de permission, ou comme fait encore ce maistre Guillaume, ces follies qu'il fait imprimer, autrement surnommé le Poëte de monsieur de Roquelaure* (H.C., p. 105)... » L'allusion au comte de Permission et à Maître Guillaume³⁶ réactualise le conte traditionnel, tout en insistant sur son côté bouffon. C'est une façon pour l'auteur à la fois de renouveler l'atmosphère du conte, en le situant dans un cadre contemporain, et de conserver à l'histoire son canevas initial, celui des « bons tours », en plaçant d'emblée son héros sur le même plan que ces amuseurs de profession que sont les fous du roi. De plus, la qualité même de poète permet à Du Souhait d'imaginer la première mésaventure qu'il

34. Boccace, *ibid.*, p. 116.

35. Sorel utilisera lui aussi cette situation, dans l'histoire de l'Anglais au livre II du *Francion*.

36. Le comte de Permission, de son vrai nom Bluet d'Arbères, fut bouffon du duc de Savoie, puis de Henri IV. Il était célèbre pour ses quolibets et ses prédictions. Il était mort de la peste en août 1606. On peut lire à son sujet *La Vie extravagante du Comte de Permission racontée par lui-même*, Paris, La Renaissance du Livre, 1924. — Guillaume Le Marchand, apothicaire à Louviers, devint, sous le nom de Maître Guillaume, bouffon du cardinal de Bourbon, puis de Henri IV. Il vendait lui-même ses bouffonneries imprimées. — Antoine, baron de Roquelaure, gentilhomme gascon, s'attacha à Henri IV qui l'appréciait fort et le fit gouverneur de Guyenne. Louis XIII le nomma maréchal en 1613. Tallemant lui a consacré une Historiette (Tallemant des Réaux, *Historiettes*, Paris, La Pléiade, 1960, t. I, p. 16).

inflige à son personnage : « *Il fit tant de chenilles que la provence se treuvant sans fruit sur les arbres, on donnoit la coulpe à des sorcieres, qui furent bruslees en Avignon. Mais apres recongnoissant que cela partoit de la plume de ce Poète on luy defendit d'en plus faire naistre, et d'aller comme pere indigne par les champs mettre à mort sa malheureuse engence (H.C., p. 107)* ». Ce premier épisode dans les malheurs du poète relève d'une forme du comique de l'absurde, reposant sur un jeu de mots (vers-chenilles) qu'affectionne tout particulièrement Du Souhait. Il l'avait déjà utilisé en 1601, pour clore son recueil de *Marqueteries*, dans un quatrain de « L'Auteur à ses vers » :

« *Les ignorants de l'Univers
Ne vous prendront que pour chenilles,
Mais les doctes et les plus habiles
Vous prendront toujours pour des vers.* »

L'allusion à la chasse aux sorcières³⁷, dans ce contexte de calembour, figure bien la manière d'un écrivain amateur des ruptures de ton et du coq-à-l'âne. Mais l'anecdote s'inscrit plus largement dans un ensemble, qui commence seulement ici à se dessiner : les vers qui lui valent ces déboires, le poète les a composés à l'instigation d'une vieille courtisane dont il est tombé amoureux, et qui exalte ses rimaileries « *jusques au ciel, l'appelant le Desportes provençal, pour la douceur de son stile (H.C., p. 107)* »³⁸. La trame est donc engagée, telle que Boccace, et après lui de nombreux conteurs, l'on utilisée : d'un côté, un galant crédule, de l'autre, une femme rusée, et, entre les deux, la bourse bien remplie du nigaud. Le conte sera donc le développement des pièges tendus par la dame à son amoureux pour s'approprier son bien, sans lui donner en échange ce à quoi il aspire. Un tel canevas est naturellement extensible à souhait, puisque le nombre des

37. On peut rappeler que c'est en 1611 qu'eut lieu en Provence la célèbre affaire Gaufridi : ce prêtre marseillais, accusé d'avoir ensorcelé deux religieuses, fut brûlé à Aix comme sorcier.

38. On peut lire l'épisode en détail dans notre anthologie : J.-P. Collinet et J. Serroy : *Romanciers et Conteurs du XVIII^e siècle*, Gap, Ophrys, 1975, p. 69. Desportes était mort en 1606. Peut-être faut-il voir dans cette discrète allusion satirique un écho du célèbre commentaire critique que Malherbe avait fait des œuvres de Desportes. Malherbe y accusait d'ailleurs les vers de Desportes d'être, sinon des chenilles, du moins « un pâté de chevilles » !

tours est limité seulement par le bon vouloir de l'auteur. Chez Boccace, le conte est construit de façon très élaborée. La triple mésaventure d'Andreuccio s'organise autour de trois chutes : au fond du réduit, au fond du puits, au fond du tombeau. La profondeur est chaque fois accentuée, de la fosse puante au trou noir du puits, jusqu'au royaume de la mort. L'obscurité s'épaissit progressivement autour du héros, jusqu'au moment où elle se trouve dissipée par la venue du jour et l'éclat du rubis qui brille au doigt du jeune garçon. Le voile de la naïveté se lève ainsi devant la lumière de l'intelligence : c'est d'une facétieuse descente aux enfers et d'une plaisante initiation qu'il est ici question. La thématique de la chute et la symbolique de l'ombre apportent au conte une unité qui dépasse la simple juxtaposition des épisodes et qui donne un sens global aux trois aventures du héros. Sens malicieux, puisque le garçon berné se trouve possesseur d'un anneau volé au doigt d'un cadavre : si la morale n'y trouve pas tout à fait son compte, l'esprit d'astuce a, lui, le dernier mot !

Boccace a su ainsi donner une unité à son histoire et rendre nécessaire chaque anecdote. C'est cela aussi qu'a voulu Du Souhait. L'histoire du poète comporte quatre mésaventures : le renvoi aux champs pour vers coupables, la cachette dans l'armoire et l'aspersion d'eau, la retraite sur le four et les brûlures qui s'ensuivent, la défenestration par le lit à bascule. Si le premier épisode est, comme nous l'avons vu, la reprise d'un calembour propre à l'auteur, les trois autres, avec chaque fois l'intervention d'un faux mari, reprennent des situations bien souvent exploitées dans les contes ³⁹. Cependant la construction de l'histoire manifeste une cohérence originale : avant chaque nouveau malheur, le poète crédule se démunit de plus en plus au bénéfice de sa dame. Il pense d'abord pouvoir « l'attraper par ses rimailleries » : on lui interdit d'écrire. Il met ensuite « la main à la bourse » et

39. Les cachettes les plus diverses sont utilisées dans les contes par les galants surpris : au banc et au four du poète correspondant le tonneau (VII, 2) ou le coffre (VIII, 8) du *Décameron* ; la porte (XVI) ou le retrait (LXXII) des *Cent Nouvelles Nouvelles* ; ou encore la ruelle du lit de l'Anglais de Sorel (*Fr., Liv. II*). C'est parfois le mari qui se trouve enfermé, tandis que sa femme le trompe à son aise : ainsi du mari caché dans la ruelle du lit (IV) ou dans un bahut (XXVII) dans les *Cent Nouvelles Nouvelles*. L'armoire des vaudevillistes du XIX^e siècle a de multiples antécédents !

offre « deux perdreaux (...) deux paires de poulets (...) quelque levraut (...) un coq-dinde (...) six ou sept pigeons à l'estupee (H.C., p. 111) » et pense ainsi « tenir la souris entre deux plats » : le mari arrivant, « il faut cacher (le) vilain dans une couchette à banc, et le faire dormir avant qu'il eust desjeuné (H.C., p. 117). » Et tandis que le mari arrose de deux ou trois seaux d'eau la couchette qu'il veut nettoyer, « le Poète est la dedans trempé à loisir, qui voit manger ses six escus (H.C., p. 120). » Sortant de sa cachette, il entend le mari qui réclame son argent pour aller le dépenser au jeu, tandis que lui-même, contraint d'aller se cacher sur le four, en ressort « tout grillé ». Malgré cela, la perspective d'obtenir les faveurs de la dame l'amène à vendre une maison qu'il possédait pour lui acheter « du satin noir, pour une robe, du cannelé pour une cotte, des boutons de perles, pour mettre sur les manches de sa robe, du clinquant pour enrichir la cotte, des rabats à la guise, des perles, des pendants d'oreille, et une enseigne avec des nœuds de Diamant (H.C., p. 130). » Il obtient par là un rendez-vous dans le lit de la dame. Mais le lit est monté sur une trappe qui, en s'ouvrant, le précipite dans le vide. Suspendu en l'air, il est pris pour un voleur. « Le Chevailler du guet passe, et treuvant ce rimailleur, lui dict, venez faire vos rimes ailleurs (H.C., p. 132). » Et il le mène en prison.

Le conte fonctionne ainsi comme un appauvrissement progressif du héros qui se retrouve, pauvre « gagnedenier » comme Picrochole, à vendre ses vers « à un carolus la livre » aux colporteurs. Ce dépouillement matériel traduit, comme chez Boccace ou Mateo Aleman, un dépouillement moral : perdant ses biens, le poète perd ses illusions. Le désir de la possession amoureuse débouche sur la solitude et la déconvenue. Alors qu'il a essayé en vain de « mettre la main au sein » de la dame, puis obtenu péniblement de lui baiser la bouche, c'est alors qu'il croit enfin toucher à la félicité suprême et qu'il attend sa belle de nuit dans sa couche, qu'il se retrouve dans un lit qui s'écroule. Il tombe alors de haut, pour finir sur la paille du cachot. Chacun des épisodes qui amènent à cette chute finale s'insère de la sorte dans la continuité d'une aventure qui conduit le héros matériellement de la richesse à la pauvreté, et moralement de la crédulité à la désillusion. La structure est donc nette : chaque épisode marque une étape dans l'apprentissage amoureux du poète. Mais

cet apprentissage s'inscrivant dans une visée purement bouffonne, Du Souhait le poursuit jusqu'au point ultime de la farce, où les rêves illusoires du héros éclatent au contact de la dure réalité des choses. L'amoureux déçu, personnage traditionnel des contes, se retrouve, par l'inversion plaisante que Du Souhait opère sur un autre thème éprouvé, « volé voleur » ! Et la morale de l'histoire est que qui veut trop embrasser risque de mal étreindre...

Toutefois Du Souhait a voulu resserrer encore plus nettement le lien entre les épisodes. Le choix de quatre anecdotes (là où Boccace n'avait utilisé que trois épreuves pour instruire son héros) n'est pas gratuit : renvoyé aux champs, le poète connaît d'abord le supplice de la terre ; arrosé, il fait l'épreuve de l'eau ; brûlé au four, il subit le châtement du feu ; accroché aux cordes du châlit, il éprouve la morsure de l'air. Ainsi aura-t-il connu, comme le souligne l'auteur, « *les injures des quatres Éléments (H.C., p. 125).* » Cette structure à quatre temps donne sa cohérence et son unité au récit et invite à voir dans les quatre disgrâces du poète la passion bouffonne d'un doux rêveur, crucifié par le monde et ses quatre éléments. On a là aussi, comme chez Boccace, la traduction plaisante d'une symbolique de la connaissance.

Si la construction très rythmée et très cohérente de cette quatrième histoire est la plus réussie du recueil, il n'en reste pas moins que Du Souhait a essayé de donner à chacun de ses contes sa composition propre : telle histoire, la seconde, est construite sur un renversement à deux temps (le châtement de l'innocent, puis sa vengeance par le même châtement que celui qu'il a reçu) ; telle autre, la septième, s'organise en trois temps, en fonction du trio amoureux mis en scène. C'est dans cette organisation des récits que réside l'essentiel de l'apport de Du Souhait conteur. Il se sert bien de « contes ramassés », mais il s'efforce de les structurer de façon personnelle, afin d'en faire, comme il le dit, « ses enfants ».

Ce souci de mise en forme originale apparaît plus nettement encore dans la façon dont Du Souhait transpose, pour les insérer dans son récit, les anecdotes qu'il emprunte à ses devanciers. Un exemple précis le montrera : il s'agit d'un épisode de la cinquième histoire ; le héros en est un musicien d'église, rongé par l'avarice, et qui s'est retiré en Auvergne pour y épouser une fille simple qui ne vienne pas l'endetter comme pourrait le faire une coquette. Rapidement, les voi-

sins, se rendant compte de son avarice, vont tout faire pour l'éprouver ; c'est le cas d'un fripon qui, profitant de son absence et de la naïveté de sa femme, lui dérobe un pot. Après en avoir vidé le contenu, un chapon aux poireaux, il vient emprunter de l'argent au musicien, lui laissant le pot pour gage ; grâce à l'argent ainsi obtenu, il va s'acheter pain et vin et dîne aux dépens de l'avare qui avait précédemment refusé de le recevoir à sa table. On reconnaît là la reprise pure et simple d'une nouvelle des *Récréations et Joyeux Devis* de Bonaventure des Périers, la nouvelle CXVIII, intitulée « De celui qui presta argent sur un gage qui estoit à luy, et comment il en fut moequé »⁴⁰. L'étude comparée des deux textes amène à mesurer la dette de Du Souhait envers son modèle, mais surtout à juger de l'utilisation des sources dans les *Histoires comiques*. Alors que chez Bonaventure des Périers, l'histoire est une nouvelle parmi d'autres, isolée et sans rapport avec celles qui la précèdent ou la suivent, Du Souhait a, lui, pris soin de situer l'épisode dans un contexte qui en modifie quelques peu la forme, et même le sens. Dans l'anecdote originale, le fripon qu'on accuse de vol brandit pour se disculper le papier que lui a signé le bonhomme à qui il a laissé le pot en gage, « tellement que, pour payement, le crédeur receut de la moquerie par toute la ville⁴¹ ». Dans l'histoire de Du Souhait, l'épisode a un autre dénouement : c'est qu'il est lié à une autre aventure, avec laquelle il est construit en contrepoint. En effet le fripon dérobe le pot parce qu'il n'a pas été invité à dîner chez le musicien ; rapportant le pot, il tire ainsi la morale de son geste : « Je l'ay pris par raison, et non par larcin, parce que vous distes hier apres vespres, que vous vouliez aujourd'hui bailler à disner à tous vos amis, j'ay tousjours été vostre amy, et pour demeurer tel, voyant que vous ne m'aviez pas prié comme ces messieurs là, j'ay prins ce pot, afin de ne vous faire point menteur, ou de ne perdre la qualité de vostre amy : car vous m'avez donné à disner par ce moyen, dont je vous en suis venu remercier (H.C., p. 150). » Devant le rire de la compagnie, le musicien penaud invite le fripon à sa table. Or ce n'est ici que le premier volet de l'aventure, laquelle se pour-

40. Bonaventure des Périers, *Récréations et Joyeux Devis*, in *Conteurs Français du XVI^e siècle*, Paris, La Pléiade, 1965, p. 575.

41. Bonaventure des Périers, *ibid.*, p. 576.

suit par une invitation en retour que ses amis offrent au musicien ; ceux-ci dérobent chez l'avare les chapons du repas et lui, s'en régaland, va jusqu'à leur payer quatre pots de vin. Après quoi seulement on lui dévoile la supercherie. Au chapon aux poireaux contenu dans le pot volé correspondent les chapons dérobés et servis à la table des amis. L'auteur utilise donc l'épisode premier pour le fondre dans la trame de son récit. Cela est encore sensible dans le développement que Du Souhait donne à un personnage qui, chez Bonaventure des Périers, tient peu de place. Le fripon des *Récréations* trouve chez le bonhomme sa chambrière et, profitant de son absence momentanée, dérobe le pot. Le fripon des *Histoires comiques* trouve, lui, la femme du musicien ; or celle-ci est particulièrement sottre, comme l'a montré l'anecdote précédente qui l'a vue se laisser séduire par un lieutenant qui lui a fait croire à une histoire de sorcier. Du Souhait développe donc ce qui chez Bonaventure des Périers se réduit à une simple notation (« *en l'absence de la chambrière* »), par une saynète qui voit la femme du musicien, toujours crédule, aller cueillir du persil pour faire plaisir au fripon, lequel en profite pour emporter le pot avec le persil ! De même, pour mettre l'accent sur l'avarice du musicien. Du Souhait ajoute un épisode à l'histoire : alors que le fripon du conte se contente de la somme reçue contre le pot gagé, son successeur des *Histoires comiques* renvoie les dix sols empruntés et demande qu'on lui rende le pot gagé. Ce qui tourne naturellement à la confusion du musicien avare, incapable de récupérer ses dix sols, parce que ne pouvant rendre un pot qui lui appartient et qu'on lui a dérobé !

Ces quelques modifications apportées par Du Souhait à son modèle dénotent toutes une volonté de plier ce modèle au canevas d'un nouveau récit ; de la sorte le conte premier, réutilisé, se trouve aussi rénové. L'imitation fonctionne dans le conte comme une possibilité de création originale. Ce qui permet à l'auteur, une fois l'histoire ainsi mise en situation, de ne pas chercher à s'en éloigner davantage, mais au contraire de la reprendre systématiquement, jusque dans les termes mêmes ; ainsi les deux contes commencent-ils de la même manière : « *Il y eust un fripon de la ville* », dit Du Souhait, reprenant les premiers mots de Bonaventure de Périers : « *Un bon fripon...* » Et tout au long du récit, certaines phrases se

retrouvent presque exactement citées⁴². Avec de tels points de repère, nul doute que le lecteur de Du Souhait n'ait retrouvé ce qu'il cherchait dans les contes : le plaisir d'entendre une bonne histoire qu'on connaît déjà, plaisir quelque peu enfantin qui ne veut pas qu'on change trop les termes mêmes de l'histoire, parce que c'est dans ce sentiment du « reconnu » que réside une bonne part de la joie ressentie.

À la fois fidèle à ses modèles et personnel dans sa démarche d'imitateur, Du Souhait apparaît comme un honnête conteur. Mais ses procédés de composition renvoient tous à un état antérieur de la technique narrative. La façon dont il élabore l'ensemble de son recueil, dont il construit chacune de ses histoires et dont il organise chacun de ses épisodes n'en fait qu'un émule attardé des grands conteurs du siècle précédent. Le peu d'importance qu'il accorde lui-même à ce qu'il juge comme une partie secondaire de son œuvre, alors qu'il réserve son ingéniosité pour d'autres formes de romans, explique qu'en matière d'Histoire comique, Du Souhait ne soit qu'un modeste imitateur, et non un véritable créateur. Tout son projet s'inscrit dans le pluriel qu'il choisit pour titre : *Histoires comiques*. Il ne s'agit encore que d'histoires ; la singularité de l'Histoire comique reste à découvrir.

La nature du comique

Dans ces histoires, dont nous venons de voir à quel point la conception reste tributaire des conteurs du siècle précédent, où est le comique, et surtout de quelle nature est-il ? Il reste en effet à savoir si Du Souhait s'en tient là aussi à des moyens déjà éprouvés, ou s'il fait montre sur ce point d'une plus grande originalité. Le point de départ de cette étude peut nous être fourni par une remarque de M. Antoine Adam. Celui-ci, rendant compte d'une réflexion d'Emile Roy à propos des *Histoires comiques*, note au sujet de ces contes : « M. Roy dit qu'ils n'ont de comique que le nom. C'est que "comique" signifie : pris dans la vie commune, comme les sujets de comédie⁴³. » Il nous semble que la double inter-

42. Ainsi au « petit mot de scédule par laquelle le créateur confessoit avoir receu le pot de cuivre en gage » correspond de la part du musicien de Du Souhait « une assurance par écrit comme il avoit son pot ».

43. A. Adam, *Romanciers du XVII^e siècle*, p. 1495. Il est fait allusion ici à la thèse d'Emile Roy : *La Vie et les œuvres de Charles Sorel, sieur de*

prétation proposée par ces deux critiques ne détermine pas de façon très précise ce qu'est le comique de Du Souhait.

Le mieux est peut-être de s'en référer d'abord à l'auteur lui-même. Dans l'avis qu'il place en tête du recueil, il commence par prévenir ainsi son lecteur : « *Les jeux sont défendus, il faut passer ses nuits à la lecture, chascun selon son inclination.* » Il dit encore au comte de Brionne, dans la dédicace qu'il lui adresse : « *Voicy de quoy passser les longues nuicts de cet Hyver.* » L'Histoire comique, ainsi présentée, rejoint le conte oral des veillées ; elle est un moyen agréable de passer le temps et de tromper l'ennui. Mais comme il en faut pour tous les goûts, le conte remplira une fonction spécifique par rapport à d'autres formes d'expression : « *Comme les hommes se plaisent à la diversité, je les entretien de divers discours, pour être complaisant à leur humeur. Les uns donnent leur loisir à Dieu, je leur ay donné de quoy satisfaire à leur dévotion. Les autres courtisent le monde serieusement, ma plume leur a faict voir des escrits partisans de leur gravité*⁴⁴. *Quelques uns aiment les propos de recreation, voicy qui les fera rire (H.C., p. 1).* » Le rôle du conte est donc, par rapport à d'autres formes littéraires, de faire rire : l'histoire sera « comique » en ce sens. Si l'on juge donc que ces contes « n'ont de comique que le nom », c'est qu'on refuse et d'envisager le dessein de l'auteur, et de reconnaître que ce qui fait rire à une époque ne fera pas forcément rire à une autre.

Est-ce à dire que Du Souhait entend faire de ses histoires des comédies en prose, et y apporter la spécificité qui distingue la comédie de la tragédie ? La réponse n'est pas si simple. Certes, les sujets des *Histoires comiques* sont « pris dans la vie commune », et la plupart des personnages représentés sont des gens de peu, poètes, maîtres d'école, musiciens, commères. Mais cela n'est pas vrai de toutes les histoires : la présence d'un gentilhomme parmi les devisants élève quelque peu le débat. Trois histoires, sur neuf, mettent en scène gentilhommes, sénateurs, cavaliers. Et il suffirait de peu de cho-

Souigny, Paris, Hachette, 1891. Emile Roy y qualifie les histoires de Du Souhait de « fort lestes » (p. 432).

44. Du Souhait fait ici allusion à certaines de ses œuvres précédentes : *La Vérité de l'Église* et *Le Paradis des Solitaires* (1609) ; *La Vraye Noblesse* (1599), *Le Bonheur des Sages* (1600) ou *L'Académie des Vertueux* (1600).