Document généré le 12 oct. 2024 03:29

Topiques, études satoriennes
Topoï Studies, Journal of the SATOR

Visages comiques de Mentor. Remarques sur les figures magistrales dans le roman comique
Mentor's comic faces. Remarks on masterly figures in comic novels

Patricia Gauthier

Volume 4, 2018

Maître-disciple : une relation topique

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1074722ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1074722ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gauthier, P. (2018). Visages comiques de Mentor. Remarques sur les figures magistrales dans le roman comique. *Topiques, études satoriennes / Topoï Studies, Journal of the SATOR*, *4*, 1–16. https://doi.org/10.7202/1074722ar

Résumé de l'article

Les romans comiques actualisent la figure du mentor par la présence de personnages tantôt maitre, tantôt guide, passés au crible du soupçon. Francion renvoie l'image satirique du maitre comme bourreau, Hortensius, complétée par la figure du guide, Raymond, ami ouvrant Francion au libertinage. Le guide lui-même offre une image complexe : Anselme incarne un guide paradoxal puisqu'il conforte le berger extravagant dans sa folie, quitte à écorner les valeurs de l'amitié. Chez Cyrano, le Démon de Socrate enseigne une « burlesque pédagogie » qui fera s'émanciper Dyrcona de Campanella. La mise à distance de l'autorité (y compris celle du pseudo-éditeur du Francion) inscrit ainsi la lecture critique comme principe légitimant consubstantiel au genre.

Tous droits réservés © Patricia Gauthier, 2019

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Patricia Gauthier

Visages comiques de Mentor. Remarques sur les figures magistrales dans le roman comique

L'influence du picaresque sur le roman comique est bien connue. Revendiquée explicitement dans le *Francion,* elle clôt la première partie du récit que fait le personnage éponyme d'un épisode de sa jeunesse directement inspiré de ce type de récit[1]. Il y raconte son séjour au collège sous la férule du régent Hortensius, transportant ainsi le couple formé par le picaro et son maître au cœur de la fiction. Le récit rétrospectif se développe selon le schéma narratif du roman de formation auquel se rattache le picaresque. Au fil des aventures de Francion, la figure du maître est relayée par celle du guide en la personne de Raymond, devenu l'ami qui l'initiera au libertinage. Le roman de Sorel permet donc d'approcher les variations d'une figure fictionnelle dont la plasticité répond aux contraintes mêmes de la narration : l'évolution du héros induit pour ainsi dire le changement du maître au guide, de l'autorité brute à la bienveillance amicale. L'étude de cette transformation, potentiellement riche d'informations en ce qu'elle permettra de mieux cerner les caractéristiques du maître et celles du guide, resterait pourtant incomplète si l'on ne tenait compte de la réédition du *Francion* en 1633. Sorel remanie alors son texte, jusque-là édité en 1623 et 1626, en l'attribuant faussement à un auteur ayant réellement existé et mort récemment, le « Sieur Moulinet Du Parc », disparu en 1625. Les modifications de 1626 obligent donc Sorel à un montage complexe faisant intervenir un « éditeur » justifiant les augmentations de la seconde édition par des bonnes volontés anonymes désireuses d'amender la première version du texte[2]. S'insinue ainsi dans le roman un ultime avatar de la figure du maître dans celle de l'éditeur qui, prétendant donner les clés d'une lecture édifiante de l'œuvre, se présente comme un mentor avant l'heure, un pédagogue soucieux du bon déchiffrage moral de son texte. Même si la sophistication du montage fait soupçonner un mentor paradoxal. Même si la sagesse incarnée en éditeur conduit de fait à interroger les bonnes mœurs, trop systématiquement et trop lourdement défendues.

---

[1] Voir Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*, 1996, p. 183. Toutes les références seront tirées de cette édition, désormais abrégée en *FR*.

[2] Sur les différentes éditions, voir notamment Michèle Rosellini et Geneviève Salvan, *Le Francion de Charles Sorel*, 2000, p. 46-47 ; Daniel Riou, « Avertissement d'importance au lecteur », www.pur-editions.fr/couvertures/1224158871, p. 9-23 ; Isabelle Moreau, « Du roman à l'*Anti-roman* : les dangers de l'immersion fictionnelle », 2008.

On est donc passé d'un propos *a priori* léger (portrait burlesque du maître en bourreau à l'esprit limité) à des préoccupations plus profondes.

Au premier abord, s'intéresser à la présence de figures magistrales dans le roman comique, c'est, semble-t-il, nécessairement les envisager dans leur rapport au divertissement. Amuser le lecteur est effectivement une de ses ambitions premières. Mais de qui ou de quoi rit-on quand on se moque du maître ? Et de quel type de maître ? Par sa richesse, le *Francion* suggère une réponse complexe. La difficulté s'accroît lorsqu'on considère les différences entre les ouvrages comiques eux-mêmes. Contrairement à ce qui se passera dans *Les Aventures de Télémaque* avec l'invention du personnage de Mentor incarnant dans la fiction la visée pédagogique du récit par la réunion des fonctions de *magister* (maître de sagesse) et de *dominus* (administrateur de la maison du roi), le roman comique n'imprime pas automatiquement une figure magistrale dans le souvenir du lecteur. S'il est bien présent[3], ce type de personnage s'efface derrière le héros. Ainsi, dans *Le Berger extravagant* de Sorel, c'est Lysis, devenu fou pour avoir trop et mal lu *L'Astrée*, qui retient toute l'attention et fait rire le lecteur. Il a pourtant un guide en la personne d'Anselme, qui encourage sa folie et rend possible le déroulé de ses aventures. Anselme est donc un guide paradoxal mais le rire qu'il favorise est un rire salutaire dont l'objet est sérieux : il s'agit de donner au lecteur les armes pour ne pas sombrer dans cette folie. Par le biais du *spoudogeloion*, le personnage d'Anselme assure le passage entre deux niveaux de lecture : guide peu recommandable dans la diégèse (avant le retournement final au cours duquel lui et ses compagnons permettent la guérison de Lysis), il est un guide appréciable pour le lecteur auquel il fait prendre conscience des dangers de la lecture sur un mode plaisant, relayé sur le mode sérieux par les *Remarques sur les XIIII livres du Berger extravagant*, ajoutées par Sorel à la suite du récit lors de la première édition, puis déplacées à la fin de chaque livre dans la dernière et qui forment un commentaire de l'auteur sur ses intentions, d'une longueur égale au récit proprement dit[4].

[3] Encore que ce type de personnage semble étranger au *Roman comique* de Scarron. Comme si, à naviguer dans l'univers du récit d'observation, les personnages se passaient volontiers d'un guide pour les aider à affronter une réalité familière. Les comédiens débarquant dans une auberge du Mans n'ont pas les yeux éblouis de Télémaque dans la grotte de Calypso. Pourtant, chez Scarron lui-même on observe la présence d'un guide dès les premières lignes du roman. Il s'agit de l'auteur-narrateur. C'est un complice du lecteur, qui n'a de cesse de stimuler sa connivence selon une perspective comique sans ambiguïté, fondée notamment sur l'autodérision.

[4] Voir Charles Sorel, *Le Berger extravagant* : toutes les références renvoient à l'édition d'Hervé Béchade, 1972.La numérotation des pages renvoie d'abord à la page du reprint, suivie de la page reproduite, par exemple : p. 565/64.Le titre sera désormais abrégé en *BE.* Nous modernisons l'orthographe. On consultera également l'édition d'Anne-Elisabeth Spica, *L'Anti-Roman ou l'Histoire du Berger Lysis, accompagnée de ses Remarques*, seconde édition du *Berger extravagant revue et augmentée par l'auteur*, 2014.

Une même préoccupation unit donc les deux œuvres comiques de Sorel au-delà de la présence thématique de la figure magistrale : malgré des particularités formelles marquées (comme le récit à la première personne dans le *Francion*, qu'on ne retrouve pas dans le *Berger extravagant*) et une diégèse au contenu différencié (Francion traverse toutes les couches sociales, des prostituées au roi, en France et en Italie, tandis que Lysis évolue parmi les paysans et les gentilshommes briards), les deux ouvrages manifestent une conscience aiguë des potentialités du roman comme fiction devant se libérer du carcan des modèles en place, pastoral ou héroïque, pour s'offrir comme espace de liberté. Ils entreprennent un déniaisement, au sens littéral dans le cas de Lysis dont l'esprit s'ouvrira à la fin, au sens libertin dans le cas de Francion. Ils affirment la nécessité d'une lecture affranchie d'une idéalisation servant de caution à l'asservissement des sens et de l'esprit. Le personnage du maître, ou du guide, permet donc d'inscrire dans le texte un positionnement de décentrement qui travaille la fiction dans un mouvement à double détente. Le rapport hiérarchique du maître à son disciple est passé au crible du soupçon dans le cadre même de la diégèse. Le rapport hiérarchique de l'auteur au lecteur s'en trouve directement affecté. Et ce, avec la bénédiction de l'auteur, qui promeut ainsi une lecture critique active. Le dispositif se vérifie également chez Cyrano de Bergerac. Le narrateur de *L'Autre monde* rencontre successivement deux guides, le Démon de Socrate et Campanella, lui-même ancien disciple du premier. Si le précepte du Démon invitant Dyrcona à « librement vivre »[5] semble correspondre à un conseil qu'il faut appliquer sans réserve, il n'en reste pas moins que le personnage du Démon de Socrate est, « par le faisceau de références inconciliables » qu'il apporte avec lui, un « personnage équivoque »[6]. La critique a également souligné l'ironie potentielle qui entache le personnage de Campanella par la révérence qu'il voue à Descartes et qui lui fait perdre le sens critique au point d'affirmer « qu'on ne devrait lire [sa *Physique*] qu'avec le même respect qu'on écoute prononcer des oracles »[7].

On se propose donc d'examiner les visages que prend la figure du maître dans les trois romans comiques précédemment mentionnés afin de mieux appréhender les mécanismes interrogeant les codes mêmes de l'écriture du genre. A l'esthétique de la liberté mise en

[5] Voir Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil,* 2004, p. 136.Toutes les références renvoient à cette édition. Chacun des deux volets de ce qu'on nomme communément *L'Autre monde* sera désormais abrégé en EEL (*Etats et Empires de la Lune*) et EES (*Etats et Empires du Soleil*).

[6] Bérengère Parmentier, « "Le démon de Socrate". L'allusion équivoque dans *L'Autre monde* de Cyrano de Bergerac », 2004.

[7] *EES*, p.313. Sur l'ironie, voir notamment Michèle Rosellini et Catherine Costentin, *Cyrano de Bergerac. Les États et empires de la Lune et du Soleil*, 2007, p. 52-53. Nous renvoyons également à notre article : « Répéter pour déniaiser ? Figures de la répétition et comique chez Cyrano de Bergerac », *Études littéraires*, 38, 2007, p. 101-113.

lumière par Jean Serroy[8] semble correspondre la présence fictionnelle de la figure magistrale comme contre-point possible de l'errance herméneutique. Elle cristallise la force comique à partir de laquelle se noue le sens. Porteuse du *spoudogeloion*, elle constitue un point de bascule à partir duquel le comique est susceptible de se muer en sérieux, et inversement, dans un mouvement qui entame la crédibilité des valeurs ainsi malmenées. Au point que la légitimité du recours au personnage créé par Fénelon pour désigner ceux du roman comique paraîtra peut-être fragile et, qui sait ? déplacée...

A quoi ressemblent les personnages de maître dans les œuvres envisagées ? C'est le *Francion* qui offre l'échantillonnage le plus complet. Par sa « volonté de traduire en profondeur la vérité complexe de la vie »[9], l'ouvrage de Sorel fait du rapport hiérarchique entre les individus un des ressorts fondamentaux de la vie sociale. Sont ainsi évoqués fugitivement différents maîtres ou maîtresses, comme ceux qui régissent la corporation des voleurs ou bien la maquerelle Agathe, qui raconte son histoire et celle de Laurette à Francion, selon une topique valorisant l'expérience comme critère de maîtrise :

> Je prêtais l'oreille à tout ce que [la dame Pérette] me dit, goûtai ses raisons et suivis ses conseils, me figurant qu'elle ne pouvait faillir puisque l'âge et l'expérience l'avaient rendue experte en toutes choses[10].

Dans une société métaphorisée par l'évocation de la mer pour signifier ses dangers, Agathe campe une maîtresse habile à doter son « élève » des qualités propres à progresser socialement, répondant ainsi de façon transparente aux attentes picaresques du genre :

> Il me sembla bien qu'il était temps de la [Laurette] monter aux plus hautes classes et de lui donner les plus doctes leçons. C'est pourquoi je ne la gouvernai plus en enfant, et commençai à lui apprendre ce qui lui était nécessaire pour surgir à un heureux port dans la mer de ce monde[11].

Dans une veine comparable, le personnage de Francion évoque lui aussi le couple qu'il a formé avec son maître Hortensius. Racontant sa vie à la demande de son hôte, il retrace la séparation d'avec sa famille et son entrée au collège de Lisieux. C'est par la négative qu'est mentionnée sa nouvelle condition. Avoir un maître est d'abord synonyme de privation de liberté :

---

[8] Voir Jean Serroy, *Roman et Réalité. Les Histoires comiques au XVIIe siècle*, 1981.
[9] *Ibid.*, p. 704.
[10] *FR*, p. 97. Francion affirmera même que « le plus beau livre que vous puissiez voir, c'est l'expérience », *FR*, p. 588.
[11] *Ibid*, p. 124. Notons que la jeune Laurette se montre une élève attentive et profite immédiatement de la leçon en soutirant de l'argent à ses galants.

> Qu'il m'était étrange de n'être plus avec mon père, qui me menait quelquefois dans des seigneuries qu'il avait hors de Bretagne ! Que j'étais fâché d'avoir perdu la douce liberté que j'avais, courant les champs d'un côté et d'autre, allant abattre des noix et cueillir du raisin aux vignes sans craindre les messiers, et suivant quelquefois ceux qui allaient à la chasse[12] !

Suit le portrait d'Hortensius, présenté comme « un régent à l'aspect terrible qui se promenait toujours avec un fouet à la main, dont il savait aussi bien escrimer qu'homme de sa sorte. Je ne pense pas que Denys le tyran, après le misérable revers de sa fortune, s'étant fait maître d'école afin de commander toujours, gardât une gravité de monarque beaucoup plus grande »[13]. La sévérité, l'autorité, pour ne pas dire l'abus d'un pouvoir cruel associé à la tyrannie, apparaissent comme les caractéristiques du maître. Son patronyme avant latinisation, Le Heurteur, laisse planer la menace des coups. Et, de fait, Francion apprend que :

> toutes les paroles qui expriment les malheurs des écoliers commencent par un P, avec une fatalité très remarquable : car il y a pédant, peine, peur, punition, prison, pauvreté, petite portion, poux, puces et punaises, avec encore bien d'autres, pour chercher lesquelles il faudrait avoir un dictionnaire et bien du loisir[14].

Dans ce portrait d'Hortensius, peu d'éléments pour la prosopographie (en dehors de ses habits troués, *topos* révélateur de sa pauvreté) mais une éthopée lourdement chargée en burlesque. Le maître est réduit à ses défauts, avarice et gourmandise en tête ! Suivre son exemple serait calamiteux. C'est uniquement à un naturel qui le porte vers la lecture que Francion doit son éducation, non aux leçons de son régent de collège[15]. Il parvient à acheter des romans de chevalerie. Cependant, Sorel se garde de faire de cette culture acquise en dehors de l'institution un remède aux manquements du maître. Car les romans de chevalerie ont fait du jeune Francion un Don Quichotte en herbe dont le comportement est « méchant et fripon »[16], signe que lorsque le maître est mauvais, le guide fait défaut. Les commentaires de Francion sur ce point sont sans équivoques. Ils soulignent l'incapacité du maître à former les esprits et l'échec d'un tel modèle éducatif. Hortensius est désigné comme « le plus grand âne qui jamais monta en chaire »[17]. Ailleurs Francion affirme que « la pire des bêtes domestique est le

[12] *Ibid*, p. 170.
[13] *Ibid*.
[14] *Ibid*, p. 171. La litanie des malheurs se poursuit deux pages plus loin : « Quand quelqu'un de nous avait failli, il lui donnait une pénitence qui lui était profitable : c'était qu'il le faisait jeuner quelques jours au pain et à l'eau […] », *Ibid*, p. 173.
[15]Le bon naturel de l'élève est convoqué à maintes reprises pour l'opposer à une éducation sclérosante. Par exemple : *ibid*., p. 189, 192.
[16] *Ibid*, p. 175.
[17] *Ibid*, p. 187.

pédant »[18]. Son exemple sert de prétexte à une condamnation en règle d'un système entièrement vicié : « Quelle vilenie de voir qu'il n'y a plus quasi que des barbares dans les universités pour enseigner la jeunesse »[19], barbares qui vous laissent « accoutumer à toutes sortes de vicieuses habitudes sans vous en reprendre »[20].

Si la première apparition d'Hortensius répond complaisamment aux stéréotypes picaresques, elle est aussi l'occasion de rappeler en quoi ils constituent un enjeu majeur de l'écriture d'un nouveau genre de roman : « propos naïfs, que l'on ne doit pas passer sous silence », « impertinences de quelques pédants avec les friponneries des écoliers » qui « servir[ont] de leçon à plusieurs » et qui manifestent le plaisir de Francion à « raconter ces choses »[21]. Le personnage du maître participe donc à la peinture ressemblante (c'est le sens du mot « naïf ») du monde à laquelle prétend le roman comique et telle qu'elle sera théorisée par Sorel lui-même dans la préface de son dernier ouvrage du genre, *Polyandre*[22] Le principe de naïveté justifie un certain réalisme autant que sa dimension comique qui, au XVIIe siècle, ne suppose pas obligatoirement le rire mais se définit d'abord par un registre en opposition à la noblesse des personnages, des sentiments et des actions de la tragédie ou de l'épopée. Le divertissement et le caractère moral qui s'attachent à l'ensemble trahissent un enracinement satirique, mais pas seulement. C'est ce que suggère l'évolution de la relation entre Francion et Hortensius. La perspective satirique s'enrichit en effet lors du retour d'Hortensius dans le récit. Alors que Francion se trouve à Rome à la recherche de Naïs dont il est amoureux, deux amis français lui annoncent la présence de son ancien pédagogue dans la ville et lui racontent comment ils ont fait sa connaissance autrefois à Paris. Le chapitre se déroule au gré d'un récit qui ridiculise une fois encore le pédant, auquel ils jouent de vilains tours, l'entraînant pour un temps en prison. Libéré, « se voyant ainsi gaussé, il eut bien le jugement de connaître que le vrai moyen de ne l'être plus était de ne s'en point fâcher et de rire avec [eux] »[23]. Une certaine réhabilitation du personnage semble s'amorcer. Il apparaît désormais sous un jour plus flatteur : par ces mots, il a montré un esprit plus alerte et, surmontant son avarice, il a prêté de l'argent à l'un de ceux qui s'étaient moqué de lui. Le lecteur le prendrait presqu'en pitié de le voir en butte à la moquerie de ses prétendus amis qui le livrent à un arracheur de dents. Le

[18] *Ibid*, p. 195.
[19] *Ibid*, p. 188.
[20] *Ibid*, p. 189.
[21] *Ibid.*, p. 184.
[22] Voir Ch. Sorel, *Polyandre, Histoire comique,* p. 4-5. Nous avons délibérément exclu ce roman de notre étude car, comme celui de Scarron, il ne comporte pas à proprement parler de figures magistrales fortement dessinées. La structure en « patchwork » (selon les éditeurs P. Dandrey et C. Toublet, p. xvi) pose surtout le problème de la vraisemblance dans sa relation à la comédie.
[23] *Ibid*, p. 531.

chapitre s'achève sur les efforts d'un de ses compagnons pour « lui faire quitter l'humeur pédantesque et les petites rubriques latines dont il entremêle tous ses discours »[24], refusant de rire plus longtemps de ses extravagances. Cette bonne disposition est de courte durée et l'extravagance du personnage, symbolisée par le roman du monde dans la lune dont il s'affirme l'auteur, s'impose comme objet de risée aux yeux de Francion et de ses amis. Le portrait d'Hortensius prend fin sur un renversement du rapport entre maître et disciple. Francion administre une véritable leçon à son ancien maître, qu'il a pris en flagrant délit de plagiat, pratique dont il n'a visiblement pas su se défaire, déjà fustigée au livre XIV comme pourvoyeuse d'extravagance[25], mais que personne n'avait alors osé dénoncer :

> Voyez-vous, Monsieur, comme la naturelle blancheur d'un teint est plus agréable que celle qui vient du fard, ainsi les propos que nous inventons de nous-mêmes que ceux que nous tirons des lieux communs[26].

Nous sommes alors parvenus à la fin du roman et Francion, fort de l'expérience engrangée tout au long de ses aventures, a acquis la maturité et le recul critique que son éducation au collège ne lui avait pas donnés. Il est lui-même devenu un maître, mieux : un guide, capable de délivrer une leçon de vie. La satire qui brocardait l'autorité de l'institution en se moquant du régent de collège entre dans une dimension éthique qu'il revient au lecteur de décrypter sans l'aide des commentaires du pseudo-éditeur. Hortensius inscrit le rire au cœur du nouveau genre romanesque dont le *Francion* est fondateur. Mais, par le retournement final, il lui confère une portée herméneutique allant au-delà d'un pur divertissement satirique et interroge les mécanismes mêmes de la formation intellectuelle, selon un mouvement qui atteint le lecteur dans sa propre pratique de la lecture.

Le comportement d'autres figures magistrales présentes dans le roman comique conforte cette analyse. Il renforce la distinction entre maître et guide qu'il convient d'établir dans la construction de la nouvelle esthétique romanesque, tant sur le plan thématique qu'idéologique. C'est le cas d'Anselme dans *Le Berger extravagant*. Le personnage n'est pas mauvais en soi : ni méchant ni sot, il appartient à cette société de gentilshommes campagnards, suffisamment lettrés et oisifs pour pouvoir consacrer du temps à se moquer d'un esprit extravagant. Avoir de l'esprit forme un signe de reconnaissance sur lequel s'ancre l'amitié entre pairs, quand bien même cette dernière présenterait l'image peu reluisante d'un

[24] *Ibid*, p. 540.
[25] Voir *Ibid*, p. 194.En calquant son discours amoureux sur ce qu'il a appris dans les livres, Hortensius atteint les sommets du ridicule : « Il lisait même les baisers de Jean Second pour apprendre comme il faut baiser », qu'il faut bien entendu entendre à tous les sens du terme, *ibid,* p. 191.
[26] *Ibid,* p. 554.

lien renforcé autour d'un bouc émissaire, comme c'est le cas dans le *Berger extravagant*. Les amis d'Anselme, Clarimond, Hircan et quelques autres, se mettent en effet d'accord pour s'en prendre à Lysis et s'obligent même à « lire des romans pour se rendre savants en sa doctrine [*i.e.* la doctrine de Lysis en matière de roman pastoral], & tirer plus de plaisir de lui »[27]. Sorel met ici en pratique la critique du roman pastoral en s'attaquant, dans le fil même de sa narration, à la noblesse du sentiment de ceux qui portent pourtant sa parole en dénonçant les excès du genre. Il ouvre ainsi une brèche dans l'image de l'amitié, que le lecteur est alors invité à interroger. Anselme n'incarne pas un maître. Il n'a pas d'autorité définie par un rapport hiérarchique institutionnalisé (le collège par exemple) sur Lysis et il ne prétend rien lui enseigner ou lui imposer. Il se présente plutôt comme un guide. Il lui suffit d'ouvrir le chemin à celui qui se définit essentiellement par la négative. Ni élève, ni disciple ou adepte, le berger n'est pas non plus un ami à proprement parler. Profitant de l'ascendant que lui donnent une culture et un esprit étroitement associés à sa position sociale, Anselme crée les conditions d'un divertissement aux dépens d'un personnage clairement désigné comme inférieur par ses origines bourgeoises et la lourdeur qui s'y rattache traditionnellement. Le poussant sur la voie de l'extravagance, il se présente donc comme un guide paradoxal, au point qu'il accroît les risques encourus par Lysis de rendre sa folie à jamais incurable. F. Poulet a montré que « l'intérêt du malade s'efface derrière le plaisir éprouvé par son entourage »[28]. Ainsi, paradoxalement, les qualités d'esprit qui permettaient à Francion de s'affirmer en guide véritable à la fin du roman éponyme sont désignées dans *Le Berger extravagant* comme de potentiels défauts et invitent à considérer le guide de Lysis d'un œil critique. Anselme et ses amis seraient en effet moralement tout à fait condamnables s'ils persévéraient à se gausser d'un fou incapable de se défendre. Car, quand bien même Hortensius s'offrait au divertissement de Francion et de ses amis tout en donnant des signes d'extravagance, son cas était moins grave que celui de Lysis : il y a loin entre imaginer un roman qui se passe sur la lune et se croire métamorphosé en arbre ! Alors que les amis d'Anselme poussent le raffinement dans la moquerie jusqu'à se cultiver plus avant pour mieux entrer dans la folie de Lysis, renforçant ainsi le lien amical entre gens d'esprit qui les unit au détriment du berger mauvais lecteur de *L'Astrée*, l'un d'entre eux, Clarimond, va pourtant prendre ses distances avec le groupe. Il annonce à Lysis à la fin du dixième livre, et donc après s'être longuement gaussé de

[27] *BE*, p. 156/549.
[28] Françoise Poulet, « Puisque tu as de la curiosité, tu as de l'esprit » : curiosité et folie au XVIIe siècle (1620-1660) », 2013, p. 11.

lui, qu'il est « plus volontiers [son] ami qu'[il] ne le pens[e] »[29]. Cette annonce est suivie d'effet au quatorzième et dernier livre du roman. Clarimond demande à ses amis de mettre fin à la plaisanterie en faisant valoir qu'« il y a de la conscience à entretenir toujours un homme dedans ses extravagances qui répugne à la vraie raison »[30]. Il se heurte à leur résistance avant de l'emporter par un dernier argument : « Songez qu'il n'y aura pas moins de plaisir à rendre Lysis sage, qu'à le rendre insensé comme vous désirez faire »[31].

Ce retournement en appelle à une vertu qui transcende les valeurs mondaines de l'amitié et renverse le divertissement en une action qui rapproche de Dieu par la charité[32]. Au moment même où Clarimond veut montrer à Lysis qu'il est « véritablement [son] ami »[33], il invoque la foi qui permet d'admirer le Créateur, et non plus la créature :

> Vous avez parlé de votre maitresse comme d'une chose divine, encore que vous puissiez bien savoir que c'est une fille mortelle, qui boit et mange comme vous. Vous avez dit que vous n'aviez de la foi que pour elle, avez-vous donc oublié la foi de vos pères pour être un idolâtre[34] ?

L'amitié véritable rachète les excès de l'amitié mondaine. Les valeurs de l'esprit sont transcendées par celles de la foi et la quête amoureuse de Lysis se mue en apologie de la religion chrétienne. La belle Charite (c'est le nom choisi par Lysis pour désigner la servante Catherine dont il est amoureux) se métamorphose en vertu théologale. L'interprétation de cette fin édifiante reste problématique. Outre que la bienveillance charitable de Clarimond est longue à se manifester, le roman a offert des épisodes parfois cruels envers Lysis, On peut se demander si le retournement final ne satisfait pas d'abord aux exigences de fin heureuse, constituant un artifice efficace pour sceller le sort de Lysis et son retour à la raison. La charité dans l'amitié est-elle compatible avec l'esprit de raillerie qui unit les esprits dans la distance désinvolte qui fait le sel de la conversation ? Est-elle nécessaire pour devenir un guide véritable ?

Sorel ne procède pas à une peinture univoque du guide mais s'applique à rendre ses personnages complexes. On l'a vu avec Clarimond, qui prend bien du plaisir à se moquer de Lysis avant de se déclarer son ami. Le naïf berger lui-même n'est pas tout d'une pièce et il

[29] *BE*, p. 407/508.
[30] *BE*, p. 527/163.
[31] *BE*, p. 528/165.
[32] Les effets de l'honnête amitié sont étudiés par Éric Méchoulan, « Amitié et générosité dans l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé et *Francion* de Charles Sorel », 2001, p. 25 sq.
[33] *BE*, p. 530/173.
[34] *BE*, p.530/174.

peut apparaître comme un personnage dont le bon sens fait parfois mouche, signe que la voie sur laquelle il a été poussé par des guides peu scrupuleux peut éveiller l'esprit. Certaines remarques de Lysis ont de la finesse, comme le jugement qu'il porte sur le célèbre portrait de Charite. Alors qu'il est généralement interprété comme la représentation emblématique de la naïveté du berger lisant les métaphores de façon littérale, on remarquera que le portrait gravé par Anselme est d'abord rejeté par Lysis. Celui-ci ne comprend pas immédiatement qu'Anselme a suivi ses indications à la lettre[35]. Ce n'est qu'après ses explications que Lysis revient sur sa réaction initiale :

> Que je vous embrasse, mon doux ami, dit Lysis, après avoir médité un peu par soi, il faut que j'avoue que vous avez donné une preuve incomparable de votre esprit. Il ne se pouvait peindre que par métaphore, ce beau visage de Charité. Nous avions déjà bien dit que ces traits ne pouvaient pas être représentés au naturel ! Ha peintre plus excellent qu'Apelle, Zeuxis, Protogène & Parrhasius, je ne tiens plus ce visage pour un monstre comme je faisais tantôt, je le tiens pour une chose fort raisonnable & fort pleine d'artifice[36].

Ainsi, bien que le portrait soit brossé selon l'interprétation littérale des métaphores, c'est par le dépassement de sa lecture immédiate qu'il est accepté par Lysis. La monstruosité du procédé mis en œuvre par Anselme est abolie dans la reconnaissance du travail de l'esprit, et l'artifice est admis comme la marque de la raison, comme le moyen de dépasser le naturel. Finalement, l'ingéniosité du portrait l'emporte. Peu importe qu'Anselme évoque dans la foulée l'utilisation possible du même procédé pour peindre métaphoriquement « quelque laide fille ». Il ne reçoit d'autre commentaire qu'une approbation en forme de « petit souris »[37]. Sorel se garde d'exploiter au-delà la brèche ironique ainsi ouverte. Au lecteur de s'y engouffrer, aidé en cela par les *Remarques* afférentes, dont Sorel a précisément souligné que « l'on s'en [pouvait] servir facilement, si après la lecture de chaque livre, l'on li[sait] celles qui sont faites dessus »[38].

La nature des liens unissant guide et guidé s'avère plus complexe que ne laissait supposer la seule peinture satirique du maître. Il ne s'agit plus uniquement d'un rapport hiérarchique qui persiste, certes, mais qui est susceptible d'évoluer sous l'influence d'une relation plus égalitaire, l'amitié. Le *Francion* oppose nettement ces deux types de figures. A la première, représentée par Hortensius, répond celle de Raymond, personnage rencontré par Francion, qui

[35]« Fais-lui moi ces beaux filets d'or qui parent sa tête, ces inévitables rets, ces hameçons, ces appats, et ces chaines qui surprennent les cœurs. Après cela, dépeins-moi ce front uni où l'Amour est assis comme en son tribunal », *BE*, p. 38/77-78.
[36]*BE,* p. 56/148.
[37]*BE*, p. 57/150.
[38]*BE*, p. 565/64.

devient son ami. Le lien qui les unit va conduire Francion vers le libertinage. Cette amitié ne se dément pas au fil du roman. Mieux, elle est relayée par une surenchère verbale, qui la sanctifie en évoquant les liens indissolubles de la fraternité, et ce, alors même que les deux personnages contreviennent par le projet d'une union entre Francion et Naïs à la règle autrefois formulée ensemble contre le mariage[39]. Au point que tous deux sont mélancoliques à l'idée que ce mariage ne puisse avoir lieu et que Francion ne soit contraint de quitter Rome en y abandonnant Raymond[40]. L'amitié transcende alors toute marque définitoire extérieure pour s'exprimer dans le pur ressenti des affects qui ne trompent pas, parce qu'ils ne se contrôlent pas. Elle s'affiche comme indice d'une distinction sociale réservée à une élite capable d'ébranler les principes de la sociabilité dominante des honnêtes gens par l'apologie de la jouissance et de l'individualisme, qui contreviennent à l'idée d'une amitié mondaine faite de mesure et de contrôle de soi. Les humeurs de la mélancolie révèlent l'amitié libertine dans la transparence d'une complexion qui dirait la vérité de l'homme au-delà des artifices de la sociabilité.

Sortie de sa relation hiérarchique, la figure du guide s'éloigne de celle du maître pour gagner en sérieux. Elle ancre l'interprétation libertine du texte dans la diégèse et déjoue les commentaires moralisateurs du pseudo-éditeur ajoutés en 1633. Son propos, explicitement adressé au lecteur et présenté comme caution de l'interprétation édifiante du texte, est miné par la place que prennent le compagnonnage de Raymond et de Francion et sa signification profonde[41]. Le montage éditorial plaide en faveur d'une interprétation libertine jouant sur la dis/simulation[42]. La parole moralisatrice se trouve ainsi pervertie par le parachèvement même du texte qui le construit paradoxalement en objet problématique. Le soin apporté à la finalisation du récit, par le décalage entre la jouissance que le lecteur en tire et sa condamnation morale, provoque une mise en tension de la lecture mettant à mal l'autorité suprême de la voix de l'éditeur.

Qu'en est-il lorsque l'œuvre reste inachevée, comme c'est le cas pour *L'Autre monde* de Cyrano de Bergerac ? Alors même que le texte présente deux figures magistrales d'importance en les dotant de caractéristiques propres à faciliter leur interprétation,

[39] Cf. *FR*, respectivement p. 557 et 399.
[40] *FR*, p. 622.
[41] Ainsi de l'ouverture du livre VII, qui se présente comme un commentaire du livre précédent où le lecteur a pu se délecter des aventures libertines de Francion. Au plaisir qu'il a tiré de ce récit succède sa récupération morale : « Nous avons vu la narration [des « passions déréglées et des mœurs illicites »], qui doit nous faire haïr le vice car, quelque bonne mine que Francion fît, il savait bien que tous les plaisirs qu'il avait eus à débaucher la maîtresse et la servante n'étaient pas si agréables qu'une vie nette et chaste », *FR*, p. 328.
[42] Sur cette stratégie, voir Jean-Pierre Cavaillé, *Dis/simulations*, 2002.

l'inachèvement des *États et Empires du Soleil* invite à interroger l'ensemble du texte. Les aventures de Dyrcona le propulsent dans un monde totalement inconnu. La présence d'un guide, plus que celle d'un maître, y semble donc légitime. La distinction entre les deux rôles est clairement posée dans le texte puisque le narrateur rencontre le Démon de Socrate alors qu'il est aux mains d'un bateleur qui lui fait faire culbutes et grimaces pour gagner quelques pièces. Dyrcona déclare alors adoucir « la dureté des mauvais traitements de [son] maître par les visites que [lui] rend [son] officieux démon ».[43] Sa présence paraît en tout cas plus nécessaire à ce personnage qu'à Francion ou à Lysis, qui évoluaient en terrain familier. Pour autant, la vie sélénienne étant donnée pour réelle, le rôle du guide s'apparentera dans ce monde à celui qu'on pourrait trouver dans un roman d'observation. L'existence du Démon de Socrate a un degré de vraisemblance identique à celui du personnage de Dyrcona. La critique a souligné l'insistance que mettait Cyrano à caractériser nettement ce personnage, tout en marquant le mystère qui l'entoure :

> Ce personnage énigmatique intervient dès l'arrivée du héros-narrateur dans les « Etats » de la lune, pour le soulager, puis le sauver de sa première captivité chez le montreur d'animaux savants. Il se présente avec les caractéristiques d'un mentor, lui offrant réconfort (« il me consola »), protection (« il promit qu'il avertirait la cour de mon désastre ») et mise en garde (« il y a du vulgaire ici comme là »). Plus tard, il confirmera son rôle de protecteur en prononçant devant les juges sélénites un plaidoyer habile qui lui évitera de mourir noyé[44].

S'il endosse clairement le rôle protecteur d'un mentor, la nature même de ce guide mérite d'être interrogée. En déroulant son autobiographie, le Démon rappelle des origines plutôt floues, relevant, comme le souligne B. Parmentier de « l'accueillante catégorie des "oracles, nymphes, génies, fées, dieux foyers, lémures, larves, farfadets, naïades, incubes, ombres, mânes, spectres, fantômes" »[45]. Elle montre que la multiplicité des références où se mêlent allusions à l'Antiquité (entre autres : Socrate, Epaminondas, Caton, Brutus …) et à la Modernité (notamment : Cardan, Corneille Agrippa, l'abbé Trithème, Campanella, Gassendi ou les chevaliers de la rose-Croix …) fonde l'équivocité du personnage et ne permet guère au lecteur de fixer ses idées :

> Le texte de Cyrano a pour caractéristique de projeter à chaque phrase, à chaque mot, non seulement un double sens mais une pluralité de sens possibles. Le lecteur voit s'ouvrir tour à tour, avec de nouvelles virtualités référentielles, des hypothèses d'interprétations nouvelles. […] L'incessant clignotement des références pourrait conduire à un suspens provisoire du sens ; il pourrait aussi indiquer la voie étroite

[43] *EEL*, p. 65.
[44] M. Rosellini et C. Costentin, *Cyrano de Bergerac, op. cit.*, p. 50. Ce rôle protecteur est également évoqué dans l'article de B. Parmentier déjà cité.
[45] B. Parmentier, « Le démon de Socrate », art. cit., p. 2. La citation des *EEL* renvoie à la p. 54.

> d'un sens difficile ; mais on ne peut exclure qu'il engage seulement au pur plaisir d'un non-sens désinvolte[46].

Elle ajoute, rejoignant les hypothèses formulées par J-C. Darmon et ruinant possiblement les tentatives d'interprétation dont le Démon de Socrate pourrait être le fondement, qu' « il n'est même pas certain qu'il y ait, dans ce réseau de références éclatées, un *sens* à chercher »[47]. Ce brouillage semble pourtant assurer à Cyrano la complicité ironique de son lecteur. Non seulement les allusions érudites proférées par le Démon ne sont pas rattachées à des sources pouvant constituer une base stable de la réflexion, mais le rire emporte le sens dans l'explosion du burlesque. Constamment et explicitement sollicité dans le corps même du texte, le lecteur est invité à partager le comique des situations apparemment les moins drôles[48]. Dans ce monde renversé, le rire constitue le moteur d'une « burlesque pédagogie »[49]. Il est remarquable à cet égard que celui qui permet au narrateur de comprendre les coutumes séléniennes soit le seul personnage épargné par le rire. Le Démon pédagogue n'est jamais l'objet direct de la risée des autres. Est-ce à dire qu'il reste exempt de toute distanciation critique ? Précisément parce qu'il porte une « burlesque pédagogie » ? Il faudrait donc voir dans ce principe éducatif l'expression d'un rapport au monde qui en serait la clé. En invitant son disciple –et le lecteur avec lui– à évaluer le monde à l'aune d'un rire complice, le Démon fait du burlesque la pierre de touche d'une transgression dont le sens reste en suspens[50]. Il remplit ainsi pleinement son rôle de guide, et non de maître, mettant à disposition du disciple un outil heuristique qu'il lui revient de manier. Ce qui se vérifie dans le second volet des aventures de Dyrcona. Armé intellectuellement, le narrateur pourra passer au crible de cette pédagogie les propos de son second guide, Campanella. Ce dernier apparaît comme un « personnage tout à fait positif » selon B. Parmentier[51]. Et certes, si le texte insiste sur les « merveilles » qu'il « débite »[52], ce n'est pas pour s'en moquer. Rien ici d'ironique pour ce représentant du naturalisme magique. Les phénomènes prodigieux ne relèvent pas uniquement d'une poétique des *mirabilia* mais traduisent une conception philosophico-scientifique du monde. C'est en revanche par son cartésianisme que Campanella prête le flanc à une

[46] B. Parmentier, *ibid*. Voir également Jean-Charles Darmon, « Écriture polémique et libertinage de la pointe : le cas des *Lettres satiriques et amoureuses* de Cyrano de Bergerac », dans *La Parole polémique*, 2003, p. 173-203.
[47] B. Parmentier, *ibid*.
[48] Par exemple lorsque l'Inquisition vient pour arrêter le narrateur alors retiré chez Monsieur de Colignac où il rédige les *«États et Empires de la Lune* : *EES*, p. 170.
[49] *EEL*, p. 120. Sur l'importance du rire dans *L'Autre monde*, voir notre article, « Répéter pour déniaiser ? », art. cit.
[50] Voir Claudine Nédélec, *Les États et Empires du burlesque*, 2004, p. 305 sq notamment.
[51] B. Parmentier, « Le démon de Socrate », art. cit., p. 9.
[52] *EES*, p. 309.

distanciation critique, voire ironique. Alors même qu'il chemine en compagnie de Dyrcona à la rencontre de Descartes, selon le *topos* de la promenade philosophique qui accentue la dimension pédagogique de la situation, Campanella se montre dogmatique. À son admiration sans bornes pour la *Physique* de Descartes, Dyrcona va opposer un recul critique immédiat : s'il affirme se réjouir de la prochaine rencontre de Descartes, il ne se soumet pas à la révérence prônée par son guide et s'empresse de présenter une objection à la négation de l'existence du vide défendue par Descartes[53]. Campanella lui répond que celui-ci lui rendra raison de sa théorie en personne. Or, l'inachèvement de l'œuvre ne permet pas de dire si Dyrcona parlera au philosophe bien que les dernières lignes du texte décrivent son arrivée. L'objection serait-elle restée sans réponse ou Descartes aurait-il réussi à convaincre Dyrcona, sachant qu'ailleurs dans *L'Autre monde* se trouve affirmée l'existence du vide ? Cette rencontre aurait-elle pu fonder la mise en place d'une vérité définitive inattaquable même par le rire ? Par son attitude, Dyrcona manifeste en tout cas son acceptation du guide mais non du maître. Il a retenu la leçon de la burlesque pédagogie et il n'est pas impossible qu'il l'ait même appliquée pour se moquer de Campanella en personne dans l'épisode du Royaume des Amoureux, parfois lu comme une satire de *La Cité du Soleil*[54].

Jean Serroy concluait son ouvrage sur les romans comiques par ces mots : « le roman, pour la première fois […], demande à être pris au sérieux »[55]. Il mettait ainsi en lumière le lien qui unit l'émergence d'un genre nouveau, dont le comique et le registre qui définit son champ d'application constituent un trait définitoire majeur, avec sa quête de légitimité théorique. La figure du maître contribue à l'expression de cette quête. Elle participe à l'effet de réalisme par l'évocation de personnages burlesques aptes à donner l'illusion d'une peinture « naïve » (au sens de ressemblant qu'a ce mot à l'époque) de la société en rupture avec l'idéalisation du roman pastoral ou héroïque. Au-delà de la thématique constituée par ce type de personnages, l'essence même du burlesque invite à une distance critique vis-à-vis de la fiction. Mieux, par sa variante du guide, la figure magistrale problématise la lecture du roman et en rend la réception complexe. Par un jeu de décentrement travaillant l'autorité du maître, c'est l'écriture romanesque qui est soumise à la question. La perspective libertine qui nourrit le nouveau genre empêche le sens de se fixer en une posture d'énonciation définitive. Sauf à dire qu'elle oblige à suspendre l'interprétation, comme Socrate incarnant la figure du maître

[53] Voir *EES*, p. 314.
[54] L'éditrice, M. Alcover, prend néanmoins ses distances avec une telle interprétation. Voir *EES*, p. 339, note de bas de page.
[55] J. Serroy, *Roman et Réalité, op. cit.*, p. 712.

paradoxal quand il affirmait ne savoir qu'une chose : qu'il ne savait rien. Autant dire que maître ou guide, ces figures romanesques invitent le lecteur à suspendre son jugement et ne sont jamais les porte-paroles de la morale triomphante. La stratégie de Sorel rééditant ses œuvres, ou celle de Cyrano brouillant le sens pour déjouer la censure dans une œuvre qui ne sera d'ailleurs pas publiée de son vivant, incitent à leur interprétation libertine.

En d'autres termes, l'incompatibilité entre rire et morale chrétienne considérée comme indispensable à l'exercice du pouvoir dans une visée pédagogique *ad usum Delphini* semble bien, au terme de notre réflexion, faire de l'expression « figures comiques de Mentor » comme un abus de langage. Mieux vaut ne pas convoquer le personnage de Fénelon et se résoudre à ne parler que de figures comiques du maître ou du guide dans le nouveau genre romanesque qui se développe dans la première moitié du siècle. La « burlesque pédagogie » affirme haut et fort que le temps de Mentor n'est pas encore venu.

Patricia GAUTHIER
Maître de Conférences en Littérature française du XVIIe siècle
Université de Poitiers

BIBLIOGRAPHIE

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, *Dis/simulations*, Paris, Champion, 2002.

CYRANO DE BERGERAC, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil,* Paris, Champion, 2004. [M. Alcover, éd.]

DARMON, Jean-Charles, « Écriture polémique et libertinage de la pointe : le cas des *Lettres satiriques et amoureuses* de Cyrano de Bergerac », dans G. DECLERQ, M. MURAT et J. DANGEL (éds.), *La Parole polémique*, Paris, Champion, 2003, p. 173-203.

GAUTHIER, Patricia, « Répéter pour déniaiser ? Figures de la répétition et comique chez Cyrano de Bergerac », *Études littéraires*, 38, 2007, p. 101-113.

MÉCHOULAN, Éric, « Amitié et générosité dans l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé et *Francion* de Charles Sorel », *Tangence*, 66, 2001, p. 22-35.

MOREAU, Isabelle, « Du roman à l'*Anti-roman* : les dangers de l'immersion fictionnelle », *Etudes Epistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVIe-XVIIIe siècles)*, 13, 2008 ; http://journals.openedition.org/episteme/900

NÉDÉLEC, Claudine, *Les États et Empires du burlesque*, Paris, Champion, 2004.

PARMENTIER, Bérengère, « "Le démon de Socrate". L'allusion équivoque dans *L'Autre monde* de Cyrano de Bergerac », *Les Cahiers du Centre de Recherches historiques*, 33, 2004,

mis en ligne le 05 septembre 2008 et consulté le 18 mai 2017, p.2.URL : http//ccrh.revues.org/244 ; 10.4000/ccrh.244

POULET, Françoise, « “Puisque tu as de la curiosité, tu as de l’esprit” : curiosité et folie au XVIIe siècle (1620-1660) », *Camenae*, 15, Mai 2013, p. 11, saprat.ephe.sorbonne.fr/media/.../camenae-15-8-poulet-corrige.pdf

RIOU, Daniel, « Avertissement d’importance au lecteur », www.pur-editions.fr/couvertures/1224158871, p. 9-23.

ROSELLINI, Michèle et Geneviève SALVAN, *Le Francion de Charles Sorel,* Neuilly, Atlande, 2000.

ROSELLINI Michèle et Catherine COSTENTIN, *Cyrano de Bergerac. Les États et empires de la Lune et du* Soleil, Atlande, Neuilly, 2007

SERROY, Jean, *Roman et Réalité. Les Histoires comiques au XVIIe siècle,* Paris, Minard, 1981.

SOREL, Charles, *Polyandre, Histoire comique,* Paris, Klincksieck, 2010. [P. Dandrey et C. Toublet (éds.)]

SOREL, Charles, *Histoire comique de Francion*, Paris, Gallimard, (Folio classique), 1996. [Fausta Garavini (éd.)]

SOREL, Charles, *Le Berger extravagant*, Genève, Slatkine Reprints, 1972. [Hervé Béchade (éd.)]

SPICA, Anne-Elisabeth, *L’Anti-Roman ou l’Histoire du Berger Lysis, accompagnée de ses Remarques*, seconde édition du *Berger extravagant revue et augmentée par l’auteur*, Champion, Paris, 2014.