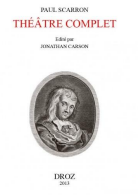
Acta fabula
Revue des parutions
vol. 15, n° 4, Avril 2014
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.8578

Scarron : un art poétique modulaire

Philippe Richard



Paul Scarron, *Théâtre complet*, édition en deux tomes établie par Jonathan Carson, Genève : Droz, coll. « Varia », 2013, 1789 p., EAN 9782600015165.

Pour citer cet article

Philippe Richard, « Scarron : un art poétique modulaire », Acta fabula, vol. 15, n° 4, Éditions, rééditions, traductions, Avril 2014, URL : https://www.fabula.org/revue/document8578.php, article mis en ligne le 04 Avril 2014, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.8578

Scarron : un art poétique modulaire

Philippe Richard

Habillé d'un format de poche et muni d'un sérieux apparat critique, l'ouvrage de Jonathan Carson embrasse la totalité de la production dramaturgique de Scarron : ses neuf pièces en cinq actes (*Jodelet ou la Maistre valet* de 1645, *L'Héritier ridicule* de 1650, *Jodelet duelliste* de 1651, *Dom Japhet d'Arménie* de 1653, *L'Escolier de Salamanque* de 1654, *Le Gardien de soy-mesme* de 1655, *Le Marquis ridicule* de 1656, *Le Prince corsaire* et *La Fausse Apparence* de 1662), ses *Fragments de diverses comedies* publiés par Luyne en 1663 et ces deux éléments proprement théâtraux qui intègrent en 1647 les *Boutades du Capitan Matamore* (la *Scène de Matamore et de Bonniface Pedant* et l'*Abregé de Comedie ridicule de Matamore en vers burlesques et sur une mesme Risme*). Accompagné par une claire exposition diachronique et guidé par une solide information génétique — chaque pièce est en effet précédée d'une notice qui en travaille la source —, le lecteur voit se développer l'art dramaturgique de Scarron en réalisant qu'on n'en saurait pouvoir réduire le travail à une seule veine burlesque ou à une seule vision d'agrément : il y a là une éthique sociale qui s'exprime tant sur la question du duel que sur le statut de la femme, une esthétique théâtrale qui annonce l'art total du ridicule chez Molière, une poétique auctoriale qui affine les reprises de la matière espagnole pour en définir une manière nouvelle de la réécriture.

L'art de la variation

Au fil des remarques naissent ainsi de nouveaux personnages érigeant le théâtre de Scarron en une vaste entreprise dialogique : le farceur Jodelet, bien présent au cours des premières années de production (*Jodelet ou la Maistre valet* et *Jodelet duelliste*), se mue par exemple en une diffraction de figures centrales grotesques qui organiseront autour d'elles un nouveau réseau de personnages (*L'Héritier ridicule*, *Dom Japhet d'Arménie*, *Le Gardien de soy-mesme* et *Le Marquis ridicule*), parfois dignes de la grande comédie ou de la tragi-comédie (*L'Escolier de Salamanque*, *Le Prince corsaire* et *La Fausse Apparence*). C'est la bibliographie scarronienne qui s'en trouve dès lors étendue, non seulement parce qu'elle se doit d'aborder d'autres ressources que celles qui sont strictement contenues dans l'orbe du genre comique mais encore parce qu'elle continue de découvrir l'histoire de la publication du théâtre de

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Scarron du vivant même de son auteur. Le climat historique s'associe alors au fonds structurel pour manifester la plurivocité des nœuds dramaturgiques. Le jeu du farceur Jodelet n'est d'abord pas tant monologique que dialogique en ce qu'il nourrit à la fois les personnages véritablement masqués — filiation entre *Jodelet ou la Maistre valet* et *L'Héritier ridicule* — et les personnages simplement illusionnés — filiation entre *Jodelet duelliste* et *Dom Japhet d'Arménie* —, organisant alors le passage poétique entre la péremptoire figure italienne et la monomaniaque figure moliéresque. Le rôle du Filipin de *L'Héritier ridicule*, création consciente et autonome, n'est ensuite pas tant la matrice de la fonction du Filipin du *Gardien de soy-mesme*, création inconsciente et seconde, qu'il n'en prépare au moins la propre variation et au mieux le subtil détournement — ces opérations de décrochement permettent du reste une contamination large des effets si l'on considère le Filipin de *L'Héritier* comme masque conscient en rapport au visage conscient de Dom Blaize et le Filipin du *Gardien* comme masque inconscient en rapport au visage inconscient de Dom Japhet —, introduisant ce que l'on aurait pu désigner comme principe même d'une textualité modulaire au théâtre. La farce des premières pièces se mue enfin en tragi-comédie dans les dernières créations pour faire naître ce qu'il convient de nommer des pièces romanesques — genre hybride que l'analyse ne songe pas à relier à l'écriture du *Roman comique* dont les nouvelles enchâssées, d'inspiration espagnole, sont pourtant de même moins plaisantes qu'elles ne proposent un miroir de l'action capricante de la narration principale, en une communauté d'inspiration entre genre romanesque et genre théâtral. Les différents échos proposés par l'œuvre créent ainsi des interstices entre masque et visage, conscience et inconscience ou théâtralité et romanesque pour densifier d'une réorganisation interne de son écriture la réorganisation externe de ses sources espagnoles. La présente édition nous invite donc à saisir le travail scarronien comme une poétique de la réécriture en une époque où le goût baroque est encore prégnant.

L'art de la fugue

Les traits saillants qui constituent l'expression des personnages sont singulièrement liés au caractère de Jodelet, qu'ils épousent ou réprouvent en un principe de contrepoint permanent qu'on voudrait presque dire musical : la goinfrerie (si Dom Blaize peut encore s'y laisser prendre tout en déclarant s'en écarter, Dom Japhet se montrera exemplairement conscient de ce que se doit à lui-même un honnête homme, alors que Filipin déclare être heureux de boire « en trou » et de manger « en porceau ») ; la logorrhée (Jodelet va jusqu'à s'exprimer par stances, inégalement constituées d'octosyllabes et d'alexandrins, mêlant les styles et délivrant une parole

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

ambiguë sur l'honneur et le duel, habillé en Dom Juan « beau poly, frais tondu » et « poudré, frisé, paré, riant comme un perdu », mais ne révélant au fond rien d'autre que son incompétence linguistique et la pure joie de son élocution — on se souvient d'ailleurs que la dissonance est le fondement même du burlesque, et la tirade contre Beatris en présence d'Isabelle est sur ce sujet parfaitement claire :

> Ha ! louve, ha porque, ha chienne, ha braque, ha loup garou,
> Puisse tu te briser bras, main, pied, chef, cul, cou,
> Que tousjours quelque chien contre ta jupe pisse,
> Qu'avec ses trois gosiers, Cerberus t'engloutisse.

La poltronnerie (la vérité sur le personnage s'énonce ainsi en la figure du paradoxe pour une intégration comique réussie – « Ô qu'estre homme d'honneur est une sotte chose, / Et qu'un simple soufflet de grands ennuis nous cause ! » dit en ce sens *Jodelet duelliste* aux vers 1313-1314 — et l'ensemble prépare les *Boutades du Capitaine Matamore* qui répondent naturellement, par leur forfanterie narcissique, au traditionnel type plautinien, shakespearien et cornélien tout en constituant le tournant de la carrière dramaturgique de Scarron — mais Japhet est sans doute le plus fou, descendant de Noé, cousin du Pape et parent du Duc d'Alve) ; la paillardise (c'est alors la parodie du dénouement comique lui-même qui peut s'organiser en fonction d'un intérêt véritablement psychologique, au même titre que Molière exhaussera le monomaniaque comme chantre de son esthétique du ridicule : au lieu de quitter la scène pour aller se marier, les couples ne s'éclipsent que pour aller copuler, parfois même en un discours ouvertement sexuel). Or ce type de personnage, au caractère traditionnel, n'existe pas chez Scarron comme un simple motif comique. Il est remarquablement intégré à l'intrigue, pouvant prolonger la dissimulation de la vérité ou au contraire faire advenir la lumière, être un obstacle pour l'amour ou au contraire favoriser sans même le savoir la conduite adroite de la fable. On comprend dès lors que son expressivité puisse être l'un des enjeux de la constitution modulaire de l'œuvre. Si les vers 765-766 de *L'Héritier ridicule*

> Ha, vous m'assassinez de certaines œillades,
> Qui ravissent les gens en les faisant malades

constituent le module que reprendront les vers 453-454 de *Dom Japhet d'Arménie*

> Adorable Beauté, qui d'une seule œillade,
> Avez d'un homme sain fait un homme malade

c'est non seulement parce que l'alliance entre expression précieuse et expression prosaïque sert en somme les topiques principales du style burlesque mais encore parce que l'écho modulaire entre la parole d'un valet et la parole d'un maître sert surtout la cohérence d'ensemble d'une œuvre bigarrée témoignant du théâtre du

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

monde et de l'universalité du ridicule. On retrouve même l'esprit de Jodelet jusqu'en ces pièces romanesques qui achèvent la carrière de Scarron au théâtre (« Le Crispin de *L'Escolier* et le Cardille de *La Fausse Apparence* perpétuent certains traits de Jodelet », p. 67).

L'art de la saillie

On apprécie grandement les considérations stylistiques qui apparaissent dans l'introduction mais l'on ne peut que regretter qu'elles demeurent tout de même assez rares. Dans la constitution d'une langue dramaturgique singulière au xviie siècle, elles auraient pu sembler autrement capitales que les considérations un peu longues et un peu typologiques sur les différentes situations de farce dans nos pièces (p. 60-66). Le commentaire des vers 301-302 du *Gardien de soy-mesme* (« la parodie de la technique rhétorique de la répétition ternaire, Pharaon, Phaëton, et, pour la chute, Fanfaron, est renforcée davantage par l'allitération et l'assonance », p. 33), ou l'analyse de la première chanson du héros éponyme dans *Dom Japhet d'Arménie* (p. 35) :

> Sur l'air de Las ! qui hastera le temps [c']est évidemment une parodie de l'expression galante de cette chanson, car elle en reproduit exactement la prosodie ainsi que les rimes plates ; qui plus est, elle se termine par encore une chute :
> « Helas ! l'amour m'a pris
> Comme le chat fait la souris ».

sont en vérité des lieux essentiels de compréhension du ton de Scarron dramaturge pour un lecteur moderne. Tous ses personnages ridicules fonctionnent sur le même modèle autoréférentiel (« dès son entrée sur scène, les inepties et maladresses du personnage commencent à réaliser, à concrétiser, toute la préparation qu'avait entreprise le dramaturge, et Scarron a également soin dans cette première parution de faire ressortir le principal trait de caractère du personnage — sa jalousie », p. 43) et peuvent ainsi sembler plus difficiles à saisir que les personnages moliéresques formés sur le principe « *imago veritatis castigat ridendo mores* » (Patrick Dandrey). La stylistique scarronienne mérite donc autant d'attention que la structure de son œuvre. L'édition ne reconnaît-elle pas que « le théâtre de Paul Scarron est un théâtre sciemment et savamment théâtral : sciemment par sa réflexivité, savamment par son intertextualité » et qu'« il est également, de temps à autre, savamment littéraire, et, parfois, simplement savamment savant » (p. 128) ? On se permettra de regretter en ce sens l'absence d'une annexe grammaticale, qui peut être fort éclairante pour un lecteur moderne lorsque le texte est reproduit en son état originel. Un glossaire des termes concordants ou retrouvés par module de

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

pièce en pièce aurait de la même manière permis que l'introduction soit allégée et que les renseignements génétiques soient facilement disponibles une fois quittée l'exégèse très narrative du préambule. On osera faire remarquer qu'un index des citations identifiées — ainsi en irait-il des insertions bibliques, mentionnées en passant dans un paragraphe simplement consacré au détournement parodique, ou des reprises de Corneille et de Mairet, identifiées en fin d'introduction mais que le lecteur aura du mal à ne pas oublier une fois plongé dans la lecture des textes — serait enfin précieux pour un comparatiste : Scarron reprend non seulement une matière espagnole mais affectionne encore l'art de la réflexivité pour briser l'illusion théâtrale et unir spectateur et dramaturge (« Mais tout ce que je fais n'est rien que fiction » dit le vers 984 de *Jodelet ou la Maistre valet* ; « Je joüe un personnage icy fort hazardeux » dit le vers 1412 du *Gardien de soy-mesme*). Ces auxiliaires à la lecture ne manquaient certes pas dans les deux éditions antérieures mais tout aussi récentes du théâtre complet de Scarron — édition en deux volumes de Véronique Sternberg[1] et édition critique de Barbara Sommovigo[2]. Ces deux derniers ouvrages auraient à ce titre mérité de figurer en bibliographie. Mais il est vrai que ce type de précisions peut avoir davantage sa place dans les études critiques que dans les éditions de texte. Gageons donc que l'ouvrage de Jonathan Carson s'adresse plus à des spécialistes du théâtre au xviie siècle qu'au pur novice dans les études littéraires et souhaitons alors un ouvrage qui reproduise à présent pour notre sujet l'esprit même des *Langages de Rabelais* de François Rigolot (Droz).

1

2

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- L'art de la variation
- L'art de la fugue
- L'art de la saillie

AUTEUR

Philippe Richard
Voir ses autres contributions

Courriel : philippe_richard2000@yahoo.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.