

## LE THÉÂTRE DANS LE ROMAN. ASPECTS DU COMIQUE DANS LA *CLÉLIE*

On connaît les incertitudes de la critique quand il s'agit de qualifier les grands romans de Madeleine de Scudéry, tour à tour considérés comme héroïques, baroques ou précieux, ou même, s'agissant de la *Clélie*<sup>1</sup>, marquant la mort du roman<sup>2</sup>. Sans aller jusqu'à considérer cette dernière œuvre comme un roman comique, je me propose de montrer que la veine comique, c'est-à-dire, pour m'en tenir aux acceptions les plus courantes de cet adjectif, tout ce qui provoque le rire par les moyens du théâtre<sup>3</sup>, présente dans quelques épisodes d'*Ibrahim*<sup>4</sup>, demeurée en quelque sorte souterraine dans la plus grande partie du *Cyrus*<sup>5</sup>, devient à l'époque de la *Clélie* un des chemins de la réflexion critique sur les possibles du roman, tandis que les conversations qui se développent parallèlement à la narration définissent dès les années 50 les limites et les règles qui codifieront le rire des honnêtes gens à l'époque classique.

L'inspiration comique, dans ces romans, est signalée par la

1. *Clélie, histoire romaine*, Paris, Augustin Courbé, 1654-1660.

2. Selon l'expression de René Godenne, *Les romans de Mademoiselle de Scudéry*, Genève, Droz, 1983, p. 296.

3. Furetière: comique: «qui appartient à la comédie», et «se dit aussi de ce qui est plaisant, récréatif».

4. *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, Paris, Antoine de Sommaville, 1641. Les citations seront faites d'après l'édition en deux parties et quatre volumes, Paris, P. Witte, 1723.

5. *Artamène ou le grand Cyrus*, Paris, Augustin Courbé, 1649-1653. Les citations renvoient au Slatkine reprint de 1972 reproduisant l'édition en dix volumes imprimée à Leyden en 1656.

présence de personnages qui, comme le feront Mr. et Mme Verdurin, comparés par Marcel Proust, au début de *Du côté de chez Swann*, à «deux masques de théâtre qui figuraient la gaieté»<sup>6</sup>, signifient par les rires dont ils soulignent leurs interventions comme par ceux qui accueillent leurs propos et le récit de leurs aventures<sup>7</sup>, qu'à la vision héroïque de l'homme et du monde va s'adjoindre celle des enjoués.

Il s'agit principalement dans *Ibrahim* du Marquis français et dans la *Clélie* d'Amilcar, dont la filiation avec l'Hylas de l'*Astrée* donne au plaisant des fonctions que j'ai étudiées ailleurs<sup>8</sup> et qui mettent en évidence les rapports entre le rire, le scepticisme et l'inconstance.

La première de leurs fonctions est cependant de diversifier les voix et les tons de la narration. Dès la célèbre préface, Georges de Scudéry justifiait la présence du Marquis français par la diversité nécessaire au roman et par le plaisir du lecteur<sup>9</sup>. Si ce personnage n'a pas son équivalent dans le *Cyrus*, son retour dès le début de la *Clélie* sous le nom d'Amilcar semble réaliser à l'avance le souhait que Chapelain formulera en 1660,

6. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, t. 1, p. 205: Madame Verdurin «se livrait...à une mimique conventionnelle qui signifiait, sans fatigue ni risque pour elle, qu'elle riait aux larmes».

7. De nombreuses incises signifient clairement cette fonction, par exemple, I, 3, pp. 1121, 1132, 1137: «Ha! Seigneur, s'écria Amilcar avec cette agréable liberté d'esprit qui le caractérise», IV, 1, p. 112: «dit Amilcar en riant», etc.

8. Ch. Morlet Chantalat, *La Clélie de Mademoiselle de Scudéry. De l'épopée à la gazette: un discours féminin de la gloire*, Paris, Honoré Champion, 1994, pp. 360-370 et *Mort d'un personnage*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», LXXVII, mai-août 1977, pp. 459-469.

9. Préface non paginée: « Que si vous trouvez quelque chose de trop peu sérieux aux histoires d'un certain marquis français que j'ai mêlées dans mon livre, souvenez-vous qu'un roman doit avoir des images de tous les naturels, que cette diversité fait ses beautés, et le plaisir du lecteur».

dans une lettre à Georges de Scudéry à propos d'*Almahide*:

J'y ferais entrer quelques rôles enjoués qui paraîtraient de temps en temps comme celui d'un Hylas pour égayer la narration et pour relâcher la contention d'esprit qu'il aurait fallu avoir pour suivre les succès importants et graves. J'y mêlerais des histoires de particuliers qui tiendraient du comique sans bouffonnerie<sup>10</sup>.

Cette intrusion du rire dans l'univers héroïque paraîtra cependant incompréhensible un siècle plus tard, comme le montre la *Bibliothèque universelle des romans*, qui, en 1777, exclut de son résumé linéaire de l'ensemble d'*Ibrahim* les aventures du Marquis français comme amusantes mais «étrangères à ce roman», et les regroupe dans une livraison à part sous la rubrique *Contes et nouvelles*<sup>11</sup>.

Il est vrai que ces personnages, en se présentant eux-mêmes comme des narrateurs plaisants, se situent dans la tradition orale du bon conte et de la facétie. Mais c'est bien au roman qu'ils apportent à la fois une matière comique, en particulier des situations de feintes, de «fourberies», de métamorphoses et de déguisements, et une manière comique, c'est-à-dire la représentation par le récit du jeu et des mimiques que ces situations entraînent. L'étroite imbrication du roman et du théâtre dans la création et dans la vie de ces personnages est attestée: une bonne partie des aventures du Marquis français vient d'une comédie de Calderon qui sera traduite par Thomas Corneille en 1669 sous le titre *Le Feint Astrologue*<sup>12</sup> et, on le sait, Amilcar patronne et inspire en

10. *Lettres de Jean Chapelain*, publiées par Ph. Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie nationale, 1883, t. II, p. 111, lettre du 8 novembre 1660, citée par Arnaldo Pizzorusso, *La Poetica del romanzo in Francia (1660-1685)*, Roma, S. Sciascia, 1962, pp. 63-64.

11. *Bibliothèque universelle des romans*, janvier 1777, t. 1, p. 126 et t. 2, pp. 84-120.

12. Th. Corneille, *Poèmes dramatiques*, Paris, Guillaume de Luyne, 1669, pp. 73 et sq.

grande partie le Mascarille des *Précieuses ridicules*<sup>13</sup>.

Pour provoquer le rire par le récit de la tromperie du *Feint Astrologue*<sup>14</sup> comme par celui des aventures quasi picaresques du «trop bon esclave»<sup>15</sup>, le premier évoque à plusieurs reprises les «grimaces» auxquelles se laissent prendre ses victimes<sup>16</sup>. Dans un registre différent, Amilcar imagine des versions galantes de la facétie et de la feinte, c'est-à-dire de la comédie, au sens où l'emploie par extension Furetière, «toute action plaisante, ou ridicule, qui se fait en compagnie». On pense aux plaisanteries d'un Voiture à l'hôtel de Rambouillet. C'est ainsi qu'au livre 3 de la Quatrième partie, pour railler le zèle religieux, ou plutôt pythagoricien, en tout cas excessif, de Damon, le plaisant feint de se souvenir de ses différentes réincarnations antérieures, tantôt prêtre en Egypte, tantôt jeune prince beau et bien fait, et même phénix. Le lien nécessaire entre tromperie et grimaces comiques apparaît alors dans la «feinte rêverie» d'Amilcar, «sombre et rêveur», puis dans sa «feinte colère», son «air grave et impérieux», ses «façons d'un homme qui a bonne opinion de ce qu'il dit et qui cherche pourtant ce qu'il veut dire»<sup>17</sup>.

Pour les amateurs de clés, ces mimiques peuvent renvoyer au talent du poète Jean-François Sarasin, dont Tallemant des Réaux évoque le rôle de bouffon auprès du Prince de Conti:

Tantôt il rimait, tantôt il contrefaisait quelqu'un et faisant tant qu'il faisait rire<sup>18</sup>.

13. Scène IX, «Je vois bien que c'est un Amilcar».

14. *Ibrahim*, I, 7, vol. 2, pp. 67-151.

15. *Ibid.*, II, 7, vol. 4, pp. 165-187.

16. Par exemple, I, 7, vol. 2, p. 84: «Je lui parlai avec tant d'art, qu'elle me crut, et crut aussi que Lucrece était innocente, qui de son côté jouait si bien son personnage, qu'elle me faisait honte».

17. IV, 3, pp. 1216-1223. Sur le même schéma, on trouve dans le *Cyrus* (VI, 3, pp. 658 et sq.) l'épisode du «feint Arion».

18. G. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. 2, p. 355.

Leur répétition constante dans le roman est surtout un élément constitutif du personnage dès l'action principale. Se vantant de savoir «assez bien contrefaire toutes sortes de gens... prendre leur langage et [se] transformer»<sup>19</sup>, Amilcar met dans plus d'un épisode cette aptitude au service de l'amour, de la politique et de la satire<sup>20</sup>.

Lorsqu'il raconte sa propre histoire sous le pseudonyme d'Artaxandre, s'il séduit d'abord l'enjouée Pasithée, qui contrefaisait un amant à la vieille mode, c'est en singeant à son tour le malheureux, «en marchant comme lui, en faisant les mêmes mines qu'il faisait quand il voulait faire l'agréable» et en l'abordant «avec une éloquence si semblable à celle de l'amant qu'elle avait imité»<sup>21</sup>.

Dans le récit de ses métamorphoses, le prétendu pythagoricien, devenu phénix, ajoute le plaisir de Narcisse à celui de Protée:

J'étais véritablement beau, et quand je me voyais dans quelque rivière, j'avais assez de plaisir à me regarder<sup>22</sup>.

Dans tous les cas, la narration confère à la mimique une distance auto-ironique qui multiplie le plaisir de contrefaire. Au second volet de l'«Histoire d'Artaxandre», Amilcar renonce même à la représentation gestuelle des ridicules lorsqu'une enjouée plus raffinée remplace dans son cœur Pasithée et il la séduit par la narration de ses propres facéties:

Ainsi, il rendait conte à Céphise de toutes les folies qui lui arri-

19. V, 2, p. 726.

20. Par exemple, I, 3, p. 1124 avec Tarquin, ou I, 3, p. 1132, où sa complaisance est celle d'un valet de comédie: « Il trouva le prince Sextus avec qui il agit comme s'il eût voulu lier une amitié tout à fait particulière, et être de tous ses plaisirs», ou encore II, 2, pp. 62, 94, ou III, 2, p. 652, etc.

21. I, 3, p. 1207.

22. IV, 3, p. 1229.

vaient; il avait quelquefois plus de plaisir à lui raconter ce qui lui était arrivé, que la chose même ne lui en donnait<sup>23</sup>.

Mis en scène à leur tour par la grâce de la conversation, les auditeurs de ces récits entrent dans le jeu de l'imagination comique et de sa représentation verbale. Au terme de la comédie montée contre le pythagoricien Damon, Plotine «qui avait eu envie de rire en liberté» salue «la hardiesse qu'Amilcar avait eue de conter tous ces bizarres changements»<sup>24</sup>.

À la théâtralité qu'induit dans la narration plaisante la présence d'auditeurs enjoués, ce goût partagé de la liberté dans l'imagination ajoute un sens très vif de la littérarité du récit et de l'omnipotence du narrateur. Ainsi, dans le prologue de l'«Histoire d'Artaxandre», Amilcar, soucieux de plaire à ses auditeurs, leur donnait-il le choix du ton et du genre du récit:

Vous n'avez qu'à me dire de quelle sorte vous le voulez...encore, ajouta-t-il, voudrais-je bien savoir à peu près de quelle manière vous voulez une histoire<sup>25</sup>.

Un peu plus tard il remercie en badinant Plotine qui vient de raconter l'«Histoire de Césonie»:

Je vous suis tout à fait obligé de la mort de Turnus, qui nous aurait surpassés de fort loin, Zénocrate et moi, en inconstance<sup>26</sup>.

Cette subordination du récit à la volonté de plaisir des auditeurs nous ramène encore au prologue de l'«Histoire d'Artaxandre», à une scène où le talent d'Amilcar prend toute sa dimension et sa signification, en mettant en place à la fois la représentation comique de la narration et une réflexion critique sur le récit et le roman:

23. I, 3, p. 1369.

24. IV, 3, p. 1254. Voir aussi *Ibrahim*, II, 7, vol. 4, p. 165.

25. I, 3, p. 1200.

26. II, 3, p. 1343.

Ainsi après qu'Amilcar eut agréablement contrefait ceux qui se préparent à réciter une grande histoire, il changea de visage tout d'un coup et, remettant dans ses yeux tout l'enjouement de son humeur, il commença à parler avec un air aussi libre, et l'esprit aussi peu embarrassé que s'il n'eût eu que trois mots à dire<sup>27</sup>.

Une fois le ton donné par ces «grimaces», la liberté de la narration devient tout naturellement la liberté de contrefaire les comportements narratifs du roman sentimental ou héroïque.

A l'époque d'*Ibrahim*, le Marquis français en usait pour pratiquer de véritables intrusions d'auteur, dignes des romans comiques ou de Sterne: «Si j'avais la mémoire aussi heureuse qu'un héros de roman, je vous le réciterais...»<sup>28</sup>. Comme l'a montré Jonathan Mallisson<sup>29</sup>, sa désinvolture lorsque, dans la «Troisième histoire du Marquis», il résumait en huit lignes une histoire d'amour<sup>30</sup>, ou lorsqu'il se représentait ironiquement dans le rôle d'amoureux – «Je fus une semaine tout entière à faire les grimaces d'un amant de ce pays-ci<sup>31</sup>» –, tendait à provoquer le rire par la dérision de cette tradition.

Sans aller jusqu'à l'anti-roman, l'humeur plaisante d'Amilcar et son ironie n'épargnent ni les amoureux transis ni les romans dont ils sont les héros. C'est dans la même Première partie de la

27. I, 3, p. 1201.

28. *Ibrahim*, I, 7, vol. 2, p. 97. Voir aussi, I, 4, vol.1, p. 228 (narration principale): «Mais, durant qu'il va satisfaire la curiosité d'une si belle assemblée, et lui dire des choses que nous savons aussi bien que lui, il vaut mieux que nous allions contenter la nôtre à Monaco, et voir de quel œil et de quelle façon la Princesse recevra l'agréable nouvelle du retour de son amant».

29. J. Mallisson, *Madeleine de Scudéry lectrice des romans de son temps*, dans *Les Trois Scudéry*, Actes du colloque du Havre (1-5 octobre 1991), Paris, Klincksieck, 1993, pp. 331-340.

30. *Ibrahim*, I, 9, vol. 2, p. 244: «Il faut avouer, dit enfin Léonide, que si les auteurs de roman faisaient leurs récits de cette sorte, nous n'admirerions pas souvent la merveilleuse mémoire de leurs héros».

31. *Ibrahim*, I, 7, vol. 2, p. 67. Voir aussi, I, 9, vol. 2, p. 263, une lettre d'amour insolite.

*Clélie* que paraissent la *Carte de Tendre* et les remarques plaisantes d'Artaxandre sur les lenteurs qu'elle impose à un amoureux:

Il faut de grands et de petits services, il faut des louanges, des douceurs, des tendresses, des transports, de l'assiduité, et un peu de désespoir parmi tout cela. Il faut, dis-je, des billets galants, des billets doux, et mille autres choses, qui seraient trop longues à dire<sup>32</sup>.

Déjà le Marquis français joignait dans une même tirade railleuse, digne de *Candide*, les complications de l'intrigue et le devoir de constance:

Si Isabelle n'eût point été constante, elle ne serait point dans le vieux séraïl, et si, tout ce que vous êtes ici, n'eussiez pas suivi cette belle vertu, vous n'eussiez pas tant soupiré que vous avez fait, et peut-être ne seriez-vous pas à Constantinople<sup>33</sup>.

Amilcar se contente plus brièvement d'une «agréable folie» en déclarant à la fin de l'«Histoire de Thémiste et de la princesse Lindamire»:

Ce qui me ravit davantage, c'est qu'elle est presque aussi inconstante que moi<sup>34</sup>.

La présence dans le même texte de l'illusion romanesque et de son image critique n'a rien d'exceptionnel. Sans doute peut-on penser qu'elle constitue le véritable critère du romanesque en assumant à la fois l'héritage de l'épopée et l'aspiration au

32. I, 3, p. 1172.

33. *Ibrahim*, II, 7, vol. 4, p. 186.

34. III, 2, p. 1256. Voir aussi dans le *Cyrus* la conversation de Pisistrate et de l'enjouée Cérinthe (X, 3, pp. 554-555): «J'entends, dit-elle, que si l'occasion s'en présente, on se tue, on se précipite, et on s'empoisonne de désespoir. Du moins, Madame, reprit Pisistrate, faut-il que vous choisissiez une de ces trois marques d'amour, que vous voulez qu'on vous rende, si vous en faites naître l'occasion: car enfin, poursuivit-il en riant, on ne peut se tuer, se précipiter, et s'empoisonner à la fois».



réalisme. Il faut reconnaître toutefois que, chez Madeleine de Scudéry, elle structure les conversations plus qu'elle n'est un facteur de création narrative.

Or c'est précisément par les conversations que le roman à son tour va apporter sa pierre à la définition du rire qui convient à la comédie destinée aux honnêtes gens, d'un «comique sans bouffonnerie», fondé à la fois sur la vraisemblance et sur la liberté de l'imagination.

D'*Ibrahim* à *Clélie* on peut en effet constater une évolution du comique comparable à celle que notent Jean Serroy à propos de l'histoire comique et Dominique Bertrand pour l'ensemble de la production littéraire au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>.

Dans le premier roman, l'*Histoire du Feint Astrologue* fait une part aux aventures sans grandeur du valet Vespa, non sans scrupule:

Nous ne fûmes pas si tôt au lit, qu'un nouveau divertissement nous empêcha de dormir...La chose est si plaisante qu'il vaut mieux que je manque à la bienséance que de nous priver du plaisir de l'entendre<sup>36</sup>.

Dans les années qui suivent la Fronde, sous l'influence de théoriciens comme Faret, la bienséance est assez puissante pour interdire aux honnêtes gens et surtout aux femmes le plaisir de ce comique bas et populaire. Artaxandre se détourne de Pasi-thée qui choque le bon goût en riant de son amant défunt et de sa sépulture. Au contraire, Cynésie fait sa conquête par sa «modestie...qui laisse à son imagination une honnête liberté»<sup>37</sup>.

35. J. Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard, 1981, en particulier pp. 582 et 583. D. Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Publications de l'Université de Provence, 1995, en particulier pp. 89 et sq.

36. *Ibrahim*, I, 7, vol.2, p. 120. Thomas Corneille, dans l'*Epître* liminaire du *Feint astrologue*, justifie la reprise de cet épisode un peu populaire en se référant à *Ibrahim*: « Un de nos plus illustres auteurs...n'a pas dédaigné d'y employer la fourbe d'un valet qui abuse de la simplicité d'un autre».

37. I, 3, pp. 1236 et 1334.

La condamnation du rire excessif et hors de propos est formulée deux fois dès la fin du *Cyrus*. Au livre 3 de la IXe partie, dans une conversation récemment publiée et commentée par Delphine Denis<sup>38</sup>, Euridamie distingue la raillerie galante, soumise aux règles de la bienséance, et le pouvoir comique de «ces gens qui ont le talent de contrefaire les autres» jusque dans leur manière de parler<sup>39</sup>. Au livre 2 de la Xe partie, Sapho elle aussi distingue «un certain esprit de joie», indispensable à la conversation, et la «folie de ces rieuses éternelles qui mènent un si grand bruit pour si peu de choses»<sup>40</sup>.

Les plaisants de la *Clélie* se montrent soucieux de se soumettre à cette régulation galante du rire. Dans le portrait d'Ar-ricidie, c'est-à-dire de Mme Pilou, célèbre pour ses bons contes, la romancière tient à préciser que «quoiqu'elle ait quelque chose...de fort plaisant dans ses façons de parler, elle n'a pourtant aucune plaisanterie de profession»<sup>41</sup>. Tallemant des Réaux rapporte d'ailleurs que Madame Pilou «dit quelquefois qu'il y a de sottés gens qui rient dès qu'elle ouvre la bouche, comme les badauds qui rient quand Jodelet paraît»<sup>42</sup>. On sait que c'est aussi par référence à Jodelet que La Fontaine, faisant à Maucroix en 1661 la relation des fêtes de Vaux, plus précisément des *Fâcheux* de Molière, notera l'évolution du goût en matière de comique dans les milieux galants<sup>43</sup>:

Jodelet n'est plus à la mode<sup>44</sup>.

38. M. de Scudéry, «*De l'air galant*» et autres *Conversations* (1653-1684). *Pour une étude de l'archive galante*, édition établie et commentée par Delphine Denis, Paris, Honoré Champion, 1998.

39. *Cyrus*, IX, 3, p. 569.

40. *Cyrus*, X, 2, p. 432.

41. I, 2, p. 299.

42. G. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, cit., t. 2, p. 171.

43. Voir sur ce point l'analyse de l'appréciation de La Fontaine dans P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992, pp. 48-55.

44. J. de La Fontaine, *Œuvres diverses*, Bibliothèque de la Pléiade, Galli-

Cette évolution du goût est sensible dans les «plaisantes descriptions», c'est-à-dire dans les portraits de ridicules et de fâcheux qui se multiplient dans les dernières parties du *Cyrus* et qui font le succès d'Arricidie, d'Amilcar et de leurs émules dans la *Clélie*.

Sans doute leur aptitude à contrefaire les comportements s'exerce-t-elle encore souvent dans de rapides mais véritables représentations comiques. C'est ainsi qu'Arricidie évoque les «grimaces» habituelles de la «femme qui a naturellement les yeux grands et assez ouverts, qui les ferme toujours à demi, afin de les avoir plus doux», ou de celles qui «se lèvent vingt fois de leur place, sans avoir rien à faire qu'à aller regarder dans un miroir, si elles n'ont rien oublié de toutes les grimaces qu'elles ont accoutumé de faire»<sup>45</sup>. De même Amilcar fait-il rire par la représentation de la dame aux belles dents qui «a toujours la bouche ouverte pour rire, sans qu'il paraisse dans ses yeux, ni en tout le reste de son visage, nulle marque d'enjouement»<sup>46</sup>, ou de l'ennuyeux «qui a la mine fade, l'esprit doux, l'action négligée, qui marche lentement»<sup>47</sup>.

Plus d'une fois aussi, sa verve insère dans la conversation l'argument de petites comédies de mœurs, comme celle du deuil:

Quand on voit la mort de quelqu'un qu'on croit être obligé de regretter, on le plaint, on le loue, on fait dessein d'aller consoler ses parents, mais en attendant qu'on y aille, s'il vient quelqu'un dans la compagnie qui conte quelque nouvelle agréable, on l'écoute, on en parle, on en rit; ensuite de quoi on se promène, on fait des visites, et l'on est tout comme à l'ordinaire, jusqu'à ce que voyant les amis particuliers du mort, on rappelle ses larmes, ses soupirs et sa mélancolie<sup>48</sup>.

mard, 1958, p. 526.

45. I, 1, pp. 306-307.

46. I, 3, p. 1221.

47. III, 2, p. 725.

48. IV, 1, pp. 60-61.

On peut encore citer la comédie du mari jaloux:

A parler sincèrement, la jalousie d'un mari ne sert bien souvent qu'à hâter le malheur qu'il appréhende, puisque pour l'ordinaire il se fait haïr de sa femme à force d'être jaloux<sup>49</sup>.

Souvent encore, le narrateur développe en dialogues sa représentation satirique. Au livre 2 de la Quatrième partie, Amilcar, dans une page qui n'est pas sans annoncer les récits des *Fâcheux* de Molière, met en évidence le ridicule du grand parleur, à la fois en reproduisant son long récit de voyage et en le commentant:

Car imaginez-vous (ajoutait-il sans se souvenir de ce qu'il m'avait demandé) qu'après m'être embarqué à Tarente....Mais, lui dis-je à mon tour, quand vous m'avez interrompu, je pensais que c'était pour me représenter quelque tempête qui ressemblât à celle que je voulais que je vous décrive, et cependant après vous être embarqué, je vous revois à terre, engagé à faire l'amour. Donnez-vous patience, me dit-il, nous n'y sommes pas encore<sup>50</sup>.

Mais la plupart de ces représentations suivent les préceptes de la conversation du *Cyrus* sur la raillerie qui, tout en admettant que «ces gens qui ont le talent de contrefaire les autres» imitent leur objet au plus près, invite les honnêtes gens à garder leur propre langage quand ils dénoncent les travers des fâcheux<sup>51</sup>. Si Amilcar se plaint encore, dans la dernière partie de la *Clélie*, à reconstituer les propos ridicules de son ennemi Damon, les «plaisantes descriptions» tendent à se développer en portraits plus analytiques que proprement comiques où la «folie» se fait pointe ou chute plus volontiers que «grimace», et où l'on a pu voir l'amorce de caractères à la manière de La Bruyère<sup>52</sup>.

49. II, 1, p. 6.

50. IV, 2, pp. 659-663.

51. *Cyrus*, IX, 3, p. 569.

52. Voir R. Nunn, *Mademoiselle de Scudéry and the development of the li-*

Leur mise en œuvre dans la conversation est cependant l'occasion d'une réflexion théorique sur le bon usage du ridicule et sur la création comique qui nous ramène à la signification du rire dans les milieux mondains.

Quoique les plaisants comme Arricidie se réclament d'une «morale sans chagrin» et affirment que «l'enjouement et l'innocente raillerie ne sont pas inutiles à la vertu»<sup>53</sup>, quoique les devisants soient tous d'accord pour «reprendre tous ces petits défauts dont le monde est plein»<sup>54</sup>, la représentation des comportements déviants, simples traverses mondains ou véritables fautes contre l'ordre social, repose chez ces personnages sur un renversement du couple classique utile / agréable, où la finalité véritable est le plaisir, et le moyen le constat de la transgression. Par la grâce de la «convenance comique», pour reprendre l'expression de Ramon Fernandez<sup>55</sup>, qui s'établit dans le texte même à l'intérieur du cercle des devisants, le bizarre cesse d'être un fâcheux pour se révéler l'occasion d'un plaisir raffiné fondé sur un sentiment de supériorité sociale ou morale. En évoquant le ridicule d'un prêtre qui néglige son ministère pour mener une vie mondaine, Amilcar déclare:

En le méprisant, je prends un fort grand plaisir à me moquer de lui<sup>56</sup>.

Quand il contrefait ou raille une de ses victimes, son talent procède à une véritable alchimie qui, comme il le dit lui-même,

*terary portrait: some unusual portraits in Clélie*, «Romance Notes», XVII, 1, 1976, pp. 180-184.

53. I, 1, p. 299.

54. IV, 2, p. 1146.

55. R. Fernandez, *Molière ou l'essence du génie comique*, Paris, Bernard Grasset, 1979, p. 174: « La comédie repose sur la convenance comique, qui est un accord, une identité entre l'erreur et le vice, entre la vérité et la bonne conscience. Cet accord ne se fait point dans l'esprit d'un lecteur isolé et méditatif, mais dans l'opinion d'une moyenne de spectateurs assemblés ».

56. IV, 1, p. 103.

lui permet de «tirer un plaisir d'une chose qui eût été fort ennuyeuse sans cela»<sup>57</sup>. Ce que la romancière nomme son «contre-poison contre toute sorte de tristesse»<sup>58</sup>, ne fonctionne que parce qu'il choisit délibérément une certaine façon de représenter les bizarres, c'est-à-dire un style et un genre. Les devisants déclarent qu'ils ne se sont plu à la conversation des ennuyeux soupirants de Plotine que «de la manière dont Amilcar la tournait»<sup>59</sup>. «On fait tant de choses mal à propos dans le monde», constate-t-il. Mais il ajoute: «De l'humeur dont on est, on s'en divertit plus qu'on ne s'en afflige»<sup>60</sup>. Sage et folle à la fois, refusant l'optimisme héroïque et la tristesse tragique, la création comique repose donc sur une vision sans illusion du réel et sur le bonheur que donne la liberté de la forme.

Si la plupart des interventions d'Amilcar commencent par de sages descriptions de comportements, son imagination s'arrache au réel en fin de portrait par le paradoxe, la comparaison inattendue ou par le passage à l'imaginaire du conditionnel, c'est-à-dire par ce qu'il nomme une «folie» lui assurant le succès de rire.

Folie, après le tableau d'une famille en deuil, que de dire «qu'il faut s'enterrer dans le tombeau de ceux qu'on aime, ou que du moins il faut se faire fontaine et pleurer éternellement»<sup>61</sup>.

Paradoxe que de conclure ainsi le portrait du complaisant:

L'on me fera le plus grand plaisir du monde de me contredire, car je suis si las de complaisance, que je regarde présentement le plaisir de disputer comme le plus grand plaisir du monde<sup>62</sup>.

Folie encore que d'imaginer, comme le fait son amie Césonie,

57. V, 2, p. 726.

58. V, 2, p. 550.

59. IV, 2, p. 638.

60. III, 2, p. 687.

61. I, 3, p. 1249.

62. III, 2, p. 726.

qu'une femme avide de cadeaux, «si elle avait quelque amant si bizarre qu'au lieu de lui envoyer des parfums, des fleurs, des fruits, ou d'autres semblables galanteries qu'on peut recevoir sans avarice, il lui envoyât des armes...les prendrait plutôt que de refuser quelque chose»<sup>63</sup>.

Ces «folies» ne négligent pas la justesse de l'observation, mais elles mettent en œuvre une imagination comique qui métamorphose le réel pour assurer le succès d'un rire partagé. Amilcar définit ainsi les conditions du bonheur d'une de ses «plaisantes descriptions»:

Si je n'eusse point eu l'imagination plaisante ce jour-là, et que je n'eusse eu que du bon sens, et du jugement, ces huit ou dix jolies femmes qui devinrent mes amies ne l'eussent jamais été<sup>64</sup>.

Sans trahir la réalité psychologique et sociale, la fable comique doit faire appel, pour satisfaire à sa finalité première, le divertissement, à ce que Anacréon appelle «un mensonge plaisant», et dont la conversation générale sur le mensonge, précisément située après le *Dialogue de Damon malade et d'Amilcar qui se porte bien*, donne les règles:

Quand je voudrai faire un conte agréable, vous me permettrez d'ajouter quelque chose à l'histoire, car la vérité a toujours quelque chose de sérieux, qui ne divertit pas tant que le mensonge<sup>65</sup>.

Cette liberté de l'imagination dans la folie comique reste cependant soumise aux règles de la vraisemblance générale. La folle plaisanterie d'Amilcar contre Damon n'agréa à la sage Valérie que par son ancrage, en quelque sorte virtuel et analogique, dans l'observation de la réalité:

63. II, 3, p. 1219.

64. III, 1, p. 62.

65. *Dialogue de Damon malade et d'Amilcar qui se porte bien*, V, 1, pp. 59-67. Commentaire d'Anacréon, V, 1, p. 112.

Car enfin, si Damon n'a pas dit ce qui est dans ce Dialogue, il l'a pu dire, de l'humeur dont je le connais. Il est vrai, répliqua Herminius, qu'un homme qui a pu croire qu'Amilcar se souvenait avoir été phénix, pourrait avoir dit tout ce qu'on lui fait dire<sup>66</sup>.

Entre bienséance et vraisemblance, entre sagesse et folie, le champ de la libre invention comique, s'il n'a pas complètement disparu à l'époque de la *Clélie*, s'est singulièrement limité. Du temps d'*Ibrahim*, le Marquis français concluait ainsi le récit d'une de ses aventures:

Nous allâmes à mon logis rire en liberté de notre bonheur en matière de folie<sup>67</sup>.

Quelque dix ans plus tard, passée, pour reprendre les expressions de Dominique Bertrand, du rire de réjouissance au rire de divertissement<sup>68</sup>, la littérature galante, consciente de ses propres conventions, se montre sans illusion sur les pouvoirs réels de la littérature comique. Quand il concède à Amilcar et à Anacréon le droit au mensonge en ce domaine, Herminius déclare:

66. V, 1, p. 67. Dans le *Cyrus* déjà, l'«agréable humeur de Doralise» allie observation et invention: «Elle se mit à chercher dans l'air du visage de tous ces princes...quelles pouvaient être leurs pensées, et elle leur en attribua de si plaisantes, et qui convenaient si bien à leurs aventures, et à la mine qu'ils faisaient alors, que Martésie ne pouvant s'empêcher d'en rire, retira Mandane de sa rêverie; qui voulant savoir ce qui la divertissait tant, se le fit redire par cette agréable fille, qui lui redit en effet tout ce que Doralise avait fait penser à Cyrus, au Roi d'Assyrie, à Mazare, au prince Artamas, et à tous les autres dont elle avait parlé» (VIII, 1, p. 14).

67. *Ibrahim*, I, 7, vol. 2, p. 120.

68. D. Bertrand, *Dire le rire...*, cit., p. 95: «L'évolution du siècle classique vers la juste mesure et la distinction se marque par un déplacement global du sémantisme de la réjouissance vers celui du divertissement.» et p. 96: «Aux antipodes du rire bruyant, le divertissement s'apparente à la nouvelle conception de la gaieté, qui se démarque aussi de la réjouissance débridée.»



Comme on ne croit non plus les contes que les compliments, je laisse la liberté à votre imagination d'inventer ce qui lui plaira<sup>69</sup>.

Le rieur sait donc qu'il ne changera ni le monde ni même la société. La théorie et la pratique du rire qui persistent dans la *Clélie* peuvent cependant retenir notre attention, non seulement pour le rôle des narrateurs enjoués dans la polyphonie de la narration romanesque, mais aussi pour l'apport de la tradition du conte à rire à l'élaboration de la notion d'enjouement, fondamentale dans toute la littérature galante, et encore parce que le «rire des honnêtes gens» reste, on le sait, un des pôles théoriques entre lesquels se joue et se forme la pratique de la comédie chez Molière.

*Chantal Morlet-Chantalat*

69. V, 1, p. 112.