

## LE ROMAN COMIQUE, ROMAN CARREFOUR

A la première page du premier chapitre du premier livre du *Roman comique*, la troupe de comédiens – ou du moins une partie d’entre elle – qui va occuper le centre de l’action, arrive sur une place publique. La scène est célèbre, célébrité due notamment à l’incipit ostensiblement burlesque qui fait commencer le roman non au lever du soleil mais à la tombée du jour, et qui met en parallèle ironique et dissonant le char du soleil, dont les chevaux font des galipettes célestes plutôt que de se préoccuper de l’heure qui avance, et le chariot des comédiens, tiré par quatre bœufs poussifs que guide une jument poulinière. Cette arrivée, entre cinq et six, «dans les halles du Mans»<sup>1</sup> plante d’emblée le décor. La scène se transporte des lointaines et prestigieuses contrées qui servent traditionnellement de cadre à l’univers romanesque à un lieu précisément déterminé, et peu propre à faire rêver: une petite ville de province, qui sent sa France profonde, Le Mans – ç’aurait pu être Saint-Flour ou La-roche-Migennes! –, et au cœur de cette ville, ce qui fait le centre de son activité commerçante, les Halles, lieu de marché et de rencontres, où le populaire se retrouve, comme on le voit aussitôt au «bruit de la canaille qui s’était assemblée autour de la charrette» (p. 38). De cet endroit éminemment public, la troupe passe, deuxième lieu et première scène proprement théâtrale où elle va exercer son art, au tripot de La Biche. Là encore, l’en-

1. Scarron, *Le Roman comique avec un choix des Suites*, éd. Jean Serroy, Folio Gallimard, 1985, p. 37. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

droit est populaire, et il a pour caractère premier d'être un lieu de rencontres, comme la place publique et les Halles.

Cette ouverture, à l'image de l'écriture burlesque qui la soutend et qui en donne le ton, détermine le cadre du roman de Scarron: roman où une scène itinérante, celle qui mène des comédiens ambulants d'une étape à une autre, se fixe pour un temps dans une ville de passage, où leur venue va à la fois focaliser autour d'eux la curiosité des habitants de la ville et de ses alentours, mais aussi infléchir la route d'un certain nombre de personnes intéressées à leurs aventures. Le traitement de l'espace ayant toujours eu valeur structurelle en matière de construction romanesque, le choix de cette scène très particulière, et pratiquement neuve dans le roman au moment où Scarron la choisit, n'est pas indifférent. Elle a pour premier effet d'inverser en quelque sorte le procédé canonique sur lequel, depuis Héliodore, le roman s'est constamment articulé. Dès l'origine, le roman est un voyage. Une route s'ouvre devant des personnages – dans *Les Ethiopiennes*, c'est comme souvent un jeune couple, Théagène et Chariclée – dont les pérégrinations vont à la fois entraîner le récit tout au long de leur itinéraire et conduire celui-ci à sa fin lorsque, les différents obstacles qui se dressent sur le chemin ayant été surmontés, la route arrivera à son terme, qui se trouve être techniquement la solution de l'intrigue et symboliquement la résolution de la problématique identitaire qui amène le héros romanesque à assumer ou à recouvrer son identité. On pourrait presque dire, en tout anachronisme, que le roman est par définition existentialiste, lui qui raconte comment un personnage devient, par son existence, ce qu'au bout du compte il est: son existence – c'est le récit – précède son essence – c'est le dénouement.

Dans ces conditions, le voyage est porteur d'aventure, entendons, comme dans le titre du film d'Antonioni, d'*avventura*, d'expérience possible, de voie à emprunter, de potentialité à réaliser. Le voyage fait naître les péripéties, suscite les obstacles

qui viennent se mettre en travers de la route, crée, nourrit et relance l'action. Il est générateur des grands principes d'organisation du récit, que Georges Molinié avait dégagés de façon très claire dans sa thèse *Du roman grec au roman baroque*: les constructions en symétries, et surtout l'organisation antithétique, à travers les processus de retournement et de renversement en pire, qu'il désignait du nom de "modèle antithétique de type catastrophique"<sup>2</sup>. La trajectoire des personnages, emportés sur leur chemin d'aventures, est la ligne même qui structure le récit et qui, selon la disposition que le romancier lui donne, en porte le sens.

Ce roman-structure, le XVII<sup>e</sup> siècle l'a évidemment pratiqué avec délices, la découverte du romanesque revitalisant les techniques d'organisation du récit héritées des Grecs. De *L'Astrée* à *Polexandre*, de *Cassandre* au *Grand Cyrus*, le roman voyage, que le trajet s'en tienne à un pays limité – le Forez de d'Urfé – ou s'élargisse aux contrées lointaines de la zone torride, chez Gomberville, ou aux régions qui s'étendent au-delà de l'Araxe, chez Madeleine de Scudéry. La scène de l'action est ainsi en perpétuel mouvement, traçant les contours d'une géographie romanesque, d'un pays de Romanie comme l'appellera Furetière, dont la cartographie relève moins d'une réalité physique et topographique que des territoires mêmes de l'imaginaire. Mais, comme il s'agit de ne pas trop semer au hasard tout au long de ce chemin sinueux et mouvementé les innombrables petits cailloux d'un récit éclaté, qu'un lecteur inattentif risquerait de ne plus pouvoir distinguer, des aménagements techniques viennent permettre de resserrer la scène narrative proprement dite: de ce désir quelque peu approximatif d'unité qui préside à la définition du roman officiel naissent ainsi des procédés, comme le début *in medias res* ou les récits rétrospectifs, qui n'ont

2. Georges Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Service des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1982, p. 167 et sv.

d'autre but que d'accompagner le voyage d'une sorte de code narratif devant permettre au lecteur de s'y retrouver.

En choisissant Le Mans, le Maine et les Manceaux, Scarron opère d'emblée un double retournement. D'abord, il remplace les pays improbables et lointains dont l'exotisme est garant de dépaysement par un lieu certes inhabituel et curieux pour un Parisien – la province – mais dont l'étrangeté ne ressortit nullement à ce type d'éloignement qui, par exemple, affectait le Forez de *L'Astrée*, moins région que décor pastoral, nimbé dans la brume d'un temps et d'un mythe primitifs. Le *hic et nunc* qui fait surgir la troupe de comédiens sur la place du Mans et les fait entrer dans le tripot de la ville donne à l'espace et au temps du roman une valeur de familiarité qui se trouve à l'opposé même de la notion de dépaysement sur laquelle s'est construite la fiction romanesque. Mais ce premier retournement n'est lui-même que l'indice d'un second, plus radical encore. En amenant ses personnages à s'arrêter dans la ville où ils arrivent, Scarron interrompt en quelque sorte le processus itinérant qui est le propre du voyage pour mettre en avant ce qui certes en relève, mais qui en est aussi comme la négation: la halte, l'étape, l'arrêt en un lieu fixe. L'ouverture du roman amène des comédiens ambulants à poser leurs bagages, comme si le roman lui-même s'arrêtait pour reprendre son souffle. La fin du premier chapitre, qui est aussi la première intrusion de l'auteur, le confirme: «Cependant que (l)es bêtes mangèrent, l'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre» (p. 39). Tout s'arrête, se pose, et se repose: les comédiens, le roman, et, forcément, le romancier!

Mais alors, privé de son principe moteur, comment le roman peut-il avancer? Ou, si l'on préfère poser la question de façon plus technique, quelle ligne structurelle Scarron peut-il offrir à un récit qu'il fige dès l'abord dans un espace clos? Le roman picaresque lui-même, dont on a souvent dit qu'il constituait une sorte de roman héroïque à l'envers, se garde bien de se priver

de cette ligne conductrice qu'est la route, chemin privilégié des gueux. L'errance constitue même en ce cas un élément qui structure tout autant le récit que l'être même du picaresque, personnage instable, parce que rejeté du corps social établi. Ce qui explique que, au terme du roman, la route se poursuit, la structure reste ouverte, pour un avenir incertain qui continuera à osciller entre hauts et bas, bonnes et mauvaises fortunes.

Cette question du terme, ou mieux du terminus, constitue d'ailleurs un des points problématiques auquel se heurte le roman-structure. Si l'on observe les romans romanesques, pastoraux, épiques, sentimentaux, héroïques, qui fleurissent dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, on relève naturellement leur longueur, laquelle n'est qu'un effet de cette possibilité structurale de retarder toujours un dénouement dont la nécessité n'est finalement inscrite que dans la volonté du romancier d'arrêter là la route de ses héros, et de clore ainsi leurs aventures. Scarron, qui s'arrête dès la fin de son premier chapitre, en affirmant tout net que c'est lui romancier qui a besoin de se reposer, attire ironiquement l'attention sur une des caractéristiques fondamentale, parce que structurelle, du roman: sa longueur au sens propre interminable. Et ce n'est certes pas un fait du hasard si Gomberville, La Calprenède, Madeleine de Scudéry, trouvent matière, en multipliant les épisodes, les récits internes, les intrigues diverses – ce qui constituent proprement les obstacles structurels sur la route narrative – à prolonger *ad libitum* les aventures de leurs héros: cinq volumes pour *Polexandre*, dix pour *Le Grand Cyrus*, douze pour *Faramond*. Et ce n'est pas non plus un fait du hasard – si c'en est un de la Providence! – que certains romanciers, à force de repousser toujours le terme de leur récit, se trouvent rattrapés par la mort avant d'y être parvenus. Un des caractères fréquents du roman au XVII<sup>e</sup> siècle, brillamment inauguré par *L'Astrée*, est de n'être pas terminé, et d'offrir ainsi matière à des continuateurs qui proposent suites et fins à un public forcément désireux, après avoir si longtemps

suivi les aventures de ses héros, de savoir comment tout cela se termine.

Or *Le Roman comique* fait partie de ces romans inachevés. Mais si Scarron n'eut pas plus le loisir d'écrire la troisième partie, projetée et même sans doute commencée, de son roman qu'Honoré d'Urfé n'en avait eu d'écrire pour sa part la cinquième du sien, les raisons de cet inachèvement ne relèvent pas tout à fait dans les deux cas d'une même logique de système, même si cet inachèvement constitue sans doute la preuve par l'absurde que Scarron n'a pas rompu avec les structures traditionnelles du roman, puisqu'il écrit un roman susceptible de n'être pas terminé. Élément que confirme par ailleurs le fait que le roman, comme ses devanciers épiques et héroïques, commence *in medias res*, et que l'organisation narrative va, du coup, y ménager une large place aux récits rétrospectifs.

Le rapport à l'espace et au temps, le dénouement, les techniques narratives: on touche là aux aspects constitutifs du roman, d'autant plus importants en ces années 1650 que le roman désormais existe, qu'on s'efforce de le définir, mais qu'on a le sentiment que c'est un genre tout neuf, dont on est loin d'avoir épuisé les possibilités. La façon dont Scarron reprend à son propre compte, mais sans couper avec elles, les formules communément admises et utilisées constitue à la fois une distance prise avec celles-ci – et c'est tout le côté ironique d'un roman buissonnier qui entend se démarquer de ses collègues officiels – et une proposition d'autres solutions, une expérience nouvelle de l'écriture romanesque.

Revenons donc pour le voir à nos moutons, ou plus exactement, puisque la route pastorale s'estompe, aux bœufs poussifs qui tirent la charrette des comédiens et qui l'amènent dans la bonne ville du Mans. Lorsque le roman commence, le voyage des comédiens s'arrête. La halte eût-elle été définitive? On peut le penser, si l'on considère que la troisième partie manquante aurait apporté, de l'aveu même de Scarron, une réponse aux ques-

tions que pose l'intrigue: qui est véritablement Le Destin? que va devenir son idylle avec L'Etoile et quel sort sera réservé au rival qui les menace, Saldagne? et, question annexe mais qui n'est pas pour autant sans importance, que va devenir l'autre rival, dans le registre comique celui-là, qu'est Ragotin? Ces questions, et toutes celles afférentes concernant La Rappinière, Léandre, Verville, Saint-Far, La Caverne, et autres personnages intéressés d'une manière ou d'une autre aux aventures de la troupe ambulante, ayant trouvé leur solution, la longue course poursuite qui sous-tend l'intrigue, et qui scande le voyage des comédiens, n'aurait plus eu de raison d'être. Que la troupe ait donc ou non repris la route, ç'aurait été de toute façon une autre troupe, ayant posé une bonne fois tout ce qu'elle transportait avec elle dans ses bagages, et notamment ce déguisement-dédoublément du Destin, qui apparaît dès la première page, puisque c'est la première indication donnée sur le premier personnage que découvre le lecteur: «Un jeune homme, aussi pauvre d'habits que riche de mine (dédoublément), marchait à côté de la charrette. Il avait un grand emplâtre sur le visage, qui lui couvrait un œil et la moitié de la joue (déguisement)» (p. 37). La problématique de l'identité ainsi posée d'emblée à l'arrivée au Mans s'y fût dénouée lorsque le personnage eût pu enfin être lui-même: non plus l'acteur de fortune, poussé par les circonstances à se cacher sous l'habit de comédien, non plus même le fils de basse naissance de l'avare et médiocre Garigues qu'il croit être, mais bien, sans qu'il le sache, le fils perdu et sans aucun doute finalement retrouvé de quelque noble gentilhomme, comme le suggère l'épisode romanesque de la double naissance concomitante du fils de Garigues et du bébé que ce dernier recueille, et de la substitution d'enfants que cela ne peut manquer de suggérer.

Le Mans constitue donc le point d'aboutissement du voyage, le terme du long périple des comédiens itinérants, dans la mesure même où l'action, nouée bien avant leur arrivée en ce lieu, doit y trouver son dénouement. Le roman commence ainsi là où

il doit finir. C'est donc resserrer la scène de façon d'autant plus spectaculaire que les grands romans héroïques non seulement choisissent des cadres autrement prestigieux qu'une auberge de petite ville provinciale, mais se plaisent à multiplier les lieux. Avec Scarron, le roman choisit de restreindre l'espace et de se focaliser sur un point fixe, induisant de ce fait même un passage du récit des péripéties extérieures aux aventures intérieures des personnages. La scène se concentrant, ce sont ceux qui l'occupent qui deviennent la matière du récit. Il y a là un processus de resserrement dont on peut saisir toute l'importance et tout l'avenir: dans la droite ligne du Mans de Scarron, il y aura bientôt la place Maubert et son cercle étroit de réalité bourgeoise dans le roman de Furetière; et il y aura, plus loin encore, le prodigieux zoom avant par lequel Balzac pénètre dans Saumur, enfile les rues étroites, s'arrête devant une «maison pleine de mélancolie» et, par «la porte en chêne massif, brune, desséchée, fendue de toutes parts, frêle en apparence, (mais) solidement maintenue par le système de ses boulons»<sup>3</sup>, passe la grille carrée, s'enfonce sous la voûte obscure et verdâtre, laisse les quelques marches dégradées qui montent au jardin pour pénétrer dans l'intérieur de la maison et venir observer de près le propriétaire des lieux, jusqu'à se fixer sur la verrue bourgeonnante – si bien nommée la loupe – qui orne le nez de Monsieur Grandet.

Cet effet de concentration que permet le choix d'un cadre unique n'exclut pas, pour autant, chez Scarron, une connivence, fût-elle ironique, avec ce que lui-même dénonce comme des procédés de roman. Le propre de la ville où il fait arriver ses comédiens, outre le fait qu'y ayant passé lui-même plusieurs années, il la connaît bien, c'est qu'elle se situe à un carrefour. C'est ici que bifurquent les routes qui mènent au nord vers la capitale, à l'ouest vers la basse Normandie et la Bretagne, au sud vers

3. Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, in *La Comédie humaine*, Gallimard, Bibl. de La Pléiade, 1976, T. III, p. 1039.



les pays de Loire. Caen, Rennes, Nantes, Angers, Tours et Paris forment autour d'elle comme une sorte de couronne. En s'arrêtant au Mans, les comédiens savent que l'étape est bonne, puisque l'endroit est non seulement riche de ses ressources naturelles – les landes giboyeuses et les chapons du Maine assurent une belle opulence à la ville –, mais aussi que nombre de gens y passent, vu le nœud routier qu'elle représente. Si la ville est donc bien un lieu clos, confiné dans l'espace étroit d'une petite bourgade de province, elle porte aussi en elle, par toutes les voies qui s'y concentrent et qui en repartent, comme un vaste horizon d'attente.

Le roman de Scarron joue à fond de cette situation de carrefour. Au sens propre, d'abord, puisqu'il fait se rejoindre dans la ville nombre de gens qui ne sont que de passage, et qui viennent grossir d'autant le nombre des personnages, par la rencontre qu'ils font des comédiens. Ce rassemblement de voyageurs est plaisamment figurée par une aventure qui intervient au début du roman, au moment où les divers éléments de la troupe, qui se sont séparés et ont suivi des routes différentes, se retrouvent enfin réunis au Mans. Seule manque à l'appel L'Etoile, qui, s'étant foulé la cheville à quelques lieues de là, attend qu'on vienne la chercher. Le Destin affrète donc un brancard, lequel brancard se trouve bientôt rejoint à l'auberge où il fait halte, par un, puis deux, puis trois autres brancards, si bien, note le romancier, que «jamais on ne vit tant de brancards ensemble» (p. 56). Cette aventure des brancards, dont on sait à quel point elle frappa le jeune Rousseau lorsqu'il lut le roman, au point que plus tard lui-même dans *Les Confessions* racontera une aventure similaire qui lui est survenue en faisant référence au texte de Scarron<sup>4</sup>, a valeur très symbolique: non seulement les brancards, moyen de locomotion courant, portent avec eux

4. Voir sur cet épisode notre étude: "Rousseau lecteur et acteur du *Roman comique*", in «Recherches et Travaux», n° 44, 1993.

le monde du voyage, mais le curieux rassemblement dont ils sont ici l'objet représente très exactement ce réseau de routes divergentes qui viennent se nouer en un lieu unique. Chacun transporte des voyageurs dont la route est ancrée dans une réalité précise: un curé qui vient de prendre les eaux dans une ville thermale voisine et qui regagne sa paroisse, un gentilhomme blessé qui revient de l'armée. Mais chacun a aussi été visité sur la route par deux hommes masqués, qui en veulent visiblement à L'Etoile, et qui portent avec eux tous les prolongements et toutes les péripéties d'une autre route, la route romanesque. Se croisent ainsi, autour de ces brancards, des itinéraires de nature différente: certains qui relèvent d'une géographie touristique ou sociale, d'autres qui ressortissent au monde de l'aventure romanesque. Le propre du roman de Scarron, qui fait souffler en même temps le rire – car la réunion fortuite des brancards soulève l'hilarité générale – et le frisson – car l'évocation des deux inconnus est aussitôt ressentie comme lourde de menaces – est de profiter du lieu-carrefour qu'il choisit pour faire se rejoindre ces deux routes en général distinctes que sont la route de la réalité et la route de la fiction. L'aventure des brancards en est comme l'annonce, et elle trouvera d'ailleurs son prolongement dans d'autres péripéties à venir, qui vont constituer elles-mêmes une donnée dramatique révélatrice: les enlèvements. De ce procédé, dont Furetière soulignera pour s'en moquer l'utilisation systématique qu'en font les grands romans romanesques – «Ils sont si communs que j'ai vu des gens qui, pour marquer l'endroit où ils en étaient d'une histoire, disaient: J'en suis au huitième enlèvement, au lieu de dire: J'en suis au huitième tome.»<sup>5</sup> – Scarron fait un usage à la fois fantaisiste – les ravisseurs se trompent systématiquement, et enlèvent ainsi le curé dans son brancard au lieu de la jeune fille qu'ils poursuivent, avant de se

5. Furetière, *Le Roman bourgeois*, éd. Jacques Prévot, Folio Gallimard, 1981, p. 156.

tromper de jeune fille et d'enlever Angélique à la place de L'Etoile – mais en même temps récurrent, prouvant par là que l'aventure romanesque peut se résoudre en mésaventure comique, pour peu que les routes se croisent.

Et, de fait, convergent vers Le Mans des gens qui n'ont à priori que peu de chances de se rencontrer: un lieutenant de prévôt, ancien voleur, venu là sans doute pour faire oublier ses méfaits passés; un conseiller au Parlement de Rennes, se rendant régulièrement à Paris; un jeune marié, escorté de sa mère, qui raccompagne son épouse à Laval; des Anglais, débarqués en Normandie, qui font route vers la capitale et que l'aubergiste fait payer en Arabes; une vieille abbesse ramenant ses religieuses à l'abbaye d'Estival; un marchand du bas Maine qui passe la nuit à l'auberge; un opérateur, «gentilhomme vénitien, natif de Caen en Normandie» (p. 158), débarquant avec «son train, qui était composé de sa femme, d'une vieille servante maure, d'un singe et de deux valets» (p. 115) L'auberge mancelle a décidément tout d'une auberge espagnole...

Et pas seulement au sens figuré! Car, et c'est l'autre volet de cette concentration, d'autres routes et d'autres voyageurs se mêlent aux précédents. Les comédiens eux-mêmes, d'abord, gens du voyage, mais dont les récits du Destin, de La Caverne et de Léandre vont nous apprendre qu'ils sont engagés chacun de leur côté depuis longtemps sur des routes bien éloignées des chemins creux du Maine. Et si La Caverne, fille elle-même de comédiens ambulants, a déjà connu la vie vagabonde des troupes itinérantes, un garçon comme Léandre, gentilhomme de bonne maison provinciale et destiné par son père à devenir conseiller au Parlement de Bretagne, s'est retrouvé écolier à La Flèche, où son regard a croisé celui d'Angélique; et là, sa route a bifurqué: il a suivi la troupe et, devant les réticences de La Caverne à lui donner sa fille, il s'est même résolu à l'enlever et, par Saint-Malo, à gagner avec elle l'Angleterre. Sous la livrée de son valet, Le Destin découvre donc un personnage qui a vécu tout

un roman d'amour et d'aventure, qui n'est pas si éloigné des aventures que lui-même a vécues. L'on sait bien en effet que le jeune comédien, s'il s'est retrouvé à la première page du roman dans l'accoutrement qu'on lui a vu, au moment où il entrait avec une partie de la troupe dans la bonne ville du Mans, n'est arrivé là qu'au terme d'un cheminement qui a emprunté des voies elles-mêmes fort variées. Il a connu, dès sa jeunesse, des voyages qui ont infléchi la vie médiocre à laquelle sa naissance supposée le prédestinait, et qui lui ont donné de fait un vrai destin héroïque, avec notamment ce voyage d'Italie où, dans le cadre à la fois enchanteur et symbolique d'un jardin paradisiaque, il a pour la première fois pu contempler la beauté de Léonore, retirant pour lui le masque qui la cachait, ce masque que le brutal Saldagne essayait en vain de lui arracher. L'épisode romain est ainsi fondateur du roman d'amour entre les deux jeunes gens, comme il porte en lui, avec la présence du rival fourbe et vindicatif, les développements à venir. Lorsque Le Destin, revenu en France, retrouve Léonore et celle qui se présente pour sa mère à Nevers, celles-ci ont subi aussi les aléas d'une route semée d'embûches. Contraintes de quitter Rome, elles ont été les victimes en chemin d'une servante indélicate. Se proposant de les accompagner, Le Destin s'embarque avec elles sur la Loire, où, profitant du cadre propice qu'offre une calme et presque romantique navigation, il déclare son amour à la belle Léonore, qui en fait de même avec lui. Et comme cet amour dure encore, Angélique, qui écoute l'histoire que lui raconte Le Destin, se rend compte que la belle Léonore, héroïne du récit, n'est autre que cette même Etoile, la comédienne qui se trouve là, à ses côtés, dans la même troupe itinérante. Et devant sa surprise, Léonore-L'Etoile affirme qu'en effet tout cela est surprenant et «que sa compagne avait raison de douter qu'elle fût cette Léonore dont le Destin avait fait une beauté de roman» (p. 151).

On est bien, en effet, tant par la nature des aventures racontées que par la note héroïque et sentimentale qu'elles acquiè-

rent du fait même qu'elles deviennent matière à récit, dans le pur registre romanesque. Pour les auditeurs du Destin, rassemblés dans une méchante chambre d'auberge, cette histoire a tout le prestige et l'étrangeté des aventures de roman: que l'héroïne en soit, sous un autre nom, la même personne que celle qui se trouve là, dans la même chambre, sous son nom de théâtre, montre bien que les deux routes de la fiction et de la réalité se rejoignent. Et, à y regarder de près, le destin des deux jeunes comédiens – et sans doute de plusieurs de ceux qui les entourent (car il y eût eu probablement bien des révélations à venir sur la véritable origine de La Caverne, ou sur le devenir de son frère disparu, comme on eût pu raisonnablement en attendre sur l'identité réelle du Destin et de Léonore) – ce destin est porteur, malgré la pauvreté de leur condition et malgré le cadre familial où ils évoluent, des mêmes potentialités que celles de héros de plus haute volée, dont les romans sont plus volontiers prodigues que la simple réalité.

Avec Scarron, tous les chemins mènent au Mans. Ceux qui menaient à Rome, on vient de le voir, ceux aussi qui viennent d'Espagne. Et si l'auberge mancelle a bien quelque chose de l'auberge espagnole, ce n'est pas seulement parce que s'y retrouve la femme de l'opérateur, Dona Inezilla, native de Malaga, mais parce que ce qui s'y raconte y fait aussi souffler le vent du romanesque dont sont animées les nouvelles qui viennent s'ajouter aux récits. Les ruelles du Mans se prolongent alors jusqu'à Tolède, jusqu'à Valence, jusqu'à Séville, jusqu'à Madrid, et au-delà jusqu'à Naples, et même, traversant la mer, jusqu'à Fez et à l'Afrique barbaresque. Pour autant, le mystère de l'amante masquée, la jalousie de Victoria, l'enlèvement de Sophie, les chassés-croisés des deux frères rivaux, tout cela, pour étrange et exotique qu'il puisse paraître, n'est pas fondamentalement différent de ce que vivent et ressentent les comédiens et ceux qui les entourent. La vérité humaine des uns et des autres est la même, et Scarron entreprend de le montrer en proposant, dans les

récits et les nouvelles romanesques, des situations qui trouvent leur pendant dans les péripéties de l'action directe et qui engendrent de part et d'autre des réactions comparables.

Tout le système de croisement, de dédoublement, d'échos sur lequel est construit le roman établit un passage constant entre les différents niveaux du récit: par exemple, le couple de frères ennemis, qu'on trouve dans le récit du Destin avec Verville et Saint-Far, trouve une résonance romanesque dans la nouvelle racontée par Inezilla des "Deux frères rivaux", et une correspondance thématique plus révélatrice encore dans la propre histoire du Destin, avec ce duo antithétique formé par le jeune Garigues, qu'il croit être, et le petit comte des Glaris, qu'il doit être en réalité.

A cet égard, la multiplicité des personnages, que traduit de façon affichée le choix d'une troupe de comédiens comme protagonistes désignés, se résout, au fil du roman, dans une concentration progressive autour du personnage du Destin. Celui-ci prend, au sens propre, le devant de la scène, d'abord par l'importance des épisodes de l'action où il occupe la place centrale, mais surtout par l'importance quantitative et qualitative du récit dont il est à la fois le narrateur et le héros, et enfin – et ce n'est pas l'aspect le moins significatif – par ce dédoublement comique qui le fait suivre de son ombre portée, dans le registre burlesque, avec le petit Ragotin, écho rabougri, jusque dans la consonance de son nom, Rago-tin, du Des-tin. Dans ce couple, à la fois contrasté mais indissociable, du jeune comédien, appartenant par sa condition même à la plus basse médiocrité, mais transformé déjà par son récit en héros potentiel de roman, et de l'avocat, notable de province, qui veut se hisser à la dimension héroïque et romanesque et qui ne réussit qu'à être un fantoche ridicule, Scarron montre ce que l'on pourrait appeler la porosité qui existe entre le réel et le fictif. L'un passe dans l'autre, et l'autre passe dans l'un, dans une ambivalence qui donne au roman toutes les libertés, y compris la liberté pour le

romancier de projeter sur sa propre fiction le jeu défictionnalisant de l'ironie.

L'auberge mancelle contient ainsi tous les romans, et leur contraire. Et le dessein de Scarron est de les faire tenir ensemble, pour lester le romanesque de toutes les ressources de la réalité. Pour finir par le commencement, puisque tout y est contenu, on peut donner sur ce point valeur très révélatrice et symbolique à l'arrivée de la troupe à la première page du roman. Ce qui arrive en effet au Mans, dans le lourd chargement que transporte la charrette des comédiens, remplie «de coffres, de malles et de gros paquets de toiles peintes qui faisaient comme une pyramide au haut de laquelle paraissait une demoiselle habillée moitié ville, moitié campagne» (p. 37), c'est un roman lourd de toute une réalité pesante, celle des coffres et des malles, mais aussi de toute l'imagination qu'illustrent les paquets de toiles peintes, pour former un ensemble équilibré et pyramidal, où trône une figure qui pourrait être allégorique, celle d'une fiction romanesque qui se nourrit des deux, comme le traduit la façon dont le romancier l'habille «moitié ville et moitié campagne».

Comme il fait se croiser la route de personnages divers venus d'horizons différents, Scarron fait se croiser dans *Le Roman comique* deux veines romanesques ayant jusqu'ici suivi des voies parallèles et opposées. Au carrefour de la tradition comique, satirique et picaresque d'un côté, et de la veine romanesque, sentimentale et héroïque de l'autre, il écrit un roman où se rejoignent les formes diversifiées et concurrentes du roman de l'âge baroque. Il serait certes tentant de voir dans ce carrefour romanesque, que symbolisent le décor choisi et les techniques narratives utilisées, le même type d'évolution, dans l'histoire du roman, que celui qui, sur la scène dramatique, fait évoluer le décor multiple vers ce décor unique, mais aussi à entrées multiples, qu'est le fameux carrefour où évoluent les héros du théâtre classique. A cette différence près, mais elle est essentiel-

le, qu'ici, au coin du carrefour, s'ouvre le tripot de La Biche, et qu'en y entrant, la fameuse vraisemblance romanesque que revendiquait le roman héroïque y prend cette couleur de vérité comique que, non sans volonté ironiquement iconoclaste, le titre de *Roman comique* affiche résolument, comme un programme.

*Jean Serroy*