

Marie-Ève Cliche

Illusion et rhétorique de la folie comique entre 1630 et 1650 : le discours des mythomanes et des monomaniaques dans *Le Menteur* de Pierre Corneille, *Les Visionnaires* de Jean Desmarets de Saint-Sorlin et *Polyandre* de Charles Sorel

Mémoire présenté  
à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université Laval  
dans le cadre du programme de maîtrise en études littéraires  
pour l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

FACULTÉ DES LETTRES  
UNIVERSITÉ LAVAL  
QUÉBEC

2012

© Marie-Ève Cliche, 2012

## RÉSUMÉ

Par le biais d'une analyse du discours des personnages excentriques que nous retrouvons dans deux comédies et dans un roman comique français des décennies 1630-1640, *Les Visionnaires* (1637) de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Le menteur* (1643) de Pierre Corneille et *Polyandre* (1648) de Charles Sorel, nous nous intéressons aux liens qu'entretiennent illusion et folie au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous examinons plus précisément les procédés discursifs et rhétoriques caractéristiques du discours des personnages de fous comiques de cette période, afin de dégager des tendances révélatrices de la pensée d'une période de transition marquée par les questions de l'illusion et des apparences, mais aussi par celles de la raison, de la vraisemblance et de la juste mesure. Nous adoptons ainsi, en parallèle, une approche anthropologique de la littérature nous permettant d'envisager la parole de l'extravagant à partir des rapports étroits qui liaient les différents savoirs à cette époque.

Merci à mon directeur, M. Éric Van der Schueren, pour ses conseils précieux, son écoute et sa sensibilité.

Merci également à M. Marc-André Bernier, pour ses commentaires éclairants et sa grande générosité.

Un merci tout spécial à Mme Lucie Desjardins, qui m'a donné envie d'étudier le XVII<sup>e</sup> siècle et qui m'a réappris l'amour de la lecture.

À tous mes professeurs de littérature, pour avoir si bien su multiplier les mondes possibles.

À mes amis de Québec, Marie-Andrée, Claudiane, Chloé, Sébastien, Myriam, pour votre enthousiasme, vos élans passionnés et votre humanité.

À Jan-Érik, pour ton amour et ta patience.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I. DÉFINITIONS ET PERCEPTIONS DE LA FOLIE AU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE</b>	<b>6</b>
<b>1.1 Nommer la déraison</b>	<b>6</b>
<b>1.2 Folie et société au XVII<sup>e</sup> siècle</b>	<b>10</b>
1.2.1 Entre charité et répression : la perception sociale de la folie et la place du fou	11
1.2.2 Humeur noire ou fureur diabolique ? Influences de la médecine et de la religion sur la conception et le traitement de la folie	14
<b>1.2 La représentation de la folie dans les arts et la littérature avant le XVII<sup>e</sup> siècle</b>	<b>21</b>
<b>CHAPITRE II. L'ÉLOQUENCE DE LA DÉRAISON : LES VISIONNAIRES, LE MENTEUR ET POLYANDRE</b>	<b>27</b>
<b>2.1 Les Visionnaires</b>	<b>32</b>
2.1.1 Folie de vaine présomption et folie littéraire	34
2.1.2 Équivoque et idéal classique de la conversation	36
2.1.3 Hyperbole et vraisemblance	41
<b>2.2 Le menteur</b>	<b>48</b>
2.2.1 « Tout le secret ne gît qu'en un peu de grimace » : le déguisement rhétorique	53
2.2.2 « La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne » : galanterie, éloquence et parodie	57
2.2.3 Folie, création, illusion et théâtre dans le théâtre	64
<b>2.3 Polyandre</b>	<b>67</b>
2.3.1 Le grossissement satirique	72
2.3.2 Regard moral et ironie	79
<b>CONCLUSION. ILLUSION ET DÉSILLUSION : LA FOLIE DÉMASQUÉE</b>	<b>84</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>94</b>

## Introduction

Le début du XVII<sup>e</sup> siècle français porte un intérêt marqué au thème de l'illusion. Cette problématique, qui est l'une des plus importantes pour l'esthétique baroque mais également pour la science durant cette période d'instabilité sociale et religieuse, entraîne un questionnement essentiel sur la perte des limites et des repères traditionnels. En littérature, on retrouve ainsi dans les œuvres de l'époque, à côté des nombreuses figures de magiciens, de comédiens et de songeurs<sup>1</sup>, plusieurs personnages de fous et d'extravagants par lesquels s'exprime et se construit la fascination baroque pour la fragilité des apparences – dont celle du langage<sup>2</sup> – et pour la remise en question des limites entre réalité et fiction.

Nous nous concentrerons ici spécialement sur l'inflexion particulière que prend le thème de l'illusion à travers le discours de la folie dans la comédie et le roman comique<sup>3</sup> des décennies 1630 et 1640, période que Patrick Dandrey appelle « l'âge des

---

<sup>1</sup> Les personnages de magiciens, de comédiens et de songeurs sont fréquemment utilisés par les auteurs de cette période (par exemple, Corneille dans *L'Illusion comique* ou Calderón de la Barca dans *La Vie est un songe*), souvent afin de montrer la « confusion entre le réel et le rêve » (Christian Zonza, *Le Baroque*, Paris, Gallimard (La bibliothèque Gallimard, n° 179), 2006, p. 71) ou entre la réalité et la fiction. L'époque baroque, marquée par les récentes découvertes des explorateurs et des scientifiques qui remettent en question certains principes fondamentaux et certaines croyances ayant longtemps fait loi, considère que le monde est rempli de sources d'erreur et d'illusion comme dans le rêve, et que chacun y joue un rôle et y porte un masque comme au théâtre.

<sup>2</sup> Cette question sera centrale en ce qui nous concerne, puisque la parole des personnages extravagants bouleverse constamment les assises du langage et de la communication. Dans plusieurs œuvres de l'époque, le langage, en tant que construction humaine, est remis en question et montré comme une importante source d'illusion. Malgré le fait que *Le Menteur* de Corneille soit un hommage au travail créateur de l'auteur, cette pièce illustre également bien cette méfiance envers les mots, qui sont en mesure de créer le faux, de tromper. On retrouve le même questionnement dans *Les Visionnaires* de Desmarets, où le père des trois filles se laisse prendre au jeu de la rhétorique des extravagants qui lui paraissent tous être des partis plus prometteurs les uns que les autres.

<sup>3</sup> Occupant « une place quelque peu marginale dans un genre lui-même encore mal assuré », comme l'écrit Jean Serroy dans *Roman et réalité*, le roman comique permet aux auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle de critiquer par le biais de la fiction parodique les formes romanesques figées de l'époque. Avec Charles Sorel, Paul Scarron et Antoine Furetière pour principaux représentants, il est « un laboratoire où s'expérimentent les formules les plus originales, prenant ouvertement ses distances avec les formes établies du roman pastoral, héroïque ou précieux, lesquelles, liées à des règles, ne bougent guère » (Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard (Thésothèque, n° 9), 1981, p. 17).

visionnaires », par contraste avec « l'âge des fantaisies », qui caractérise la littérature du premier quart du siècle « où les esprits bizarres et hétéroclites assumaient leur extravagance sans avoir besoin de la légitimer par la folie ou l'exception », et « l'âge des imaginaires », qui s'impose davantage à partir de 1660 et correspond principalement au comique moliéresque<sup>4</sup>. Nous nous attarderons surtout au discours des personnages excentriques que l'on retrouve dans deux comédies, *Les Visionnaires* (1637) de Jean Desmarets de Saint-Sorlin et *Le menteur* (1643) de Pierre Corneille, ainsi que dans *Polyandre* (1648), un roman comique inachevé de Charles Sorel. La mise en relation de ces trois œuvres nous donnera la possibilité d'approfondir des aspects intéressants mais peu explorés de l'étude du discours des extravagants, puisque la majorité des recherches sur le sujet se limitent actuellement à la comparaison des quelques mêmes pièces qui ont mis en scène la folie de façon explicite<sup>5</sup>. À partir de ce corpus, nous montrerons que le fou comique de cette période ne relève pas seulement de types conventionnels érigés par la tradition littéraire et théâtrale européenne ou par l'histoire sociale et médicale, mais qu'il est également une construction rhétorique révélant une pensée baroque marquée par les questions de l'illusion, de l'identité et de la représentation du sujet. Le fait que les trois œuvres de notre corpus reposent presque de manière exclusive sur le discours de ces visionnaires inventifs et que, à l'exception du *Menteur*, elles ne présentent ni nœud ni dénouement nous permet de penser que ce type de réflexion se révélerait fort éclairant<sup>6</sup>. Nous allons donc ici considérer avant tout la question de la folie à partir des stratégies discursives récurrentes qui se déploient à travers la parole des excentriques.

---

<sup>4</sup> Patrick Dandrey, « *Polyandre*, ou la critique de l'histoire comique », dans Emmanuel Bury et Éric Van der Schueren (dir.), *Charles Sorel polygraphe*, Québec, Presses de l'Université Laval (Collections de la République des Lettres. Symposiums), 2006, p. 329.

<sup>5</sup> Par exemple, la pièce de Desmarets est presque toujours comparée à *L'Hôpital des fous* de Charles Beys (1636, renommée *Les Illustres Fous* en 1653) et à *La Folie du sage* de Tristan L'Hermitte (1644).

<sup>6</sup> La pièce de Desmarets présente en effet une structure plutôt linéaire, et le projet central (celui du père qui souhaite marier ses trois filles) avorte précisément à cause des problèmes de communication qu'engendrent les différentes monomanies des personnages, qui en viennent à prendre toute la place dans l'intrigue. Bien que, pour sa part, l'absence de nœud et de dénouement dans *Polyandre* semble avant tout due à l'inachèvement du roman, la structure de l'œuvre (qui recourt régulièrement aux récits insérés sur le mode du « roman à tiroirs ») crée également un effet de cadre narratif principal « noyé » dans la prolifération des histoires internes racontées par les extravagants. Enfin, même *Le Menteur*, malgré un canevas plus traditionnel, s'avère presque essentiellement animé par les discours flamboyants de son protagoniste. Cette importance accordée à la parole des fous dans les trois pièces de notre corpus, qui va jusqu'à imprégner la structure des œuvres, nous paraît mériter une attention particulière.

D'autre part, en ne prenant pas pour seul point de départ la catégorie sociale à laquelle se rattache ce type de personnages, mais aussi et surtout les figures et les procédés communs qui se dégagent des récits hyperboliques de cette galerie d'excentriques somme toute assez hétéroclite<sup>7</sup>, la parole de l'extravagant ne nous apparaîtra plus comme celle d'un simple fou utilisé en tant qu'ornement comique, mais plutôt comme celle d'un artiste créateur explorant le pouvoir et les limites du langage, questionnant ainsi son caractère souvent trompeur et illusoire et mettant en relief plusieurs inquiétudes et préoccupations<sup>8</sup> de l'homme baroque. Il deviendra alors possible de penser le discours de la folie en tant qu'élément de représentation et de plaisir avant tout littéraire, et de mettre au jour les différentes tensions qui s'exercent nécessairement dans ce genre d'œuvres à une époque où l'on se soucie de plus en plus de vraisemblance<sup>9</sup>. Nous pourrions également en arriver à reconsidérer le rôle et la fonction du personnage de fou entre 1630 et 1650 à partir de l'espace de liberté créatrice et de la glorification des pouvoirs d'illusion du langage et de la littérature qu'il permet d'opposer à un cadre strict<sup>10</sup> et à la mise à distance obligée de la folie.

Puisqu'il nous paraît important de commencer par définir quelques repères qui nous permettront ensuite de situer notre analyse, nous tracerons en premier lieu un panorama de la perception sociale, médicale, religieuse et culturelle de la folie au XVII<sup>e</sup> siècle. Nous interrogerons quelques sources historiques et littéraires, et appuierons nos réflexions sur les travaux de chercheurs ayant étudié la question de la folie au cours des

---

<sup>7</sup> Outre Dorante, le mythomane de Corneille, nous retrouvons entre autres un riche imaginaire, une érotomane, un capitaine et une amoureuse d'Alexandre le Grand dans *Les Visionnaires*, ainsi qu'un alchimiste charlatan, un amoureux universel et un parasite pédant dans *Polyandre*.

<sup>8</sup> Notamment la question des apparences et celles de l'identité et de la représentation du sujet.

<sup>9</sup> Le passage d'un courant esthétique ou d'un mouvement littéraire à un autre ne s'effectuant pas de façon tranchée et définitive à un moment précis sur la ligne du temps, la fin de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle correspond en fait à une importante période de transition où, selon l'expression de Michel Gilot et Jean Serroy, « une convergence de conditions » sociales et culturelles participent à établir, au milieu des questionnements et de la vision du monde baroques, un terrain propice à l'émergence de la pensée classique. Marquée entre autres par le rejet de l'imaginaire débridé qui caractérise l'univers baroque et par la valorisation de l'ordre et de la raison, cette pensée considère que « l'illusion théâtrale impose la recherche d'une vraisemblance, qui s'exprime tout naturellement dans le dessein idéal de faire coïncider le lieu et le temps représentés avec l'espace et la durée du spectacle » (Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, Paris, Belin (Lettres Belin Sup), 1997, p. 74).

<sup>10</sup> La contrainte que représente la rencontre des règles d'unité et des bienséances oblige les auteurs à user de différentes stratégies pour dire ou représenter ce qui ne se dit ou ne se représente désormais que sous le couvert d'une rhétorique bien maîtrisée.

siècles afin de mieux comprendre et examiner la conception et la représentation des troubles de l'esprit à l'époque qui nous intéresse. Nous verrons entre autres que le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle correspond à une importante période de transition sur plusieurs plans, et nous observerons comment ces changements ont influencé le traitement social et littéraire de la folie.

À partir de ces quelques considérations essentielles sur le contexte socio-historique, nous nous intéresserons dans un deuxième temps aux caractéristiques particulières et aux conséquences du discours des personnages de fous dans trois œuvres comiques du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle : *Les Visionnaires* (1637) de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Le menteur* (1643) de Pierre Corneille et *Polyandre* (1648) de Charles Sorel. Nous nous concentrerons surtout sur les stratégies et les procédés discursifs employés par les auteurs, dans le but de préciser le rôle de la figure et de la parole de l'extravagant comique entre 1630 et 1650. Parce qu'il nous semble essentiel, dans le cadre d'une étude portant sur des textes du début du XVII<sup>e</sup> siècle, de connaître la vision du monde de l'homme baroque et de considérer que « des passerelles nombreuses reliaient les divers savoirs dans la culture d'autrefois<sup>11</sup> », notre analyse rhétorique sera intimement liée à une approche anthropologique de la littérature, qui nous permettra de mieux déceler les traces de ces savoirs dans les stratégies discursives à partir desquelles s'exprime le langage de la folie entre 1630 et 1650. Cette approche nous mènera notamment à examiner l'empreinte du schéma quaternaire, de la théorie humorale<sup>12</sup>, de la société de cour et des transformations de la scène théâtrale sur la construction et la portée de ce langage.

---

<sup>11</sup> Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1993, p. 4.

<sup>12</sup> « C'est une chose toute résolue en la médecine, qu'il y a quatre humeurs en notre corps, le sang, le phlegme, la c[h]olère, et l'humeur mélancolique, qui se trouvent en tout temps, en tout âge, et en toute saison, mêlées et confuses ensemble dans les veines, mais inégalement : car tout ainsi qu'on ne peut trouver un corps auquel les quatre éléments soient également mixtionnés, et qu'il n'y a point de tempérament au monde auquel les quatre qualités contraires soient en tout et partout égales, mais il faut qu'il y en ait toujours une qui surpasse ; ainsi ne se peut-il voir un animal parfait auquel les quatre humeurs soient également mixtionnées, il y en a toujours une qui domine, c'est celle qui donne le nom à la complexion : si le sang surpasse les autres, on appelle cette complexion sanguine ; si le phlegme, phlegmatique ; si la cholère, cholérique, ou bilieuse : si la mélancolie, mélancolique. » André Du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques et du moyen de les guérir* [1594], dans Patrick Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire. Écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard (Le Promeneur), 2005, p. 628.



Enfin, l'analyse de ces quelques représentations littéraires de la folie nous conduira à nous questionner sur la notion de perception de soi au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Parce que les troubles de l'esprit évoquent l'altération de la raison, la faute de jugement, l'erreur d'interprétation, l'illusion, nous nous interrogerons sur les correspondances entre le traitement littéraire de la folie et la question des apparences, qui inquiète et fascine l'homme baroque. Nous aurons ainsi l'occasion d'établir des liens entre le discours déréglé des extravagants, la préoccupation de l'époque pour le faux et le chimérique, l'aspect comique de la parole déviante et le problème des limites du langage.

## Chapitre I. Définitions et perceptions de la folie au XVII<sup>e</sup> siècle

*Et pourquoi me définir, me dessiner ou me peindre,  
 puisque je suis en votre présence et que  
 vous me contemplez de vos yeux ?*  
 – Érasme

Puisque « les genres et les discours ne forment pas des complexes imperméables les uns aux autres<sup>13</sup> », il nous paraît d’abord essentiel, avant de nous concentrer sur l’analyse de la parole des personnages extravagants dans la comédie et le roman comique français entre 1630 et 1650, de donner quelques précisions sur la signification et la place de la folie dans les différents discours qui composent la société et la culture européennes du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous examinerons donc, dans un premier temps, les définitions des principaux synonymes auxquels les auteurs de l’époque ont eu recours pour nommer cette « *estrane fureur*<sup>14</sup> » qui expose le chaos de l’esprit, puis nous nous intéresserons aux conceptions de la folie véhiculées par les discours social, religieux et médical au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, afin de mieux cerner ensuite la nature et le rôle de la parole du personnage de fou dans la littérature comique de cette période.

### 1.1 Nommer la déraison

Au XVII<sup>e</sup> siècle, les définitions du terme *folie* que nous retrouvons dans les premiers dictionnaires de langue française sont en elles-mêmes fort éclairantes en ce qui a trait aux diverses perceptions, idées et théories alors associées à cet état. En 1606, Jean

---

<sup>13</sup> « Les énoncés ne sont pas à traiter comme des monades, mais comme des “maillons” de chaînes idéologiques; ils ne se suffisent pas à eux-mêmes, ils sont les reflets les uns des autres, “pleins d’échos et de rappels”, pénétrés des visions du monde, tendances, théories d’une époque. » Marc Angenot, « Pour une théorie du discours social : problématique d’une recherche en cours », dans *Littérature et société*, anthologie préparée par Jacques Pelletier avec la collaboration de Jean-François Chassay et Lucie Robert, Montréal, VLB Éditeur [Essais critiques], 1994, p. 370.

<sup>14</sup> Selon l’expression du Sieur Pichou, dans *Les Folies de Cardénio* (1630), éd. de Jean-Pierre Leroy, Genève, Droz, 1989, p. 64.

Nicot recense ainsi les acceptions du mot et leurs équivalences latines dans son *Thresor de la langue françoise*<sup>15</sup> :

*Folie*, Stultitia, Insipientia.  
*La folie d'un homme*, Hominis intempeties.  
*C'est folie ou mocquerie de m'advertir de ce*, Ridiculum est istuc me admonere,  
 Temerarium est.  
*C'est tres grande folie*, Summæ stultitiæ est.  
*Faire double folie*, Bis stultè facere.  
*Ne prendre point garde aux folies des hommes*, Deurare hominum ineptias &  
 stultitias<sup>16</sup>.

Au moins deux grands axes de signification se dessinent déjà à partir de ces quelques emplois du terme : la folie est à la fois légèreté (elle est alors l'équivalent de *niaiserie*, d'*étourderie*) et gravité (lorsqu'elle correspond à la *démence*, au *péché*, au *chaos*). À la fin du siècle, les dictionnaires de Richelet, de Furetière et de l'Académie française<sup>17</sup> en donnent chacun une définition complexe, reflétant la pluralité des sens que revêt le concept de *folie* durant cette période :

Foible & imparfaite action de la puissance de raisonner, causée par la conformation irreguliere du cerveau, ou de quelque humeur froide ou pituiteuse, qui l'acable. Sotise. [...] Chose plaisante, choses jolies & agréables qu'on dit.  
 (Pierre Richelet, 1680)

Alienation d'esprit ou manque de raison. [...] Signifie quelquefois, Imprudence, temerité. [...] Signifie quelquefois, une action folastre. [...] Est aussi une passion dominante.  
 (Antoine Furetière, 1690)

<sup>15</sup> Le *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne auquel entre autres choses sont les noms propres de marine, vénerie & faulconnerie* [...] [1606] de Jean Nicot est disponible en version numérisée sur le site internet de la Bibliothèque nationale de France, à l'adresse suivante :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58059k.zoom.r=Jean+Nicot.f293.pagination.langFR>

(dernière consultation en novembre 2009).

<sup>16</sup> Nous choisissons ici de citer les ouvrages anciens d'après les sources, en respectant l'orthographe d'origine.

<sup>17</sup> La version numérisée de ces trois dictionnaires est disponible sur le site internet de la Bibliothèque nationale de France aux adresses suivantes :

Le *Dictionnaire françois : contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes* [...] [1680] de Pierre Richelet :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k509323.r=Dictionnaire+Richelet.langFR>

Le *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts* [...] [1690] d'Antoine Furetière :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b.r=Dictionnaire+Fureti%C3%A8re.langFR>

Le *Dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy* [1694] :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503971.r=.langFR>

(dernière consultation en novembre 2009).

Demence, Alienation d'esprit. [...] Il signifie aussi, Imprudence, Extravagance, Faute de jugement. [...] *Folie* se dit aussi pour sign. Une passion excessive & dereglee pour quelque chose. [...] Il se dit aussi pour sign. Desbauche de jeunesse. Divertissement. Rejouissance.  
(Académie française, 1694)

Bien que la portée du mot dépasse assurément toute catégorisation, ces trois définitions nous semblent graviter autour de quatre idées importantes, témoignant de préoccupations et de thèmes fondamentaux de l'époque : la conception médicale de la folie (qui associe celle-ci à une *conformation irrégulière du cerveau*, une *humeur froide ou pituiteuse*<sup>18</sup>, une *aliénation d'esprit*, une *démence*), la raison défaillante (*faible et imparfaite action de la puissance de raisonner*, *manque de raison*, *faute de jugement*), la passion exacerbée (*passion dominante*, *passion excessive et dérégulée pour quelque chose*) et, dans un sens plus favorable et « léger », le divertissement (*chose plaisante*, *choses jolies et agréables qu'on dit*, *action folâtre*, *débauche de jeunesse*, *divertissement*, *réjouissance*).

Mais si le mot « folie » et ses dérivés reviennent fréquemment dans les œuvres du XVII<sup>e</sup> siècle, les expressions « extravagant » ou « visionnaire » sont également souvent utilisées par les auteurs de cette période pour nommer et qualifier les personnages de fous<sup>19</sup>. Les définitions concernant la première de ces deux expressions font encore une fois référence à une raison défaillante :

EXTRAVAGUER. Ne savoir ce qu'on dit lorsqu'on parle. Parler d'une maniere peu raisonnable & dépourvuë de bon sens. Etre fou dans ses discours. Perdre le sens.  
(Richelet)

EXTRAVAGUER. Dire ou faire quelque chose mal à propos, indiscretement & contre le bon sens, ou la suite du discours, ou la bienséance.  
(Furetière)

EXTRAVAGANT. Fou, bizarre, fantasque, qui est contre le bon sens, contre la raison.  
(Académie)

<sup>18</sup> Nous reviendrons plus loin dans ce chapitre sur la théorie des quatre humeurs au XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>19</sup> Les mots *fantaisie*, *fureur* et *rêverie* (et leurs dérivés) font également partie des synonymes du terme *folie* les plus couramment utilisés par les auteurs de l'époque. Nous aurons l'occasion de revenir sur la richesse et les nuances du vocabulaire associé à la folie au XVII<sup>e</sup> siècle dans notre analyse rhétorique, au chapitre suivant.

Une importance particulière est également accordée ici à la *perte de sens*<sup>20</sup> qu'entraîne celle de l'esprit, à l'éloignement de ce qui est considéré comme le *bon sens*, le droit chemin, le juste contrôle des actes, des paroles et des pensées. Ainsi, lorsque Dorante, dans *Le Menteur*, remplace le récit de ses années d'écolier par celui d'un passé d'exploits militaires inventés afin de séduire Clarice, son valet Cliton lui demande : « Savez-vous bien, monsieur, que vous extravaguez ? » L'incohérence entre les événements rapportés par le discours de Dorante et ceux qui ont réellement eu lieu entraîne Cliton à reprocher à son maître de parler déraisonnablement et à l'accuser d'« extravagance ». Quant au mot « visionnaire », il renvoie pour sa part à la réalité encore plus concrète, presque hallucinatoire, du sens faussé, de la vision trompeuse :

VISIONNAIRE. Qui se met des chimères dans la tete.  
(Richelet)

VISIONNAIRE. Qui est sujet à des visions, à des extravagances, à de mauvais raisonnements.  
(Furetière)

VISIONNAIRE. Qui a de fausses ou de folles visions, qui a des imaginations extravagantes.  
(Académie)

Dans *L'Œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Françoise Siguret rappelle que « le terme *vision* au double sens d'action de voir et de perception d'une réalité surnaturelle est fort ancien : en effet, le sens second [...] s'est développé au XII<sup>e</sup> siècle au point de faire oublier le sens originel<sup>21</sup> ». Même si cette situation s'inverse au cours du XVII<sup>e</sup> siècle sous l'influence du développement des sciences et du vocabulaire de l'optique, l'expression « avoir des visions » est encore couramment employée à cette époque pour signifier « avoir des chimères dans l'esprit<sup>22</sup> », prendre pour vrai ce qui ne l'est pas, s'illusionner. *Les Visionnaires* de

<sup>20</sup> Les fous étaient d'ailleurs souvent appelés « insensés » à l'époque (à ce sujet, voir Claude Quétel, « La question du renfermement des insensés », dans Jacques Postel et Claude Quétel (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, édition revue et augmentée, Paris, DUNOD, 1994 (première édition en 1983 chez Privat, p. 107.

<sup>21</sup> Siguret, Françoise, *L'Œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, Klincksieck (Théorie et critique à l'âge classique, n° 8), 1993, p. 41.

<sup>22</sup> Pierre Richelet, *Le Dictionnaire françois, op. cit.*

Desmarets, par exemple, se construisent chacun à leur façon un univers fantasmé à partir de leur conception erronée du monde. Le *visionnaire* est donc celui qui perçoit et rapporte un réel qui ne correspond pas à l'expérience commune, qu'il s'agisse d'expérience religieuse, sociale ou littéraire. Les divagations des possédés mystiques comme les inventions artistiques irrégulières sont alors appelées « visions », ces différents types de « déviance » étant tous attribuables à un défaut de l'imagination, à une activité désordonnée de l'imaginaire. Dans son *Anatomie de la mélancolie*, Robert Burton définit d'ailleurs l'imagination à partir de sa relation avec la perception sensorielle :

La phantasie ou imagination, appelée par certains estimative, ou cogitative, [...] est un sens interne qui appréhende plus en détail l'apparence des objets, présents ou absents, perçus par le sens commun, et en conserve les formes plus longtemps, les faisant revenir à l'esprit ou en créant de nouvelles de son cru<sup>23</sup>.

Parce qu'ils « conservent les formes » d'une réalité modifiée par leur état particulier et qu'ils en « créent de nouvelles » selon cette expérience autre du monde, les visionnaires ne peuvent que tenir un discours déviant par rapport à celui dicté par le « sens commun », qui, chez eux, est altéré. Ce discours du désordre et de l'envers des choses suscite des réactions diverses au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, dans une société marquée à la fois par l'agitation baroque et par l'essor de la raison classique.

## 1.2 Folie et société au XVII<sup>e</sup> siècle

La première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, secouée par une crise qui a débuté au siècle précédent et qui affecte l'ensemble de la civilisation européenne, est le théâtre de plusieurs bouleversements sociaux et culturels qui ne sont pas sans avoir de nombreuses conséquences sur l'évolution des mentalités et, par conséquent, sur la perception de la folie et de la marginalité. Le climat de violence et d'inquiétude causé par l'instabilité religieuse, la hausse du nombre d'épisodes de sorcellerie et de possession, la destruction des villes, les famines et les épidémies causées par les guerres, l'éveil de l'esprit scientifique et les progrès de l'absolutisme entraînent, durant la période comprise entre

---

<sup>23</sup> Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie* (1621), traduction de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005, p. 176.

1560 et 1660, la formation d'une pensée imprégnée à la fois de doute et de désillusion, mais également de la volonté de recouvrer la confiance en l'homme et en Dieu.

### 1.2.1 Entre charité et répression : la perception sociale de la folie et la place du fou

L'attitude de la société européenne envers ses « insensés » est, à l'aube de l'époque classique, plus complexe et nuancée que nous aurions tendance à le croire. Il serait inexact, en effet, d'affirmer que le Moyen Âge constituait « une sorte d'âge d'or de la folie où les débiles et malades mentaux auraient bénéficié d'une grande tolérance et auraient vécu sans difficulté au sein de leur famille et de leur milieu social<sup>24</sup> », et que cette situation s'est totalement inversée à partir de l'avènement d'une raison classique qui se serait empressée de mettre en place de sévères politiques d'internement et de réprimer toute forme de folie. D'après les études historiques récentes, les attitudes sociales positives et négatives envers les fous auraient plutôt coexisté aux deux époques, et l'internement des déviants résulterait en fait d'un long processus, ponctué d'échecs et de tentatives plus ou moins réussies, mis en place depuis les tous premiers édits d'interdiction de mendicité et d'errance<sup>25</sup>. Le « grand renfermement » auquel Michel Foucault fait référence dans son importante *Histoire de la folie à l'âge classique*<sup>26</sup> ne s'est donc pas effectué d'un seul coup à partir de la fondation de l'Hôpital général de Paris en 1656, contrairement à « la thèse solidement ancrée désormais<sup>27</sup> » du célèbre chercheur. Le traitement et la perception des insensés, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, dépendent en fait de plusieurs facteurs sociaux, politiques et culturels qui, ensemble, expliquent les divers traitements, croyances et attitudes entourant la présence et la

---

<sup>24</sup> Muriel Laharie, dans Jacques Postel et Claude Quétel (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie, op. cit.*, p. 58.

<sup>25</sup> Selon Claude Quétel, « on trouve déjà une condamnation de la mendicité des errants valides dans le Code de Théodose en 382, et dans un capitulaire de Charlemagne », dans Jacques Postel et Claude Quétel (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie, loc.cit.*, p. 109.

<sup>26</sup> Michel Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, 673 pages.

<sup>27</sup> Claude Quétel, dans Jacques Postel et Claude Quétel (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie, loc.cit.*, p. 107. Il faut toutefois garder à l'esprit que la perspective de Michel Foucault est davantage philosophique qu'historique. En effet, son but premier était d'abord de prouver, à partir d'une lecture critique de Descartes, que la conception de la folie est variable selon l'idéologie d'une époque donnée, et que cette conception a été principalement influencée et modifiée, au XVII<sup>e</sup> siècle, par l'élaboration de la pensée rationnelle classique.

manifestation de la folie à un moment où l'Europe semble davantage se tourner vers la raison.

D'abord, l'urbanisation croissante et les divers fléaux sociaux et politiques qui ébranlent le continent à partir du XVI<sup>e</sup> siècle entraînent une augmentation du nombre d'errants et de mendiants dans les villes : « C'est le cortège classique des gueux, des chômeurs valides ou invalides, des estropiés de toutes sortes, des déserteurs et des prostituées, des enfants abandonnés... Parmi eux, des épileptiques, des idiots et des fous<sup>28</sup>. » Cette situation pousse les autorités à légiférer de plus en plus sévèrement contre les pauvres de tout acabit qui peuplent les rues et qui quêtent pour parvenir à subsister. Les édits ordonnant l'internement des mendiants se multiplient dans plusieurs pays d'Europe, et la France n'échappe pas à cette tendance générale : dès 1557, la maladrerie de Saint-Germain est convertie en hôpital destiné à interner les orphelins et les pauvres errants. Des fous – « en nombre d'ailleurs bien modeste », rappelle Claude Quétel – commencent alors à occuper ces établissements de détention, aux côtés de plusieurs autres catégories de déviants et de malades; « il n'est donc pas possible d'étudier l'internement des insensés (ainsi qu'on les appelait le plus souvent) en l'isolant de ce contexte, sous peine de donner au phénomène-folie une importance qu'il n'avait sûrement pas à l'époque<sup>29</sup> ».

De plus, la situation des fous est, encore au XVII<sup>e</sup> siècle, conditionnée en grande partie par les superstitions, les traditions et les valeurs religieuses de la société. Au Moyen Âge, les handicapés mentaux et les aliénés étaient majoritairement gardés par leur famille et leur village, qui avaient la responsabilité civile d'empêcher que leur comportement donne lieu à des événements fâcheux ou à des débordements. Il en est de même au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, et les fous enfermés sont généralement ceux dont le comportement inapproprié a provoqué une mise à l'écart de la société, ou encore ceux qui ont été placés en institution par leur famille ou leur village, qui acceptent de payer leur pension. À l'époque classique comme à la Renaissance et au Moyen Âge,

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 107.



les fous errants laissés à eux-mêmes suscitent des attitudes contradictoires, entre le devoir de charité et la peur que ces êtres différents inspirent. Si des soins et des rituels religieux sont mis en place afin de venir en aide à ces « images du Christ souffrant », les fous sont par ailleurs régulièrement victimes d'exclusions et même de persécutions de toutes sortes, souvent au nom de ces mêmes croyances religieuses. Détenant, dès le Moyen Âge, un statut juridique particulier<sup>30</sup>, l'aliéné, qui « peut être associé au Mal, en particulier dans la possession<sup>31</sup> », est fréquemment l'objet de railleries (le rôle de « fou du roi », qui se professionnalise graduellement au cours du Moyen Âge, a d'abord été celui de l'insensé dont le discours extravagant et les difformités font rire la cour), d'humiliations et de violences publiques. Comme en témoigne cet extrait d'un traité de Jean Taxil datant de 1602, les comportements discriminatoires et abusifs trouvent généralement leur source dans une peur particulière et très présente dans les sociétés chrétiennes de l'Europe moderne, celle du diable :

Les corps que le diable possède interieurement, sont melancholiques : car cest humeur est le vray siege, auquel le Diable se plaist, et duquel il faict des effects si estranges [...]<sup>32</sup>.

Parce que l'on considère alors que la folie apparaît habituellement chez des êtres dont l'humeur dominante est la mélancolie, et que cette « humeur noire » attire particulièrement les manifestations et les assauts démoniaques du « prince des ténèbres », la figure de l'insensé est associée au démon dans l'imaginaire collectif. Malgré la montée de la rationalité et les nombreuses découvertes scientifiques et médicales aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, cette association entre folie et diable (ou à tout le moins entre folie et

---

<sup>30</sup> « L'inaptitude du fou à comprendre le sens de ses actes, son immaturité et sa dangerosité entraînent d'inévitables restrictions qui lui sont imposées soit par le droit canonique, soit par le droit civil, lesquels établissent d'ailleurs le plus souvent des régimes interférents. » Muriel Laharie, dans Jacques Postel et Claude Quétel (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie, loc.cit.*, p. 67. « La condition juridique de la folie est liée à la dialectique de la raison. Il est d'autres êtres qui n'ont point l'usage parfait de la raison : les enfants notamment et les prodiges. [...] Toute la question est donc celle de sa volition et de sa liberté. De sa volition plus ou moins consciente, de sa liberté plus ou moins effective. Il n'est point coupable pour être fou, mais sujet et victime de sa folie. » Paul Forières, « La Condition des insensés à la Renaissance », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, Colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération Internationale des Instituts et Sociétés pour l'Étude de la Renaissance, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, Travaux de l'Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme, 1976, p. 152.

<sup>31</sup> Muriel Laharie, dans Jacques Postel et Claude Quétel (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie, loc.cit.*, p. 66.

<sup>32</sup> Jean Taxil, cité par Jean Céard, « Folie et démonologie au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Folie et déraison à la Renaissance, op. cit.*, p. 137.

phénomènes surnaturels, comme la lycanthropie) est bien ancrée, et plusieurs médecins de cette période ne réfutent pas la possibilité de l'action du diable sur l'apparition de la maladie, et en particulier sur celle des troubles de l'esprit.

### 1.2.2 Humeur noire ou fureur diabolique ? Influences de la médecine et de la religion sur la conception et le traitement de la folie

Sur la question de la folie, comme l'a montré Jean Céard, la médecine et la théologie, le naturel et le surnaturel, se complétaient l'un l'autre et n'étaient pas entièrement dissociables aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles comme ils le sont aujourd'hui :

Il serait faux de penser que les médecins se contentaient de renvoyer ces phénomènes à des causes naturelles, et les théologiens, à la simple emprise démoniaque. Peucer, qui croit très fort à la présence active du diable, donne acte aux médecins de leurs explications et expose lui-même, dans tous ses détails, la théorie des humeurs. Le démonologue Martin Del Rio ne nie pas davantage les thèses des médecins, mais conteste seulement ce raisonnement : « Les maladies peuvent prendre origine des causes naturelles ; les démons donc ne peuvent envoyer des maladies. » Mais, de son côté, le médecin Jourdain Guibelet écrit : « C'est une folie [que] de vouloir tout attribuer aux démons. C'est une ignorance [que] de vouloir rapporter aux humeurs une infinité d'effets qui sont impossibles à la nature. »<sup>33</sup>

Plusieurs œuvres littéraires de l'époque mettant en scène des personnages d'insensés ont d'ailleurs à la fois recours, pour décrire et expliquer la folie, à des concepts médicaux et à un vocabulaire religieux, comme en témoignent les trois extraits suivants :

ORONTE

Je crois que depuis peu quelque *démon* contraire  
Prive de jugement et la fille et la mère.

CLARINDE

Sus, voyez qui pourrait se contraindre en ce point ;  
Si la *mélancolie* ici ne rirait point.  
Qu'aisément un habit a déçu votre vue !  
Et louez avec nous cette fourbe imprévue<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Jean Céard, « Entre le naturel et le démoniaque : la folie de la Renaissance », dans Jacques Postel et Claude Quétel (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie, op. cit.*, p. 88.

<sup>34</sup> Jean de Rotrou, *L'Hypochondriaque ou le Mort amoureux* (1618), dans *Œuvres de Jean de Rotrou*, t. 1, Genève, Slatkine, 1967, p. 69. Nous soulignons.

Pourquoy ne jouyrions nous pas encore de l'agreable *humeur* de Lysis ? S'il estoit *possédé* d'une folie nuisible, vous auriez sujet de le vouloir *guerir* ? Mais jamais ses fantaisies ne l'ont porté à faire du mal à personne. S'il ne fait point de mal, aussi ne fait-il point de bien, dit Clarimond, et encore que son esprit soit capable de grandes choses s'il estoit bien conduit, il s'est mis tellement à l'essor, que si l'on l'y laisse encore un peu, il n'y aura pas moyen de le remettre jamais en bon train<sup>35</sup>.

ARTABAZE

Quoi ! Vous me menacez, *frénétique* caboche ?

[...]

Ô Dieux, à mon secours ! Sauvez-moi du *sorcier*<sup>36</sup>.

Des mots comme *humeur*, *frénésie*, *manie* et *mélancolie*, empruntés à la langue médicale, reviennent régulièrement dans les textes de cette période, tout comme les termes *démon*, *diable*, *possession*, *sorcier*, *fureur* et leurs dérivés, qui appartiennent, de leur côté, au lexique de la religion et du surnaturel.

Cette diversité d'expressions illustre bien la double influence des sphères médicale et théologique dans la conception et le traitement de la folie au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle. D'un côté, les thérapeutiques utilisées par la médecine de l'époque, qui s'inspiraient en grande partie de textes antiques (de ceux du corpus hippocratique, notamment) et de pratiques anciennes, visaient la guérison du malade, généralement au moyen de substances ou de procédés employés dans le but d'entraîner l'expulsion ou la destruction de l'humeur mélancolique, considérée comme étant à l'origine de plusieurs types de folie et de maux de la tête. C'est le cas par exemple de méthodes purgatives comme la saignée ou comme l'administration d'ellébore, une plante médicinale associée dès l'Antiquité au traitement de la folie. Cette plante, qui est un irritant immédiat pouvant même s'avérer violemment toxique, constitue, selon Jackie Pigeaud, « le plus drastique, le plus spectaculaire, et le plus dangereux des évacuants<sup>37</sup> ». Elle sera pourtant employée par les médecines arabe et européenne durant plusieurs siècles, se frayant un chemin

<sup>35</sup> Charles Sorel, *Le Berger extravagant* (1627-28), introduction de Hervé D. Béchade, Genève, Slatkine, 1972, p. 163 (Livre 3, partie 14). Nous soulignons.

<sup>36</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* (1637), dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, édition de Jacques Scherer et Jacques Truchet, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1986, p. 444. Nous soulignons.

<sup>37</sup> Jackie Pigeaud, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine. La manie*, Paris, Les Belles Lettres (Études anciennes, n<sup>o</sup> 112), 1987, p. 209.

jusqu'à l'époque d'André Du Laurens, premier médecin du roi Henri IV, qui prescrit toutefois une utilisation modérée de ce purgatif :

Tous les Médecins Grecs et Arabes ordonnent aux melancholies invétérées et opiniastres l'hellebore : il est vray qu'il y faut aller avec discretion, et ne le donner pas en substance, il le faut prendre en decoction ou en infusion, et faut qu'il soit du noir bien choisi, car les apothicaires vendent bien souvent de l'hellebore noir, qui est une espece d'aconit tres-pernicieuse; le blanc ne vaut rien ici; il faut aussi se garder de ne mesler rien avec l'hellebore, qui ait astriction, comme les mirabolans, de peur que cela ne le retienne trop long temps à l'estomach<sup>38</sup>.

Du Laurens, qui préférait utiliser fréquemment de petites quantités de médicaments « bénins » plutôt qu'une dose importante de substances violentes, préconisait un traitement de la folie comprenant des remèdes de chacune des trois catégories suivantes : des « évacuatifs » (auxquels se rattachent les saignées et les purgations de toutes sortes), des « alteratifs » (qui ont pour but de remédier à « l'intempérature », en « humectant » par exemple le corps soumis à la sécheresse de l'humeur mélancolique à l'aide de bains et d'infusions de plantes à boire) et des « confortatifs » (des remèdes « internes », comme des sirops, et « externes », comme des onguents appliqués directement sur le cerveau et sur le cœur, pour « fortifier » et « réjouir » le cerveau « sauvage et ténébreux » des mélancoliques). Parallèlement à ces thérapeutiques recommandées par le corps médical, certaines pratiques charlatanesques à l'issue douteuse et même souvent dangereuse pour le malade avaient également cours au même moment, dont la plus connue et sans doute la plus répandue était l'extraction chirurgicale de la « pierre de folie ». Reposant sur la croyance qu'un corps étranger<sup>39</sup> est à la source des douleurs ou des symptômes psychiques subis par le malade, cette intervention, qui consistait en une ouverture du crâne menant au retrait d'une « pierre » considérée comme la cause tangible de la folie, était encore largement pratiquée à la Renaissance. Selon Hyacinthe Brabant, « la croyance dans la présence d'une pierre à l'intérieur de la tête de certains individus ayant l'esprit dérangé se trouvait renforcée, à la Renaissance, par le fait connu depuis

<sup>38</sup> André Du Laurens, *Discours de la conservation de la veue : des maladies melancholiques des catarrhes, & de la vieillesse* [1594] (reproduction de l'édition de Rouen chez Claude le Villain, 1600), disponible [en ligne] : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54378q.pagination> (mars 2009), p. 288-289.

<sup>39</sup> « On sait qu'au cours de diverses affections psychiques et de certaines céphalées, les patients déclarent avoir l'impression qu'un insecte, un petit animal ou un objet, quand ce n'est pas un démon, se déplace sans cesse à l'intérieur de leur crâne et leur cause ainsi d'intolérables souffrances. » Hyacinthe Brabant, « Les Traitements burlesques de la folie aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », dans *Folie et déraison à la Renaissance, op. cit.*, p. 76.

longtemps que des calculs peuvent se développer dans divers organes du corps humain<sup>40</sup> ». Ce type de traitement « burlesque » de la folie a d'ailleurs été représenté par plusieurs peintres flamands et hollandais du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment par J. Bosch et par P. Breughel l'Ancien.

À côté des remèdes que les médecins et les guérisseurs de l'époque proposaient aux patients privés de raison, divers rites et traditions spirituelles concernaient principalement les fous et visaient leur rétablissement, le plus souvent au moyen du pèlerinage ou de l'exorcisme. Plusieurs sanctuaires consacrés au culte des reliques de saints guérisseurs de la folie (saint Mathurin, sainte Dymphne, saint Acaire, par exemple) connaissent une forte popularité depuis le Moyen Âge, et les pèlerinages pour fous demeurent une pratique assez courante au début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>. Les exorcismes, pratiqués préférentiellement par des ecclésiastiques ayant acquis une réputation de sainteté ou ayant fait la preuve d'un pouvoir thaumaturgique efficace, sont également très répandus. L'augmentation des cas de sorcellerie et de possession est notable à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, et « la période 1560-1660 se signale par les plus retentissantes épidémies de satanisme qu'aient connues l'Europe<sup>42</sup> ». Tout ce qui s'avère inexplicable est associé au domaine du surnaturel : les bienfaits et les miracles sont encensés et glorifiés au nom de Dieu, la déviance, les délits et les maux de toutes sortes sont mis sur le compte du diable. L'épisode théâtral des possédées de Loudun, en 1634, constitue l'apogée de cette tendance en France, comme l'explique André Corvisier :

Le « possédé » se fait accuser en public et accuse. Il n'obtient le repos que par la mort de son « tourmenteur ». Les victimes des procès de sorcellerie sont souvent des femmes, des bergers, quelquefois des prêtres, celles des procès de possession sont souvent des prêtres. Toutefois la publicité donnée à ces affaires finit par éveiller les soupçons de quelques médecins. L'affaire de Loudun où des ursulines, dont la supérieure, se prétendent victimes du prêtre Urbain Grandier que les juges condamnent au bûcher, suscite des controverses. On commence à parler de maladie de l'esprit. À partir de 1640, le Parlement de Paris renonce à poursuivre la sorcellerie. Il faut attendre 1660 pour qu'un reflux se produise en France et l'ordonnance de 1682 pour que la sorcellerie ne soit plus

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>41</sup> « Mais avant le magique, et plus souvent que le magique, le religieux, et dans le religieux, plus que les prières, le pèlerinage qui, dès le Moyen Âge et tout au long de l'Ancien Régime (et au-delà), va mobiliser en foule les insensés vers les saints guérisseurs de la folie. » Pierre Morel et Claude Quétel, « Bilan des thérapeutiques à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Jacques Postel et Claude Quétel (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie, op. cit.*, p. 121-122.

<sup>42</sup> André Corvisier, *Précis d'histoire moderne*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 (1971), p. 139.

considérée comme un délit en elle-même. Mais il reste des juges attardés. Dans les autres pays le recul des procès de sorcellerie est encore plus lent<sup>43</sup>.

Régulièrement invoquée face à tout accès de démence, l'action du diable est cependant confrontée, en ce qui a trait à l'explication de la folie aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, à celles de la science et de la médecine, qui connaissent alors un essor considérable, bousculant au passage les images traditionnelles du naturel et du surnaturel.

Mais avant d'examiner plus attentivement cette évolution idéologique, il est essentiel de résumer d'abord sommairement le modèle régissant la conception des troubles de l'esprit depuis l'Antiquité grecque et romaine, et dont l'apogée se situe précisément à la charnière entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècles. Le concept de maladie mentale n'existait pas à cette époque comme il est établi aujourd'hui; si l'on parle alors à la rigueur de « maladies où il y a passion d'esprit » ou, de façon métaphorique, de « maladies de l'âme », il est admis, depuis Aristote, que l'âme ne peut réellement être malade puisqu'elle ne peut se corrompre. Comme le précise Jean Céard, les troubles de l'esprit sont alors envisagés à partir du corps, puisque,

quand l'âme semble atteinte dans quelqu'une de ses facultés, c'est qu'elle est empêchée de disposer entièrement et convenablement du corps, qui est l'instrument par lequel elle exerce ses facultés. Les maladies que nous appelons mentales s'enracinent donc, pour un médecin de la Renaissance, dans un trouble physique, corporel, comme toutes les autres maladies : leur particularité consiste en ce que ce trouble fait sentir ses effets sur le cerveau<sup>44</sup>.

Les médecins de l'époque considèrent donc généralement la folie comme une affection de la tête parmi d'autres, au même titre par exemple que les céphalées, les migraines ou le vertige. Et un grand nombre d'affections trouvent leur origine, selon le schéma anatomique et idéologique qui faisait alors autorité<sup>45</sup>, dans le dérèglement de l'une ou de

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>44</sup> Jean Céard, dans Jacques Postel et Claude Quétel (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, *loc.cit.*, p. 82.

<sup>45</sup> Ce modèle est appelé « schéma quaternaire » : « C'est [...] ce schéma qui a structuré la "vision du monde" la plus commune, du Moyen Âge jusqu'à la fin de l'âge classique. [...] Le tout de l'univers s'y laisse diviser en quatre aires. Chacune de celles-ci s'étend des confins du cosmos, tel qu'on se le représente alors, jusqu'aux humeurs et aux tempéraments. On a donc affaire à la fois à une vision totalisante et à une découpe rigoureusement quadripartite. L'ensemble de l'univers, de la nature et de l'homme se trouve représenté figurativement. [...] Quatre lignes de partage délimitent les aires respectives. Elles correspondent aux quatre "qualités premières" du chaud et du froid, du sec et de l'humide. Elles sont souvent figurées sous la forme de rayons, car le schéma quaternaire se présente, le plus communément,

plusieurs des quatre *humeurs* du corps, comme le décrit André Du Laurens, dans son *Discours des maladies mélancoliques et du moyen de les guérir* :

C'est une chose toute résolue en la médecine, qu'il y a quatre humeurs en notre corps, le sang, le phlegme, la c[h]olère, et l'humeur mélancolique, qui se trouvent en tout temps, en tout âge, et en toute saison, mêlées et confuses ensemble dans les veines, mais inégalement : car tout ainsi qu'on ne peut trouver un corps auquel les quatre éléments soient également mixtionnés, et qu'il n'y a point de température au monde auquel les quatre qualités contraires soient en tout et partout égales, mais il faut qu'il y en ait toujours une qui surpasse; ainsi ne se peut-il voir un animal parfait auquel les quatre humeurs soient également mixtionnées [...], il y en a toujours une qui domine, c'est celle qui donne le nom à la complexion : si le sang surpasse les autres, on appelle cette complexion sanguine; si le phlegme, phlegmatique; si la cholère, cholérique, ou bilieuse : si la mélancolie, mélancolique. Ces quatre humeurs, si elles ne sont pas trop excessives, peuvent fort aisément compatir avec la santé, car elles n'offensent pas les actions du corps sensiblement<sup>46</sup>.

Selon la théorie des humeurs, ces quatre substances, qui sont produites et modifiées au cours de la digestion « par la coction ou cuisson des aliments dans le corps<sup>47</sup> », peuvent se trouver en excès ou se corrompre si elles sont soumises à certaines conditions défavorables, comme l'âge, la saison, une chaleur trop forte en cours de « cuisson », etc. Lorsqu'elles atteignent le cerveau, les liqueurs malsaines ainsi créées perturbent son fonctionnement et peuvent donner lieu à divers troubles de l'esprit, regroupés selon quatre principales catégories mises en place dès l'Antiquité<sup>48</sup> : la léthargie (un état aigu d'abattement profond avec fièvre), la frénésie (un état aigu d'excitation délirante avec fièvre), la manie (un état chronique d'agitation sans fièvre, avec rage et furie) et la mélancolie (un état chronique d'abattement et de prostration sans fièvre, avec peur et tristesse). Ce sont ces deux derniers types de folie qui nous intéresseront davantage ici, puisque les personnages d'extravagants qui peuplent les œuvres comiques de notre corpus ne sont pas aux prises avec des accès momentanés de démence, mais tiennent plutôt un discours continu révélant dans la plupart des cas une déviance persistante. De plus, l'humeur mélancolique (qu'il ne faut pas confondre avec la pathologie du même nom, même si elle joue un rôle certain dans l'apparition de cette dernière) est la substance qui,

---

comme une série de cercles concentriques, au centre desquels se trouve le corps humain. » Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie, op. cit.*, p. 6-7.

<sup>46</sup> André Du Laurens, cité par Patrick Dandrey, dans *Anthologie de l'humeur noire, loc. cit.*, p. 628.

<sup>47</sup> Jean Céard, dans Jacques Postel et Claude Quétel (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie, loc. cit.*, p. 84.

<sup>48</sup> Pour en savoir davantage sur l'origine antique de la théorie humorale, lire Jackie Pigeaud, *Folie et cures de la folie, op. cit.*; et *La maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres (Études anciennes), 1981.

seule ou avec le concours d'autres matières, est le plus souvent mise en cause dans les cas de folie. Appelée aussi « bile noire » (traduction littérale de l'étymologie grecque du mot mélancolie : *melaina cholè*), cette humeur « en grande partie froide et sèche<sup>49</sup> » possède un fort pouvoir d'illusion faisant souvent naître, chez celui où elle se trouve en excès, des hallucinations, des croyances, des « fantaisies » de toutes sortes :

Nous nous contenterons de dire en gros que la mélancolie intéresse tellement le sens intérieur, que plusieurs malades ont pensé être Démons, oiseaux ou autres choses du tout répugnantes à leur nature. L'histoire est assez connue de celui-ci qui croyait être coq. Nous n'avons que trop d'exemples de maniaques qui pensent être chiens et loups-garous. Et en tous ceux-là, la fantaisie est transportée hors de l'espèce. Plusieurs autres reconnaissent toujours qu'ils sont hommes, mais leurs conceptions néanmoins sont fausses en quelque chose de défaut; comme croire de n'avoir point d'âme, avoir la tête coupée, avoir perdu un bras. Ou avec excès, comme il appert en celui-là qui pensait être Pape, et se contentait de cette fortune, comme si vraiment il eût joui de cette dignité. Cela était un effet d'une ambitieuse dévotion de mélancolique<sup>50</sup>.

C'est le lot, notamment, de plusieurs personnages de notre corpus, qui s'imaginent, par exemple, être l'heureux détenteur d'une richesse colossale, attirer l'amour éperdu de tous les hommes, être un guerrier invincible ou encore posséder un génie littéraire extraordinaire. Ce type de personnages dominés par ce que Michel Foucault appelle la « folie de vaine présomption », qui entraîne le fou à s'identifier à une image idéalisée de lui-même « par une adhésion imaginaire qui lui permet de se prêter toutes les qualités, toutes les vertus ou puissances dont il est dépourvu<sup>51</sup> », n'est pas l'apanage des œuvres du début du XVII<sup>e</sup> siècle; il s'inscrit plutôt dans la longue et riche tradition européenne de la représentation littéraire de la folie, constituée d'influences et de thèmes divers. Pour identifier ce qui caractérise et différencie le discours de la folie comique entre 1630 et 1650, il faut donc d'abord jeter un coup d'œil du côté des œuvres plus anciennes qui lui ont fait une place considérable, afin d'être en mesure de cerner les influences passées comme les innovations.

<sup>49</sup> Robert Burton, cité par Patrick Dandrey, dans *Anthologie de l'humeur noire*, op. cit., p. 687.

<sup>50</sup> Jourdain Guibelet, cité par Patrick Dandrey, dans *Anthologie de l'humeur noire*, op. cit., p. 671.

<sup>51</sup> Michel Foucault, *Folie et déraison*, op. cit., p. 58.



## 1.2 La représentation de la folie dans les arts et la littérature avant le XVII<sup>e</sup> siècle

Il ne s'agit évidemment pas ici de faire un résumé exhaustif des différentes formes et occurrences de la folie dans la littérature européenne, mais plutôt d'examiner simplement quelques représentations de ce thème à travers les époques qui ont précédé celle qui nous intéresse, dans le but de pouvoir ensuite reconnaître et interroger ces modèles qui reviennent parfois d'une œuvre à l'autre et qui en arrivent, dans certains cas, à constituer un canevas de référence en ce qui a trait, par exemple, à un certain type de personnage ou de discours.

À l'image de la réalité complexe et multiple à laquelle le concept de folie renvoie, sa représentation dans les œuvres artistiques et littéraires a revêtu de nombreux visages au fil des époques. Du héros tragique en proie à une fureur divine au bouffon de cour utilisé en tant qu'ornement comique, le personnage et le discours du fou ont toujours fasciné les artistes et les auteurs, notamment parce qu'ils permettent d'explorer et d'exprimer la marginalité, l'interdit, l'envers de l'homme. Chez les Anciens, par exemple, cet « envers » était souvent symbolisé par l'intervention d'un dieu courroucé ou mal intentionné, qui privait temporairement le héros de sa raison et lui faisait commettre, dans certains cas, des crimes atroces que celui-ci découvrait ensuite, impuissant, une fois sa raison recouvrée. Ces accès de fureur temporaires causés par une intervention extérieure associent la folie à une présence surnaturelle négative, comme le précise R.D. Pierrot :

De même que les rêves « visitent » le dormeur grec, de même la folie habite le *possédé*. La *mania* (ou l'*atè* chez Homère) n'apparaît pas, du moins dans les œuvres plus anciennes, comme un dérèglement naturel de l'homme, mais comme une véritable présence étrangère. [...] Cette présence surnaturelle peut être un simple *daimon*, mais, notamment dans les cas de folie absolue, c'est souvent un dieu olympien qui intervient directement pour perturber la raison de sa victime<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Raluca-Dana Pierrot, *La Poétique de l'irrationnel dans le théâtre français de 1610 à 1680*, rapport d'étape de thèse (sous la direction de Georges Forestier, Université de Paris IV), École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, janvier 2007, 151 pages. Disponible [en ligne] : <http://enssib.enssib.fr/bibliotheque/documents/dcb/pierrot-dcb15.pdf> (décembre 2007), p. 63.

C'est entre autres le cas de l'*Ajax* de Sophocle et du *Hercule furieux* de Sénèque, qui en viennent respectivement à massacrer des bêtes et des parents après s'être vus déposséder de leur raison par Athéna et Junon.

Ce sont toutefois les influences et les modèles de la déraison comique qui retiendront davantage notre attention, puisque que c'est ce type de folie qui constitue l'objet de notre étude. Dès l'Antiquité, comédie et folie sont intimement liées à travers l'extravagance de personnages fondés sur des archétypes et marqués par une obsession ou une caractéristique unique et amplifiée, dont la démesure suscite le rire. Chez les Grecs, alors que la *comédie ancienne* (dont le principal représentant était Aristophane, et qui demeurera populaire jusqu'au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) se moquait surtout directement de personnalités politiques existantes au moyen de plaisanteries scabreuses, la *comédie nouvelle* (qui dominait la scène comique grecque aux IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles av. J.-C., avec Ménandre pour chef de file), dont l'humour était plus fin, mettait en scène des personnages de la vie courante souvent très typés, « sur fond de péripéties mouvementées<sup>53</sup> ». Certains éléments de la nouvelle comédie hellénique, comme les intrigues et, surtout, les personnages types (comme « le jeune homme dépensier, la courtisane avide, le père avare, le marchand d'esclaves roublard et violent, le parasite, le militaire fanfaron<sup>54</sup> », selon les exemples donnés par M. Gilot et J. Serroy) ont été repris par des poètes latins, tels Plaute et Térence, qui utiliseront ces modèles en les adaptant à la société et à la réalité romaines.

Quelques siècles plus tard, la littérature médiévale fera également une place importante aux personnages de fous comiques, en les incluant même jusque dans les pièces de théâtre à portée religieuse ou morale, notamment dans les *miracles* et les *mystères* joués sur les parvis d'églises, parce que, comme le soulignent M. Gilot et J. Serroy, « le théâtre médiéval ignore la distinction moderne des genres et peut mêler sans difficulté les épisodes les plus édifiants aux scènes les plus truculentes<sup>55</sup> ». Par exemple, dans les *moralités*, un type de théâtre qui, comme son nom l'indique, vise

---

<sup>53</sup> Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, op. cit., p. 23.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 9.

l'enseignement moral, la Folie fait partie des personnages allégoriques souvent représentés, de façon caricaturale et satirique. Les *monologues*, pièces courtes qui ne mettent en scène qu'un seul personnage, « beau parleur ridicule qui peut être un charlatan vantant sa marchandise [...], un valet vendant ses talentueux services ou un soldat fanfaron racontant ses prétendus exploits<sup>56</sup> », reposent encore davantage sur la fantaisie verbale des extravagants qui y sont représentés. Au XV<sup>e</sup> siècle, ces deux dernières formes théâtrales côtoient la *sotie* et la *farce*, les deux grands genres dramatiques de la scène médiévale comique, dans lesquels pullulent aussi les personnages stéréotypés de « sots » et d'illuminés grotesques, qui suscitent le rire par le jeu verbal et la critique sociale virulente (dans la *sotie*) ou le comique de gestes et de situation (dans la *farce*). Dans les genres romanesques, par ailleurs, la folie, souvent déclenchée par une déception amoureuse<sup>57</sup>, se présente la plupart du temps de façon épisodique, et ne constitue pas la fin ou le destin d'un personnage, comme le précise J.-M. Fritz : « La folie n'est jamais un dénouement : elle doit toujours être dénouée dans un retour à la raison<sup>58</sup>. » Selon Fritz, lorsqu'elle joue un rôle plus central ou qu'elle constitue la matière d'un récit autonome, la folie dans les œuvres romanesques médiévales occidentales relève du déguisement, de la feinte, comme dans le cas des *Folies Tristan*<sup>59</sup>, où « il s'agit d'une simulation, d'un bon tour, d'une facette, parmi mille autres, de l'aptitude de Tristan au déguisement : il se déguise en fou comme ailleurs en lépreux, pèlerin ou ménestrel<sup>60</sup> ». D'après O.A. Dull, le fait que la folie soit alors considérée comme un « signe de péché, d'aliénation, de déviation par rapport à la morale<sup>61</sup> » entraîne une mise à distance de la parole du fou, qui demeure en réalité « en périphérie du discours » littéraire jusqu'à la fin de l'époque médiévale : « Pendant tout le Moyen Âge, le fou accède à la parole par un processus lent qui n'atteint effectivement le degré de généralisation qu'il connaîtra dans la *sotie* qu'au

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>57</sup> « En ce qui concerne d'autres figures de folie, telles qu'elles apparaissent dans le roman courtois, chez Tristan, Yvain ou Lancelot par exemple, ce sont des illustrations du thème de la folie amoureuse hérité de l'Antiquité, d'Ovide par exemple, et des sagas celtiques. » Olga Anna Dull, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Librairie Droz, 1994, p. 59.

<sup>58</sup> Jean-Marie Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, [Perspectives littéraires], 1992, p. 244-245.

<sup>59</sup> *Folies Tristan d'Oxford* [XII<sup>e</sup> siècle], édition d'Ernest Hoepffner, Paris, Les Belles Lettres, 1943; *Folies Tristan de Berne* [XII<sup>e</sup> siècle], édition d'Ernest Hoepffner, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

<sup>60</sup> Jean-Marie Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 245.

<sup>61</sup> Olga Anna Dull, *Folie et rhétorique dans la sottie*, *op. cit.*, p. 58.

XV<sup>e</sup> siècle, chez Brant par exemple. Là, la folie devient l'emblème de tous les vices, et envahit tous les discours<sup>62</sup>. »

Le début de la Renaissance en Europe voit en effet la représentation et le discours de la folie comique passer du simple « miroir déformant » (le fou qui imite la parole d'un autre pour contrefaire son discours, pour en devenir le double satirique) à une variété d'expressions et de langages de la déraison, à commencer par ceux inventés au début du XVI<sup>e</sup> siècle par Érasme et par Rabelais, quelques décennies après la parution du célèbre poème *La Nef des Fols* (1494) de l'auteur strasbourgeois Sebastian Brant. Cette dernière œuvre, qui énumère et décrit différents caractères humains universels considérés comme des vices ou des péchés, et qui se présente sous forme d'une galerie de fous représentant les folies du monde rassemblées sur une nef vouée à la dérive et au naufrage, est en fait, malgré le ton apparemment humoristique de cet inventaire caricatural des tares humaines, une dénonciation morale pessimiste et grinçante des comportements qui éloignent l'homme de Dieu. Pour Brant, comme l'explique J. Lefebvre, le fou est « celui qui oublie le salut de son âme et les joies éternelles pour s'absorber dans le domaine de l'apparence qu'est la vie terrestre, sans songer à la mort. [...] Ces aveugles seront la proie du Diable et finiront dans les tourments de l'Enfer<sup>63</sup>. »

Même si le poème de Brant présente des aspects communs avec l'*Éloge de la Folie* d'Érasme et les romans de Rabelais, la perception de l'homme exprimée par le biais du thème de la folie est beaucoup moins austère chez ces deux derniers auteurs. Pour Érasme, la folie est d'abord un utile stratagème lui permettant d'émettre de façon légère et sans conséquence des idées qu'il n'aurait pas pu exposer s'il les avait traitées sur un ton sérieux, précise J. Lefebvre : « Le masque, dans l'*Éloge*, et l'habileté, consistent à mettre dans la bouche de la Folie l'éloge même de la folie. Érasme plaçait ainsi entre lui, auteur, et les idées audacieuses qu'il exprimait, un personnage-tampon qui endossait la responsabilité de ses dires<sup>64</sup>. » Le comique et le rire liés à la folie sont également différents de ceux que l'on retrouve chez Brant, et même si Érasme visait lui aussi un but

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>63</sup> Joël Lefebvre, *Les Fols et la Folie. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 79.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 215.

didactique sérieux sous des dehors humoristiques, la vision de l'homme et du monde qui se dégage de l'*Éloge* célèbre, plutôt qu'elle ne les dénonce, le plaisir, la joie, et la liberté créatrice. Comme Érasme, Rabelais réhabilitera, à travers le discours et les aventures de ses extravagants protagonistes, une nature humaine que Brant condamnait et considérait comme contraire à la sagesse : « Le thème de la folie, ce ne sera plus chez lui le défilé des pécheurs voués aux rigueurs de l'Enfer. [...] Rabelais fait rentrer dans la conception de l'homme ce que Brant tendait à éliminer : le loisir, le divertissement, le jeu et surtout le rire<sup>65</sup>. » Selon M. De Grève, la folie fait même partie intégrante du « langage » rabelaisien : au moyen d'outils et de figures comme la digression, le paradoxe, l'ambiguïté ou l'énigme, Rabelais introduit « la déraison dans un discours par définition raisonnable », il « détruit la logique orthodoxe [et] brise l'harmonie structurale de la narration »<sup>66</sup>.

La représentation de la folie sur la scène théâtrale française se transforme également durant la Renaissance, d'abord parce que les formes comiques du Moyen Âge sont en net déclin à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Si certains personnages extravagants stéréotypés reviennent encore et continuent de faire rire malgré le passage des siècles, ce n'est pas sans avoir connu certaines modifications suscitées par le retour aux œuvres antiques, par la transformation de la société renaissante et par l'importante influence de la comédie italienne, comme l'expliquent M. Gilot et J. Serroy :

Ces Italiens, qui connaissent à fond leur comédie latine, lui empruntent sa construction en un prologue et cinq actes, le schéma de l'intrigue [...], ainsi que ses principaux personnages. [...] Pratiquant volontiers la contamination entre plusieurs sources, ils mêlent modèles antiques et nouvelles modernes, pour nourrir l'action de péripéties, de quiproquos, de travestissements, d'enlèvements [...]. Ils calquent également les modèles latins sur la société de leur temps, et transforment de ce fait le caractère et la condition de certains personnages antiques : l'esclave devient un simple valet, le *leno* cède la place à l'entremetteuse ou la maquerelle (la *mezzana*), le *miles gloriosus* endosse l'habit des capitans espagnols. De nouveaux personnages font leur apparition : le pédagogue ridicule (*pedante*, plus tard *dottore*), l'étudiant transi, le prêtre paillard, le moine surnois. La comédie latine, revue et corrigée par les Italiens de la Renaissance, se moule ainsi sur les réalités nouvelles et offre, sur un schéma antique, le reflet de la vie quotidienne du temps<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>66</sup> Marcel De Grève, « Le Discours rabelaisien, ou la raison en folie », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>67</sup> Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 35.

À travers cette modification de la représentation de la folie dans la littérature comique française, modelée entre autres par l'appropriation d'influences européennes diverses, c'est aussi le reflet des préoccupations d'une époque marquée par la violence, la mort, la remise en question de la vie et de la raison humaines, qui nous est renvoyé au crépuscule de la Renaissance. « Nostre veillée est plus endormie que le dormir; nostre sagesse, moins sage que la folie; noz songes vallent mieux que noz discours<sup>68</sup> », écrivait Montaigne dans la troisième refonte de ses Essais. L'homme du tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, trompé par ses sens et par son imagination, se méfie des apparences et s'inquiète de tout ce qui semble vrai et réel; le monde se renverse, « c'est le personnage qui est la personne; c'est le masque qui est la vérité. Dans le monde du trompe-l'œil, il faut le détour de la feinte pour atteindre la réalité<sup>69</sup>. » La folie devient alors un déguisement « qui plaque sur l'être un personnage factice et provisoire endossé comme un vêtement<sup>70</sup> », et le vrai fou est désormais celui qui se laisse prendre au jeu de l'apparence et de l'illusion dans ce monde peuplé d'êtres masqués jouant un rôle.

---

<sup>68</sup> Montaigne, *Les Essais*, Paris, Flammarion [Le Monde de la Philosophie], 2008, p. 564.

<sup>69</sup> Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1989 [1954], p. 54.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 57.

## Chapitre II. L'éloquence de la déraison : *Les Visionnaires, Le menteur et Polyandre*

*Quel est ce labyrinthe confus, où  
la raison ne peut trouver le fil ?*  
– Calderón de la Barca

Dans « le pays sinistré » qu'est la France du début du XVII<sup>e</sup> siècle, pour reprendre l'expression de M. Fumaroli<sup>71</sup>, les exemples d'œuvres littéraires qui mettent en scène des personnages de fous abondent. Bien que la littérature de cette période emprunte elle aussi des formes, des situations et des types à d'autres cultures et à d'autres époques, la représentation de la folie s'élabore cette fois à travers le miroir des préoccupations et des doutes de l'homme baroque. Et cet homme baroque est d'abord un homme en crise : à la crise historique, engendrée par les nombreux conflits européens (les guerres de religions du XVI<sup>e</sup> siècle, la guerre de Trente Ans, la Fronde) et par une conjoncture défavorable (épidémies, appauvrissement, inflation, famine), s'ajoute une crise intellectuelle qui entraîne une importante confusion des esprits dont les « conséquences immédiates, communément ressenties [...] sont perceptibles dans les littératures contemporaines<sup>72</sup> ». La découverte du Nouveau Monde, combinée aux avancées scientifiques dans les domaines de l'optique (notamment grâce aux travaux de Snell et de Descartes sur la réfraction au cours de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle), de l'astronomie (Copernic, Kepler et Galilée posent les bases de la théorie de l'héliocentrisme, qui sera formulée par Newton en 1687) et de la médecine (William Harvey décrit pour la première fois le système de la circulation sanguine en 1628), provoque un choc des idées et un extraordinaire bouleversement de la pensée. Cette époque se retrouve alors dans un « entre-deux » inquiétant, puisque, comme l'explique D. Souiller, « l'ancien s'effondre, mais nul ne perçoit encore ce qui va le remplacer et permettre de ne plus succomber aux

<sup>71</sup> Marc Fumaroli, « Sous le signe de Protée. 1594-1630 », dans Jean Mesnard (dir.), *Précis de littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, p. 29.

<sup>72</sup> Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 47.

habitudes de pensée périmées<sup>73</sup> ». L'homme baroque ne peut plus se fier aux anciennes certitudes sur lesquelles se fondait son identité, mais il ne sait pas non plus exactement sur quoi s'appuyer désormais. Les œuvres littéraires de cette période révèlent d'ailleurs une vision du monde marquée par le doute, l'incertitude et la confusion, et un imaginaire traversé par les motifs de la mort, de la tempête, du songe, de la magie, de l'illusion, du déguisement, du labyrinthe et de la folie.

Les lettres françaises connaissent également de nombreux changements durant la même période, surtout à partir des années 1630, et en particulier dans le domaine théâtral. Plusieurs conditions réunies expliquent les importantes modifications de la scène française à cette époque, comme le résume J. Rousset :

C'est vers 1630 qu'une promotion de jeunes auteurs se lance dans la carrière dramatique, entourée de circonstances heureuses : deux troupes régulières à Paris, un public plus attentif, la protection de quelques mécènes, l'intérêt, utile et périlleux, que les doctes se mettent à porter aux questions d'esthétique dramatique, le talent, et, par-dessus tout, l'appel profond de ce temps au théâtre, son aptitude singulière à comprendre le message propre du théâtre; il y faut joindre la connivence entre la sensibilité régnante et les thèmes fonciers que la tragi-comédie, comme héritière de la pastorale et par sa nature même, va se trouver en mesure de développer, en premier lieu : le déguisement et le trompe-l'œil<sup>74</sup>.

La nouvelle rivalité entre les troupes de l'Hôtel de Bourgogne (qui détenait le monopole des représentations théâtrales à Paris depuis 1548) et du Théâtre du Marais (qui s'impose dès 1629 « comme une troupe moderne<sup>75</sup> ») entraîne en effet une compétition féconde à partir du second tiers du XVII<sup>e</sup> siècle. La tragi-comédie est alors à l'honneur (J. Rousset parle même du théâtre des années 1630 comme « l'ère de la tragi-comédie<sup>76</sup> »), « forme baroque qui correspond, si l'on veut, au drame élisabéthain et à la comedia et à laquelle sacrifièrent [...] tous ceux qui y voyaient un refuge pour la liberté contre les critiques montantes des “doctes”<sup>77</sup> » : la comédie tend à « se détacher du comique grossier qui triomphait, notamment dans la farce<sup>78</sup> ». Cette volonté de réformer le théâtre (qui avait jusque-là plutôt mauvaise réputation à cause de son public indiscipliné et de son

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>74</sup> Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>75</sup> Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 67 à 69.

<sup>76</sup> Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>77</sup> Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>78</sup> Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 72.



répertoire scabreux) et d'en faire un art réglé n'est pas sans lien avec l'arrivée au pouvoir de Richelieu en 1624. Pour le Cardinal, qui est lui-même passionné de théâtre et qui sera l'un des mécènes les plus importants de la nouvelle génération d'auteurs dramatiques, « le rayonnement intellectuel et artistique du pays est un enjeu politique<sup>79</sup> » de premier plan dans le cadre d'un programme visant à affermir le pouvoir royal et à assurer la prospérité de la France. Sous son ministère, le théâtre devient un art reconnu, l'élite sociale commence à s'y intéresser jusqu'à en faire un rituel mondain, l'Académie française voit le jour en 1634 et une réflexion théorique sur la représentation théâtrale s'amorce.

Ceux que l'on appelle les « doctes » ou les « théoriciens » (les plus influents sont le poète Jean Chapelain, l'abbé François Hédelin d'Aubignac, le médecin Jules Pilet de La Ménardière, le grammairien Claude Favre de Vaugelas et l'écrivain Jean-Louis Guez de Balzac) commencent en effet à élaborer la doctrine classique durant cette période par le biais de discussions (menant parfois à des affrontements et même à des querelles) sur la nécessité de fixer des règles en matière d'art littéraire. Comme le rappelle R. Zuber, « la littérature est l'art de la parole<sup>80</sup> », et l'éloquence revêt une importance particulière à un moment où la France cherche à reconstruire son autorité intérieure et à accroître son influence sur l'Europe. Selon M. Fumaroli, « parallèlement aux techniques médicales, spirituelles, politiques, mises en œuvre pour rendre équilibre et santé aux Français éprouvés, il faut ranger l'art du discours lui-même, la rhétorique<sup>81</sup> ». La « modernisation » de la langue et de l'éloquence françaises qui se met alors en œuvre accorde une valeur morale à l'art et s'appuie sur trois principes fondamentaux : les Anciens, la nature et la raison<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>80</sup> Roger Zuber, « Le Temps des choix. 1630-1660 », dans Jean Mesnard (dir.), *Précis de littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 112.

<sup>81</sup> Marc Fumaroli, dans Jean Mesnard (dir.), *Précis de littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, loc. cit., p. 78.

<sup>82</sup> Voir Roger Zuber, dans Jean Mesnard (dir.), *Précis de littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, loc. cit., p. 116. « Par les deux premiers, on retrouve l'idée d'imitation, chère à Aristote. Imiter n'est d'ailleurs pas copier. Que l'on prenne pour modèle l'œuvre réussie d'un poète de l'Antiquité ou que l'on s'attache à reproduire un bel objet de la réalité, on s'engage dans un certain processus d'émulation, on vise à son tour la perfection. [...] La raison qui guide l'artiste n'est pas une faculté métaphysique. Elle s'apparente au jugement sain, à l'absence de parti pris. Elle doit avoir le contrôle de l'imagination, qu'elle n'entend pas supprimer pour autant : c'est la vision aristotélicienne d'une hiérarchie des puissances de l'âmes. »

Au théâtre, le désir de déterminer et d'imposer des normes précises résulte également « d'une double exigence des hommes de théâtre eux-mêmes : d'abord se doter des moyens nécessaires pour atteindre une perfection à la hauteur des ambitions nouvelles qu'ils placent dans l'art théâtral; ensuite faciliter la pratique même de la représentation<sup>83</sup> ». La célèbre règle des trois unités, adoptée graduellement au cours des années 1630, présente alors une solution au désordre qui régnait jusque-là sur la scène française : l'unité d'action vise à clarifier et à simplifier les intrigues et les développements dramatiques qui devenaient de plus en plus nombreux et complexes; l'unité de lieu cherche à faciliter l'adhésion du public au spectacle en limitant à un seul le nombre de lieux représentés; et, finalement, l'unité de temps exige que les événements montrés sur scène ne dépassent pas une période fictive de vingt-quatre heures. Particulière au théâtre, la règle des trois unités témoigne toutefois d'une préoccupation générale dans le domaine littéraire, que l'époque érigea en norme : le souci de la vraisemblance. Cette préoccupation « trouve dans la recherche de la bienséance un complément nécessaire, tant la violence, la grossièreté et les formes les plus paroxystiques de spectaculaire avaient eu tendance à imposer leur loi<sup>84</sup> ». Le principe de bienséance se divise en fait en « bienséances externes », selon lesquelles il est interdit « de choquer l'auditoire, de heurter la moindre de ses convictions », et en « bienséances internes », qui insistent davantage sur « la logique des caractères, la cohérence des personnages et des faits représentés »<sup>85</sup>. Les normes générales que constituent la vraisemblance et la bienséance régissent alors tout autant la poésie et le roman, qui appellent « l'uniformité de style », que la scène théâtrale. « Le roman, par contre, apparaît à la fois comme le lieu d'expérimentations audacieuses, rendues possibles par la souplesse du roman picaresque [...], et aussi comme l'ultime manifestation des idéaux (héroïque, pastoral et galant) d'une tradition mourante<sup>86</sup> », souligne D. Souiller. Nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre.

---

<sup>83</sup> Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, op. cit., p. 73.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>85</sup> Roger Zuber, dans Jean Mesnard (dir.), *Précis de littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, loc. cit., p. 117.

<sup>86</sup> Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, op. cit., p. 58.

Par ailleurs, le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle en viendra également à préciser les définitions et les distinctions des genres tragique et comique. Tandis que la tragédie se fonde sur un sujet historique ou mythologique et qu'elle représente des personnages au rang élevé vivant des événements et des passions tragiques, la comédie « met en scène des personnages de condition moyenne ou petite, animés de sentiments communs, dans un cadre quotidien, et vivant une intrigue dont le dénouement est forcément heureux<sup>87</sup> ». La comédie de cette période doit cependant respecter, autant que la tragédie, les règles dramatiques, ce qui mènera éventuellement à la comédie dite « régulière » (c'est-à-dire en cinq actes et en vers), dont les pièces de Molière constituent l'exemple par excellence. M. Gilot précise aussi que si le rire de l'âge classique « est bien une donnée du "comique", il n'en est pas l'élément premier. Purgé en particulier de sa grossièreté, il peut utiliser une large gamme d'effets, de l'émotion souriante au fou rire, jouant ainsi une fonction morale efficace, selon le précepte du *castigat ridendo mores*<sup>88</sup> ».

Mais le passage à la doctrine classique ne s'est évidemment pas effectué de façon tranchée et définitive à un moment précis sur la ligne du temps, et l'esthétique baroque coexiste avec ce nouveau système de pensée tout au long du deuxième tiers du siècle. Selon D. Souiller, « les discussions des "doctes" avaient commencé dès les années trente, mais la discipline des règles dramatiques ne pourra vraiment s'imposer qu'après la publication de *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac (1657) [...]»<sup>89</sup>. À l'image de cette importante période de transition, le discours de la folie comique entre 1630 et 1650 met en relief plusieurs inquiétudes et préoccupations de l'homme baroque, mais annonce aussi progressivement ce qui formera le cadre et l'essence de l'éloquence classique. C'est ce que nous allons observer en analysant la parole des extravagants dans *Les Visionnaires* (1637) de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Le menteur* (1644) de Pierre Corneille et *Polyandre* (1648) de Charles Sorel.

<sup>87</sup> Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, op. cit., p. 76.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 76-77. Le *castigat ridendo mores* signifie « Elle corrige les mœurs en riant ». Gilot et Serroy précisent que « cette devise de la comédie fut imaginée par le poète Santeuil (1630-1697), qui la donna à l'Arlequin Dominique pour qu'il la mît sur la toile de son théâtre ».

<sup>89</sup> Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, op. cit., p. 59.

## 2.1 Les Visionnaires

Plusieurs comédies et tragi-comédies ont mis en scène des personnages de fous<sup>90</sup> avant 1637, année de la création des *Visionnaires* de Jean Desmarets de Saint-Sorlin au Théâtre du Marais. Si nous avons choisi cette pièce comme point de départ de notre étude, c'est d'une part parce qu'elle exploite de façon tout à fait originale le thème de la folie, fort populaire entre 1630 et 1650, et d'autre part parce qu'elle accorde une place privilégiée aux personnages de fous et à leur discours, pour ne pas dire qu'elle leur accorde toute la place.

Son auteur, dont on a beaucoup rappelé la proximité avec son célèbre mécène le cardinal de Richelieu (auquel certains attribuent même l'idée première des *Visionnaires*, que Desmarets n'aurait donc que versifiée<sup>91</sup>), n'est pourtant que très peu connu aujourd'hui, et l'ensemble de son œuvre dramatique (six pièces au total<sup>92</sup>) n'a pas su se démarquer des productions de ses contemporains<sup>93</sup>. *Les Visionnaires* font donc figure d'exception, puisque Desmarets y reprend « à l'envers », pour mieux les parodier, les codes qu'il suit habituellement dans la plupart de ses autres pièces, à l'instar de nombre d'auteurs de l'époque. Ces codes relèvent principalement du discours pastoral, calqué sur

---

<sup>90</sup> Jacques Truchet mentionne, dans sa notice sur la pièce de Desmarets (Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* [1637], dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 1360), *Les Folies de Cardénio* (1628) de Pichou, *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant* (1634) et *Mélite* (1629) de Corneille, et *L'Hôpital des fous* (1634), plus tard transformé en *Les Illustres Fous*, de Beys. Claire Chaineaux, dans son édition du *Théâtre complet* de Desmarets (Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet*, textes établis, présentés et annotés par Claire Chaineaux, avec un dossier iconographique de Catherine Guillot, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 174), parle aussi de *L'Hypocondriaque* (1628) de Rotrou et du *Railleur* (1635) de Mareschal.

<sup>91</sup> Jacques Truchet (dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 1357) et Claire Chaineaux (dans Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 170) réfutent tous deux cette hypothèse. Chaineaux se réfère ainsi à une lettre de Chapelain, qui aurait été mal interprétée : « Cette idée de croire que Desmarets n'est pas à l'origine des *Visionnaires* est, semble-t-il, un faux problème qui résulte d'une mauvaise interprétation d'un passage de la lettre que Chapelain écrivait à Mme Paulet où nous pouvons lire que Desmarets «avoit desja aresolu de laisser toute cette liderie, enquoy il n'y croiroit rien perdre, puisque la pensée n'en estoit pas venue de luy, et qu'il n'avoit fait en cela que rimer l'imagination d'un autre» ». Une fois la phrase replacée dans son contexte, il est évident qu'il s'agit des vers litigieux et non de l'idée même de la pièce. » Les vers litigieux en question sont des vers qui faisaient référence à la Querelle du *Cid* et que Desmarets s'était empressé de retrancher de sa pièce après avoir essuyé des critiques à ce propos, notamment de Corneille et de Georges de Scudéry.

<sup>92</sup> *Aspasie, Les Visionnaires, Scipion, Roxane, Mirame, Érigone et Europe*. Les six ont été créées entre 1636 et 1642, au rythme imposé par Richelieu d'une pièce par année.

<sup>93</sup> Nous ne referons pas ici la biographie de Desmarets de Saint-Sorlin. On peut consulter l'ouvrage déjà cité de Claire Chaineaux pour des informations supplémentaires sur la vie, l'œuvre et la carrière de l'auteur.

celui que l'on trouve alors dans la littérature romanesque, et du schéma traditionnel de la tragi-comédie, qui se fonde sur le dilemme de deux amants entre leurs sentiments et la raison, qui comprend une intrigue s'appuyant sur les mêmes types de personnages (un couple héroïque parfait et vertueux, un anti-héros rongé par la passion, des parents jouant le rôle d'opposants, des personnages secondaires qui font office d'adjuvants ou de confidentes) et qui se termine normalement par un mariage<sup>94</sup>.

Mais l'originalité des *Visionnaires* tient avant tout au fait que ses sept personnages extravagants, contrairement à ceux que l'on retrouve dans la plupart des pièces de théâtre de cette période construites autour du thème de la folie, constituent l'intrigue même de la comédie et ne sont pas utilisés comme de simples ornements destinés à faire rire. La folie est également présente tout au long de la pièce, et ne concerne pas seulement quelques épisodes après lesquels les personnages recouvrent la raison. Cette aliénation n'entraîne toutefois pas l'exclusion sociale des visionnaires, à la différence des extravagants enfermés dans *L'Hôpital des fous* (1634) de Charles Beys. Desmarets précise d'ailleurs, dès les premières lignes de l'argument, que ses personnages sont atteints « de ces folies pour lesquelles on ne renferme personne », et que « tous les jours nous voyons parmi nous des esprits semblables, qui pensent pour le moins d'aussi grandes extravagances, s'ils ne les disent<sup>95</sup> ». Pourtant, selon C. Chaineaux, « si Desmarets n'enferme pas ses fous, les visionnaires qu'il met en scène sont, comme ceux de Beys, savants et prisonniers de leurs obsessions et de l'image qu'ils ont d'eux-mêmes<sup>96</sup> ». Une image magnifiée, exagérée, enflée, qui les isole dans une perception erronée de soi et du monde, articulée exclusivement autour de leurs chimères respectives et de leur égocentrisme démesuré, « chacun ne voyant le monde qu'à travers sa lorgnette, chacun se bouchant les oreilles pour ne pas entendre le sens que donnent les autres aux mots<sup>97</sup> », comme le décrit fort justement N. Doiron.

<sup>94</sup> Claire Chaineaux, dans Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 24 à 33.

<sup>95</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 405.

<sup>96</sup> Claire Chaineaux, dans Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 175.

<sup>97</sup> Normand Doiron, « Fou de soi. Équivoque et théâtre dans le théâtre : *Les Visionnaires* de Desmarets », dans *Revue d'histoire du théâtre*, vol. III, n° 235, 2007, p. 280.

### 2.1.1 Folie de vaine présomption et folie littéraire

Leurs différentes manies conduisent les visionnaires à nourrir, pour la plupart d'entre eux, ce que M. Foucault appelle une « folie de vaine présomption » à partir de leurs illusions de grandeur : Artabaze, un fier-à-bras qui craint la verve créatrice d'un poète, ne cesse de se vanter de ses fabuleux exploits militaires et de ses innombrables conquêtes féminines; Amidor, un poète au style « si extravagant qu'il croit que plus il se relève en mots composés et en hyperboles, plus il atteint la perfection de la poésie<sup>98</sup> », pense être un génie incompris méritant « une statue en la place publique<sup>99</sup> »; Filidan, un jeune homme naïf qui n'entend rien à la poésie, se meurt d'amour pour une belle imaginaire inventée par Amidor; Hespérie, qui n'a aucun prétendant, s' imagine que tous les hommes se pâment de désir devant elle; Phalante, qui ne possède que son espoir d'hériter un jour des biens de ses riches parents, affirme être l'heureux propriétaire d'un domaine majestueux et d'une fortune colossale; Mélisse, qui ne se croit digne que d'Alexandre le Grand, est amoureuse de lui et espère même en avoir des enfants « de race valeureuse<sup>100</sup> »; et Sestiane, qui ne vit que pour le divertissement que lui offre le théâtre, pense avoir les connaissances et le talent nécessaires pour devenir auteure de tragi-comédies. Enfin, Alcidon, le père des trois jeunes filles, qui souhaite marier celles-ci, mais est incapable de choisir entre les quatre prétendants puisqu'il se laisse tour à tour berné par leurs discours grandiloquents, « n'est guère plus sage qu'elles<sup>101</sup> ». Pour en arriver à une décision finale, il lui faudra l'aide d'un parent, Lysandre, qui, bien que Desmarets affirme qu'il « est le seul qui soit raisonnable entre tous ces personnages<sup>102</sup> », se laisse tout de même subjugué par les luxuriantes descriptions de Phalante.

Cette promotion fantaisiste de soi, qui prend appui sur les obsessions précises des visionnaires, semble presque calquée sur les imaginations de certains mélancoliques que décrit André Du Laurens dans son *Discours des maladies mélancoliques et du moyen de les guérir* :

---

<sup>98</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 405.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 465.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 459.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 406.

Il y a d'autres imaginations aux mélancoliques qui ne viennent pas de la disposition du corps, mais de la façon de vivre, et de l'étude à laquelle ils se sont le plus adonnés. Toutes les conditions des hommes et toutes leurs mœurs ne sont pas semblables, l'un se nourrit à l'avarice, l'autre à l'ambition; l'amour plaît à celui-ci, la dévotion à celui-là. Cette humeur donc imprimera aux mélancoliques des objets conformes à leur condition, et à leurs actions ordinaires. S'il arrive qu'un ambitieux devienne mélancolique, il s'imaginera qu'il est Roi, Empereur, Monarque; si c'est un avaricieux, toute sa folie se tournera vers les richesses; si la dévotion lui plaisait, il ne fera que barboter, et n'abandonnera jamais les temples; si c'est un amoureux, il n'aura que ses amours en l'idée, il courra après son ombre; autant en pourra-t-on dire de ceux qui aiment les procès, ou de ceux qui en santé s'étaient passionnés à quelque sujet particulier<sup>103</sup>.

D'après Du Laurens, l'humeur mélancolique « trouble en diverses façons l'imagination », et peut inspirer différentes inventions à ceux chez qui elle domine selon qu'elle est causée par une « disposition du corps », un élément surnaturel ou, comme dans le cas des mélancoliques décrits ci-haut, une passion ou un intérêt particulier<sup>104</sup>. Les visionnaires de Desmarets, qui entretiennent tous une lubie particulière à partir de leurs inclinations ou de leurs ambitions personnelles, appartiendraient donc à cette dernière catégorie : Artabaze, qui aime le courage et la guerre, croit être l'effroi de l'univers; Amidor, qui admire la poésie ampoulée du siècle de Ronsard, pense posséder un talent inégalé pour la rime; Hespérie, qui apprécie la galanterie, s'imagine être convoitée par tous les hommes; Phalante s'invente des richesses extraordinaires par goût de l'abondance et du luxe; Mélisse, qui a un faible pour les héros romanesques, adore Alexandre le Grand; le goût de Filidan pour l'exaltation poétique des sentiments amoureux le mène à se rendre malade d'amour pour une belle qui n'existe pas; l'enthousiasme de Sestiane pour le théâtre devient une telle obsession que la jeune fille croit en connaître toutes les subtilités et veut en faire l'unique plaisir de sa vie. Or, bien que diversifiées, ces passions se révèlent, en y regardant de plus près, être toutes rattachées à un même objet : la littérature. Comme le souligne J. Truchet, « nous retrouvons là ce côté docte des *Visionnaires* dont l'auteur s'est tant glorifié. Toutes ces folies sont, au fond, des folies littéraires, plus précisément des folies nées de la littérature<sup>105</sup> ». L'illusion de soi dans laquelle s'enferment les sept extravagants, à l'instar de Don Quichotte, se nourrit en effet de fiction littéraire :

<sup>103</sup> André Du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques et du moyen de les guérir* (extrait), dans Patrick Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire*, loc. cit., p. 640.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 639 à 641.

<sup>105</sup> Jacques Truchet, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 1362. Desmarets consacre en effet un très long paragraphe de son argument à se défendre contre ceux qui pourraient lui reprocher l'hermétisme de sa

C'est bien évident pour le « poète extravagant », l'« amoureuse d'Alexandre le Grand », l'« amoureuse de la Comédie », mais c'est aussi le cas de l'« amoureux en idée », victime d'une fiction littéraire dont il se fait une réalité, du « riche imaginaire », grisé par la pratique du grand style descriptif, de celle « qui croit que chacun l'aime », rendue folle par les poncifs du romanesque et de la galanterie, du capitain enfin, nourri de littérature épique et grand maître de l'hyperbole<sup>106</sup>.

L'intérêt de l'utilisation que fait Desmarets des personnages de fous dans sa comédie réside justement dans cet emploi littéraire de la folie, qui lui permet, à travers les procédés et les figures rhétoriques ornant le discours de ses extravagants, de révéler plusieurs détails de la vie littéraire de l'époque et de prendre position dans les débats qui animent alors le domaine des lettres françaises.

### 2.1.2 Équivoque et idéal classique de la conversation

L'importance de l'un des procédés les plus présents dans la pièce, l'équivoque, s'explique d'abord par la structure singulière de la comédie de Desmarets. L'intrigue des *Visionnaires*, qui consiste selon son auteur « en l'embarras du bonhomme qui lui est causé par tous les gendres qu'il a acceptés<sup>107</sup> », connaît en effet un dénouement que C. Chaineaux qualifie de « tout à fait atypique dans la mesure où il va à l'encontre du genre comique<sup>108</sup> ». Au lieu de se conclure par un mariage, la comédie se termine au contraire par une annulation de toutes les unions prévues, devant le refus des sept visionnaires de se voir imposer une situation qui les obligerait à abandonner leur passion pour leur marotte ou pour eux-mêmes. Cette fin inhabituelle, ajoutée au fait que la presque totalité des dialogues dans la pièce sont constitués des « extravagances de ces visionnaires, qui se mêlent encore ensemble en quelque sorte, pour faire mieux paraître

---

comédie (qui comprend de très nombreuses références littéraires à l'Antiquité et à la Renaissance), notamment en affirmant que « ceux qui ne composent des ouvrages que par un honnête divertissement ne doivent avoir pour but que l'estime des honnêtes gens, et c'est à leur jugement qu'ils adressent toutes leurs inventions et leurs pensées. Le peuple a l'esprit si grossier et si extravagant qu'il n'aime que des nouveautés grotesques » (Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* (argument), dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 407).

<sup>106</sup> Jacques Truchet, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 1362.

<sup>107</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* (argument), dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 406.

<sup>108</sup> Claire Chaineaux, dans Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 176.



ces folies les unes par les autres<sup>109</sup> », peut même donner l'impression que la comédie ne possède pas vraiment d'intrigue (ce que d'Aubignac a d'ailleurs reproché à Desmarets<sup>110</sup>), et qu'elle n'est qu'une parade de personnalités mégalomanes dont les propos décousus et l'incompréhension mutuelle suscitent le rire.

L'observation attentive de ce discours tissé de quiproquos nous mène toutefois à croire que l'intrigue des *Visionnaires* résiderait plutôt précisément dans cette interaction problématique entre les personnages, qui manipulent le sens des mots à leur avantage en utilisant la folie des autres pour mieux alimenter leur propre délire. « Bien que chacun semble enfermé dans son propre univers, incapable de partager celui d'autrui, il existe comme une folie contagieuse qui crée ainsi, malgré les apparences, un lien réel entre les protagonistes<sup>111</sup> », remarque C. Chaineaux. Cette contagion s'effectue très souvent au moyen de l'équivoque, qui survient lorsqu'un même mot donne lieu à deux ou à plusieurs interprétations possibles. Selon N. Doiron, qui considère que Desmarets figure parmi ceux qui ont contribué à ce que l'équivoque devienne « la marque même des fols » au XVII<sup>e</sup> siècle, « le double sens est le langage de la déraison »<sup>112</sup>. La déraison envahit donc la structure même des *Visionnaires*, puisque la comédie n'avance pour ainsi dire que par des équivoques; chaque tentative de communication entraîne un malentendu, comme l'illustre, par exemple, cet extrait des scènes 1 et 2 de l'acte IV, où le capitaine Artabaze, qui vient de répéter le rôle d'Alexandre le Grand pour une pièce que le poète Amidor a écrite, surprend Mélisse, la jeune amoureuse d'Alexandre, en pleine envolée passionnée, et pense qu'elle a appris comme lui quelques vers de l'œuvre d'Amidor :

#### SCÈNE PREMIÈRE

MÉLISSE

[...]

Ô mon cher Alexandre, espoir de mes amours,  
Voudrais-tu bien pour moi t'arrêter quelques jours,  
Pour produire un enfant de race valeureuse ?  
Car je sens en t'aimant que je suis généreuse.

<sup>109</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* (argument), dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 406-407.

<sup>110</sup> Voir Claire Chaineaux, dans Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 173 et 176.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 176

<sup>112</sup> Normand Doiron, « Fou de soi », *art. cit.*, p. 280.

SCÈNE II  
MÉLISSE, ARTABAZE

MÉLISSE

Quand pourrai-je goûter tant de félicité,  
Alexandre mon cœur ?

ARTABAZE

Quelle est cette beauté  
Qui parle d'Alexandre ? Elle paraît hardie.  
Ma foi vous le verrez, c'est cette tragédie  
Dont parlait ce fantasque; elle en dit quelques vers.

MÉLISSE

Oui, je le veux chercher par tout cet univers.  
Mais quel brave guerrier me vient ici surprendre ?

ARTABAZE

Il faut lui repartir. « Je suis cet Alexandre. »

MÉLISSE

Vous êtes Alexandre ? Ô mes yeux bienheureux,  
Vous voyez donc l'objet de mes vœux amoureux !  
Que j'embrasse vos pieds, grand prince que j'adore.  
Quitte, quitte, mon cœur, l'ennui qui te dévore :  
Je le vois ce grand roi, ce héros nonpareil,  
Le plus grand que jamais éclaira le soleil,  
Ce fils de Jupiter, ce prodige de courage.

ARTABAZE

Cette fille à mon gré fait bien son personnage<sup>113</sup>.

L'équivoque qui traverse ce passage repose sur l'antanaclase, une figure de style qui revient à plusieurs reprises dans la pièce et que C. Fromilhague définit de la manière suivante : « Répétition d'un même terme pris en deux sens différents; l'antanaclase joue souvent de l'opposition sens propre-sens figuré. La figure est souvent exploitée par le théâtre et sert l'enchaînement ludique des "répliques sur le mot"<sup>114</sup>. » Ici, le signifiant « Alexandre » n'est pas lié au même signifié chez les deux monomaniaques, et c'est ce qui provoque le malentendu (et par le fait même le comique de la situation). Pour Artabaze, le mot ne réfère pas à autre chose qu'aux vers de la pièce qu'Amidor a plus tôt tenté de lui apprendre (et dont il n'a réussi à retenir qu'un hémistiche, « Je suis cet Alexandre »), alors que, pour Mélisse, le nom célèbre renvoie évidemment à l'amour obsessif qu'elle nourrit pour l'image héroïque du personnage historique.

<sup>113</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 459-460.

<sup>114</sup> Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris, Nathan (128), 1995, p. 32.

Le même procédé rhétorique se retrouve dans le passage où Filidan, le jeune amoureux en idée, tente sans succès d'expliquer la cause de sa souffrance à Artabaze, qui prend tout au pied de la lettre<sup>115</sup> :

ARTABAZE  
Quel est donc votre mal ?

FILIDAN  
Mon mal vient d'un mélange  
D'ébène, d'or, d'argent, d'azur et de coral.<sup>116</sup>

ARTABAZE  
Tout cela pris en poudre a causé votre mal.  
N'avait-on point mêlé quelque jus de racine  
Pour donner le passage à cette médecine ?

FILIDAN  
Hélas ! roi des vaillants, vous ne m'entendez pas.

ARTABAZE  
Ce titre me plaît fort.

FILIDAN  
Je suis près du trépas  
Pour un philtre amoureux que j'ai pris par l'oreille.

ARTABAZE  
Vraiment vous me contez une étrange merveille;  
Un philtre par l'oreille ?<sup>117</sup>

Dans cet extrait, ce sont les mots « mal » et « oreille », ainsi que l'énumération « d'ébène, d'or, d'argent, d'azur et de coral », qui se voient attribuer à la fois un sens propre (par

<sup>115</sup> Ce passage est également analysé par Normand Doiron dans son article « Fou de soi », *art. cit.*, aux pages 282-283.

<sup>116</sup> Cette énumération fait référence aux métaphores pétrarquistes inversées dont a usé Amidor dans la scène IV du premier acte (p. 412) afin de s'amuser un peu aux dépens de Filidan (qui s'éprend aussitôt du portrait littéraire inventé par le poète) :

Filidan, laisse-moi dans ces divins transports  
Décrire la beauté que j'aperçus alors.  
[...]  
Le coral de ses yeux, et l'azur de sa bouche  
L'or bruni de son teint, l'argent de ses cheveux  
L'ébène de ses dents digne de mille vœux  
[...]

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 435-436.

Artabaze) et un sens figuré (par Filidan), d'où l'incapacité des deux extravagants de se comprendre. De même, dans la première scène de l'acte III, la réplique du riche imaginaire Phalante à Amidor, qui vante la « richesse » de ses vers (« Au reste ce sont stances / Pleines de riches mots, de graves doléances<sup>118</sup> »), joue sur le sens du mot « riche », auquel le premier ajoute bien entendu une signification toute matérielle<sup>119</sup> : « Si le style en est riche, on me tient riche aussi<sup>120</sup>. »

Ces exemples démontrent que l'évolution de la comédie, qui s'appuie presque entièrement sur des figures comme l'antanaclase, révèle une esthétique de l'équivoque qui remet en question le lien entre un signifiant et son signifié, et par le fait même la logique du langage. « La parole n'est pas ici un moyen d'atteindre l'Autre, mais de s'en couper. Ce qui définit la folie de ces personnages, c'est leur monomanie, leur incapacité d'entrer en contact avec autrui, de participer à *l'idéal classique de la conversation*<sup>121</sup> », souligne N. Doiron. Cet idéal, auquel la France adhère dès le règne d'Henri IV<sup>122</sup>, est celui des salons mondains dans lesquels s'épanouira, au XVII<sup>e</sup> siècle, une conception des lettres axée sur la sociabilité, ce qui requiert d'abord la connaissance et la maîtrise de l'art de plaire, comme l'explique E. Bury : « Il faut plaire avant tout, [...] la persuasion est à la fois un art littéraire et une nécessité sociale. La rhétorique, l'argumentation demeurent donc les bases solides d'une conception de la "communication", comme nous disons aujourd'hui<sup>123</sup>. » Mais l'art de plaire, sauf si l'on ne veut plaire qu'à soi, implique une connaissance et une écoute de celui qu'on veut convaincre ou séduire, et « ceux qui brouillent le message, les pédants, les grands parleurs, les amateurs de Phébus et de Galimatias font à la fois preuve de manque de goût et d'absence de sociabilité<sup>124</sup> », comme c'est à l'évidence le cas des sept extravagants de Desmarets. D'après

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 445.

<sup>119</sup> Normand Doiron, qui examine plus longuement ce passage dans son article (« Fou de soi », *art. cit.*, p. 282), remarque que « cette équivoque se prolonge dans les scènes suivantes » et « qu'elle ne saurait se réduire au brouillage de l'information. L'ambiguïté devient porteuse d'une vérité que l'expression claire serait incapable d'exprimer, elle révèle, en l'occurrence, un conflit de valeurs. »

<sup>120</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 445.

<sup>121</sup> Normand Doiron, *Revue d'histoire du théâtre*, *art. cit.*, p. 278.

<sup>122</sup> Voir Marc Fumaroli, *La Diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard (Tel), 2001 [1998], p. 296.

<sup>123</sup> Emmanuel Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme. 1580-1750*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1996, p. 74.

<sup>124</sup> *Id.*

M. Fumaroli, la conversation pratiquée selon l'idéal classique est « un grand apprentissage réciproque de l'humanité, où chacun apprend à dompter son amour-propre et à tenir sa partie dans le respect des règles communes du jeu<sup>125</sup> ». Les visionnaires, isolés dans la bulle de leur lubie et de leur narcissisme, ne respectent assurément pas ces règles; leur discours représente exactement ce à quoi l'idéal classique de la conversation s'oppose. La folie, dans la comédie de Desmarets, correspond donc à une transgression des préceptes de cet idéal.

### 2.1.3 Hyperbole et vraisemblance

Dans la notice qu'il consacre aux *Visionnaires*, J. Truchet soutient qu'il y a deux usages idéologiques possibles de la folie dans un texte littéraire : « mettre dans la bouche d'un fou des idées que l'on voulait discréditer, ou au contraire risquer sous le couvert de la folie des idées trop hardies pour qu'on osât les présenter directement<sup>126</sup> ». Il est peu probable que cette dernière raison motive le fait que le discours des extravagants déroge aux principes de l'idéal de la conversation dans la comédie de Desmarets. D'une part, son statut de dramaturge officiel du cardinal de Richelieu influence forcément ses choix littéraires, et la très grande régularité des *Visionnaires* est évidente, « au point que cette comédie est souvent considérée comme celle qui fut la première à appliquer [la règle des trois unités] exactement<sup>127</sup> ». Il insiste d'ailleurs, dans l'argument comme dans la pièce, sur ce respect des unités, n'hésitant pas à rappeler que « toutes ces folies ne font ensemble qu'un sujet<sup>128</sup> » et à faire répéter à Alcidon, le père des trois jeunes extravagantes qui doivent se marier, que le choix des prétendants doit s'effectuer « dedans ce jour, sans prendre un plus long terme<sup>129</sup> ». Dans son argument, Desmarets affirme également, à propos du désaccord entre Amidor et Sestiane au sujet des règles dramaturgiques, que c'est dans l'opinion de cette dernière (qui rappelle à un Amidor peu

<sup>125</sup> Marc Fumaroli, *La Diplomatie de l'esprit*, op. cit., p. 297.

<sup>126</sup> Jacques Truchet, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 1362.

<sup>127</sup> Claire Chaineaux, dans Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet*, op. cit., p. 171.

<sup>128</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* (argument), dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 407.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 419.

réceptif l'importance du respect des unités de lieu, de temps et d'action) que se trouvent les « véritables règles [...], qui sont celles que l'on doit suivre<sup>130</sup> ».

D'autre part, comme l'observe C. Chaineaux, « la dimension parodique contenue dans *Les Visionnaires* est davantage littéraire que sociale<sup>131</sup> », et cette parodie s'exprime surtout par le biais de l'usage que fait Desmarets de l'hyperbole. Le discours emphatique de ses extravagants tourne effectivement en dérision plusieurs usages littéraires généralement dénoncés par les tenants de la nouvelle esthétique classique; le monologue d'entrée d'Artabaze, par exemple, dans lequel le capitaine prétend avoir surpassé les exploits d'Hercule et être l'instigateur de l'héliocentrisme<sup>132</sup>, annonce dès le début de la pièce que ce personnage est une caricature du héros baroque qui entretient le « culte du moi » et fait étalage de sa puissance. Comme l'explique G. Dotoli, « l'hyperbole baroque, loin d'avoir une simple fonction esthétique, est la preuve du caractère titanique de l'attitude de ces héros<sup>133</sup> », qui contraste avec le modèle d'« honnêteté », de « bienséance » et de « naturel » prôné par l'idéal classique. « Cette forme de compensation à l'inquiétude qui, à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, consistait à cultiver éperdument apparences et hyperboles<sup>134</sup> » est montrée dans *Les Visionnaires*, à travers l'éloquence outrée d'Artabaze, comme une propension d'insensé à la mégalomanie, comme une « aliénation de l'esprit », pour reprendre l'expression de Furetière. C'est que, à l'instar du Matamore de *L'Illusion comique* de Corneille, Artabaze amplifie tellement le récit fictif de ses prétendus exploits qu'ils en deviennent inconcevables et risibles, raillant et déconstruisant ainsi le modèle de l'héroïsme baroque, jusqu'à en représenter l'envers : car, sous son ridicule déguisement de héros, Artabaze, comme Matamore, est en fait un poltron.

Le personnage de Mélisse, l'amoureuse d'Alexandre, apporte d'ailleurs une autre dimension à cette parodie du héros baroque puisque, incapable d'aimer les vivants à

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>131</sup> Claire Chaineaux, dans Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 178.

<sup>132</sup> Voir à ce sujet Jacques Truchet, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 1363.

<sup>133</sup> Giovanni Dotoli, *Littérature et société en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Didier Érudition, 2000, p. 101.

<sup>134</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1993, p. 70.

cause de son amour imaginaire pour l'illustre conquérant antique, elle incarne une « victime » de l'illusion romanesque créée par la lecture d'œuvres où le type du héros excessif est glorifié. N. Doiron affirme qu'Alexandre serait même la figure centrale de la comédie, parce qu'il appartient, comme les sept extravagants, à une époque révolue, et qu'il représente « la fin de l'héroïsme, du moins, d'une certaine conception du héros, franc de toutes contraintes, irrévérent, démesuré<sup>135</sup> [...] », loin de l'« homme de cour » et du modèle d'honnêteté qu'il deviendra moins de trente ans plus tard, métamorphosé par la plume de Racine<sup>136</sup>.

L'excès se trouve également au fondement du discours d'Amidor, le poète extravagant, qui « contribue directement à la satire en reprenant sous une forme burlesque le style surfait des poètes de la Pléiade, saturé d'hyperboles et autres effets ampoulés<sup>137</sup> ». L'abondance de néologismes, de mots composés, de termes antiques et d'expressions ronsardiennes désuètes rendent ses propos hermétiques, parfois même incompréhensibles, comme en témoigne cet extrait du premier acte :

AMIDOR

Que de descriptions montent en mon cerveau,  
Ainsi que les vapeurs d'un fumeux vin nouveau !  
Sus donc, représentons une fête bachique,  
Un orage, un beau temps, par un vers héroïque,  
Plein de mots ampoulés, d'épithètes puissants,  
Et surtout évitons les termes languissants.  
Déjà de toutes parts j'entrevois les brigades  
De ces Dieux chèvre-pieds, et des folles Ménades,  
Qui s'en vont célébrer le mystère Orgien  
En l'honneur immortel du père Bromien.  
Je vois ce cuisse-né, suivi du bon Silène,  
Qui du gosier exhale une vineuse haleine,  
Et son âne fuyant parmi les Mimallons  
Qui le bras enthyrsé courent par les vallons.  
Mais où va cette troupe ? Elle s'est égarée  
Aux solitaires bords du floflotant Nérée.  
[...]<sup>138</sup>

<sup>135</sup> Normand Doiron, « Fou de soi », *art. cit.*, p. 293.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>137</sup> Claire Chaineaux, dans Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 179.

<sup>138</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 410-411.

Après avoir longuement justifié, dans son argument, l'utilisation d'une telle rhétorique pompeuse, Desmarets n'hésite pas à avouer sa véritable intention à cet égard, et conclut qu'« ayant introduit un poète extravagant, on ne doit pas se plaindre de ce qu'on le fait parler en termes poétiques extravagants [...]. C'est être bien déraisonnable, d'accuser d'obscurité celui qui dans la bouche du poète s'est voulu moquer de l'obscurité des anciennes poésies<sup>139</sup>. » Comme dans le cas du personnage d'Artabaze, celui d'Amidor constitue une parodie d'une pratique littéraire contraire à la sobriété et au naturel classiques. En exagérant encore davantage la tendance à l'hyperbole des disciples de Du Bartas et de Ronsard jusqu'à la faire paraître ridicule, Desmarets associe cette pratique excessive à la déraison.

Il emploie d'ailleurs à quelques reprises, pour désigner la folie « créatrice » d'Amidor, le mot « fureur », que Furetière définit comme un « emportement violent causé par un dérèglement d'esprit et de la raison », mais aussi comme de « violents mouvements de l'âme, des enthousiasmes qui la mettent hors de son assiette ordinaire », en donnant pour exemple les poètes qui sont « transportés de la fureur d'Apollon, d'une fureur divine, quand ils font des vers plus par génie que par art »<sup>140</sup>. De façon similaire, le dictionnaire de l'Académie française assimile d'abord la fureur à la folie, en tant que « rage, manie, frénésie », et la décrit ensuite également comme « un transport qui élève l'esprit au dessus de lui-même et lui fait faire ou dire des choses extraordinaires »<sup>141</sup>. Ce rapprochement entre folie et génie correspond plus précisément, au XVII<sup>e</sup> siècle, à l'association aristotélicienne<sup>142</sup> entre humeur mélancolique et capacités exceptionnelles, qu'André Du Laurens tient à nuancer en expliquant qu'il y a plusieurs sortes de mélancolie et qu'il n'y a « que celle qui est mêlée avec un peu de sang qui rende les hommes ingénieux, et qui les fasse exceller sur les autres » :

<sup>139</sup> *Ibid.* (argument), p. 407-408.

<sup>140</sup> Antoine Furetière, « Fureur », dans *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 1690 (version électronique disponible à cette adresse : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b.r=Dictionnaire+Fureti%C3%A8re.langFR>)

<sup>141</sup> Académie française, « Fureur », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694 (version électronique disponible à cette adresse : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503971.r=.langFR>)

<sup>142</sup> André Du Laurens, dans Patrick Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire*, *loc. cit.* p. 629 : « Aristote en ses *Problèmes* écrit que les mélancoliques sont les plus ingénieux, mais il faut entendre sainement ce passage, car il y a plusieurs espèces de mélancolie. »



Les raisons y sont toutes claires : le cerveau de ces mélancoliques n'est ni trop mol, ni trop dur, il est vrai que la sécheresse y domine. Or Héraclite disait souvent que la lumière sèche rendait l'âme plus sage : il y a fort peu d'excréments en leur cerveau, les esprits en sont plus nets et ne se dissipent pas aisément, ils ne sont guère détournés de leur sens; leur imagination est fort profonde, la mémoire plus ferme, le corps robuste pour endurer le travail, et quand cette humeur s'échauffe par les vapeurs du sang, elle fait comme une espèce de sainte fureur, qu'on appelle enthousiasme, qui fait philosopher, poétiser et prophétiser : de sorte qu'elle semble avoir quelque chose de divin<sup>143</sup>.

La « fureur » d'Amidor imite celle du génie poétique, mais ne parvient qu'à produire un charabia affecté et indigeste. Desmarets se moque ainsi de l'attitude des poètes qui confondent excellence et hermétisme, mais aussi, à travers le personnage de Filidan, de ceux « qui se piquent d'aimer les vers sans les entendre, font des admirations sur des choses de néant et passent ce qui est de meilleur, et prennent des galimatias en termes relevés pour quelques belles sentences et pour les plus grands efforts de la poésie<sup>144</sup> ». Le jeune homme naïf porte à ce point peu d'attention aux vers dont il prétend être l'amateur qu'il ne saisira même pas la plaisanterie d'Amidor, qui feint de lui brosser le portrait d'une belle idéale mais inverse en fait des formules pétrarquistes stéréotypées, ce qui résulte en la description d'une vieille laideronne :

AMIDOR

Filidan, laisse-moi dans ces divins transports  
 Décrire la beauté que j'aperçus alors.  
 (Je m'en vais l'attraper.) Une beauté céleste  
 À mes yeux étonnés soudain se manifeste;  
 Tant de rares trésors en un corps assemblés  
 Me rendirent sans voix, mes sens furent troublés,  
 De mille traits perçants je ressentis la touche.  
 Le coral de ses yeux, et l'azur de sa bouche,  
 L'or bruni de son teint, l'argent de ses cheveux,  
 L'ébène de ses dents digne de mille vœux,  
 Ses regards sans arrêt, sans nulles étincelles,  
 Ses beaux tétins languets cachés sous ses aisselles,  
 Ses bras grands et menus ainsi que des fuseaux,  
 Ses deux cuisses sans chair, ou plutôt deux roseaux,  
 La grandeur de ses pieds, et sa petite taille,  
 Livrèrent à mon cœur une horrible bataille<sup>145</sup>.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 630.

<sup>144</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* (argument), dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 405-406.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 412. Jacques Truchet rappelle à ce propos que « H.G. Hall a montré que rien n'était plus banal que ces descriptions parodiques, et que Desmarets s'est particulièrement inspiré d'un sonnet antipétrarquiste de Du Bellay [...] ». » (*Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 1366.)

Mais Filidan fait plus que se laisser prendre au piège d'Amidor; il en vient à développer une véritable mélancolie amoureuse à partir des sentiments illusoire qu'il éprouve pour cette femme « idéale », mais surtout inexistante. Là encore, le modèle de cette « furie d'amour » fait partie des cas médicaux étudiés par Du Laurens :

Il y a une autre façon de mélancolie amoureuse qui est bien plus plaisante, quand l'imagination est tellement dépravée, que le mélancolique pense toujours voir ce qu'il aime, il court toujours après, il baise cette idole en l'air, la caresse, comme si elle y était : et ce qui est étrange, encore que le sujet qu'il aime soit laid, il se le représente comme le plus beau du monde, il est toujours après à décrire la perfection de cette beauté [...] <sup>146</sup>.

L'illusion est telle que la folie amoureuse de Filidan le fait souffrir jusque dans son corps, et le vocabulaire de la maladie physique et même de la mort est très souvent employé pour décrire la douleur que lui cause son obsession : les « Beauté, je vais mourir si je tarde à vous voir », « D'un seul de ses regards me rend outrepercé, et fait bientôt mourir un cœur déjà blessé » et autres « Je me pâme, je me meurs. Ô céleste beauté, en quel excès de maux m'as-tu précipité ? » <sup>147</sup> encombrent le discours du jeune visionnaire transi. Cette expression physique d'une souffrance psychique n'est pas étonnante, puisque les maladies de l'esprit, nous l'avons vu, étaient alors considérées comme relevant de causes organiques, au même titre que les autres maladies mentales. La furie d'amour ne faisait pas exception, et son explication se fondait aussi sur un trouble humoral :

L'amour donc ayant abusé les yeux, comme vrais espions et portiers de l'âme, se laisse tout doucement glisser par des canaux, et cheminant insensiblement par les veines jusques au foie, imprime soudain un désir ardent de la chose qui est ou paraît aimable, allume cette concupiscence, et commence par ce désir toute la sédition : mais craignant d'être trop faible pour renverser la raison, partie souveraine de l'âme, s'en va droit gagner le cœur, duquel s'étant une fois assurée comme de la plus forte place, attaque après si vivement la raison et toutes ses puissances nobles, qu'elle se les assujettit, et rend du tout esclaves. Tout est perdu pour lors, c'est fait de l'homme, les sens sont égarés, la raison est troublée, l'imagination dépravée, les discours sont fols, le pauvre amoureux ne se représente plus rien que son idole : toutes les actions du corps sont pareillement perversies, il devient pâle, maigre, transi, sans appétit, ayant les yeux caves et enfoncés, et ne peut voir la nuit ni des yeux ni de la poitrine [...] <sup>148</sup>.

<sup>146</sup> André Du Laurens, dans Patrick Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire*, loc. cit., p. 645-646.

<sup>147</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 414-415.

<sup>148</sup> André Du Laurens, dans Patrick Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire*, loc. cit., p. 642-643.

Dans le cas de Filidan, c'est clairement la passion aveugle du jeune homme pour le lyrisme amoureux qui est à l'origine de tous ses maux. Desmarets critique ainsi encore une fois, en recourant à la folie et à la parodie, une attitude littéraire incompatible avec celle que préconise l'idéal classique.

Le discours des trois autres extravagants, Hespérie, Phalante et Sestiane n'est pas moins truffé d'hyperboles, puisque ceux-ci se construisent également une identité démesurée à partir de leur manie respective. Hespérie multiplie sans cesse les amants imaginaires, en affirmant que « Mille viennent par jour se soumettre à ma loi », qu' « Enfin tous les amants qui vivent sous les cieux / Se trouvent asservis au pouvoir de mes yeux » et qu' « On compterait plutôt les feuilles des forêts, / Les sablons de la mer, les épis de Cérés, / Les fleurs dont au printemps la terre se couronne, / Les glaçons de l'hiver, les raisins de l'automne, / Et les feux qui des nuits assistent le flambeau / Que le nombre d'amants que j'ai mis au tombeau »<sup>149</sup>. Phalante, « victime de toutes ces descriptions de richesses qui abondent dans les poèmes à tel point qu'elles en deviennent réelles<sup>150</sup> », se perd dans la prolifération de ses prétendues possessions luxueuses, qu'il dépeint de façon si détaillée et vivante qu'il parvient même, en véritable maître de l'hypotypose, à convaincre le sceptique Lysandre (qui ne découvrira le subterfuge qu'à la toute fin de la pièce) de la réalité et de l'étendue de sa fortune. Sestiane, enfin, cultive une exagération qui est, selon Desmarets, bien commune dans la littérature de cette période : celle de composer des œuvres où les péripéties romanesques pullulent, au point où « il y a plus de matière qu'il n'en faudrait pour vingt comédies<sup>151</sup> ».

Dans *Les Visionnaires*, la surabondance d'hyperboles devient une démesure qui rend le discours invraisemblable et signale la déraison. L'omniprésence de la rhétorique ne s'explique pas ici par la volonté de Desmarets de se distinguer « des platitudes et des grossièretés des farceurs de l'Hôtel de Bourgogne » en faisant parler les personnages « d'une façon élégante et éloquente », comme la nouvelle génération de jeunes auteurs

<sup>149</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 424, 471, 415.

<sup>150</sup> Claire Chaineaux, dans Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet*, op. cit., p. 185.

<sup>151</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* (argument), dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 406.

dramatiques le fait entre 1625 et 1635<sup>152</sup>. Au contraire, la folie des sept extravagants est évidente, et leur éloquence abusive ne fait que confirmer leur aliénation. Molière, dont le théâtre aurait été « largement inspiré de celui de Desmarets<sup>153</sup> », reprochait aux visionnaires d’être « trop fous<sup>154</sup> », et critiquait probablement de cette manière leur manque de vraisemblance et de vérité humaine. Pourtant, en attribuant ces pratiques immodérées et artificielles à des insensés, Desmarets semble justement se moquer de ces débordements contraires au souci de vraisemblance classique. Mais même si le dramaturge de Richelieu « est parvenu à se détacher de l’influence romanesque, là où d’autres avaient échoué<sup>155</sup> », cette satire, comme la folie des personnages, demeure sans solution : à la fin de la pièce, les visionnaires, cautionnés par le « raisonnable » Lysandre, refusent d’abandonner leurs illusions et choisissent de rester dans « l’étroit cachot de leurs visions<sup>156</sup> ».

## 2.2 *Le menteur*

La situation de la folie est tout autre chez Corneille, dont l’extravagant *Menteur*, quelques années plus tard, réussit à pratiquer l’outrance en évitant habilement le ridicule et la caricature. Fabulateur expert, Dorante manie si adroitement le verbe qu’il parvient même à faire oublier que son recours systématique au déguisement de la réalité constitue un comportement déviant. « Un mensonge appelle un autre mensonge selon l’humeur de Dorante et les nécessités de l’intrigue, explique G. Couton. Mais jamais on ne se demande à quoi tient dans la profondeur de l’être ce besoin de travestir la réalité : est-ce vice ? Est-ce maladie ?<sup>157</sup> » Bref, la mythomanie de Dorante est-elle causée par un accès temporaire de folie – car, comme L. Picciola, nous avons l’impression que le jeune

---

<sup>152</sup> Robert Garapon, « Le Langage de la comédie », dans Christian Wentzlaff-Eggebert (dir.), *Le Langage littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle. De la rhétorique à la littérature*, Tübingen, Gunter Narr (Études littéraires françaises), 1991, p. 13.

<sup>153</sup> Claire Chaineaux, dans Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 187.

<sup>154</sup> Jacques Truchet, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 1363.

<sup>155</sup> Claire Chaineaux, dans Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 187.

<sup>156</sup> Normand Doiron, dans « Fou de soi », *art. cit.*, p. 295.

<sup>157</sup> Georges Couton, Notice sur *Le Menteur* de Corneille, dans Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n° 19), 1980, p. 1221.

homme ne commence à mentir qu'à son arrivée à Paris<sup>158</sup> – ou par une propension inhérente à l'immoralité ?

Notre réflexion nous conduit à croire qu'il ne s'agit ni de l'un, ni de l'autre, puisque Dorante utilise en fait le mensonge pour correspondre à un modèle social, pour se construire une identité conforme aux attentes de la société parisienne de l'époque, dans laquelle il souhaite se tailler une place. Il embrouille toutefois si bien ses interlocuteurs qu'il en vient, sans lui-même sombrer dans la confusion (il est d'ailleurs probablement, dans la pièce, celui qui doute le moins de lui-même), à générer autour de lui un univers de la folie, où, comme l'écrit J. Serroy, « la raison semble perdre le nord, et où la seule loi qui régisse le cours des choses et les relations entre les êtres paraît être celle de la confusion des signes, suscitée par un esprit facétieux, créant un monde à son image, si embrouillé que plus personne ne s'y retrouve<sup>159</sup> ». Alors que Dorante réussit toujours, grâce à sa maîtrise de l'éloquence et à son intarissable imagination, à se dépêtrer des situations problématiques suscitées par ses inventions, les autres personnages, victimes de l'illusion romanesque engendrée par la qualité des récits du protagoniste, en viennent à douter de leur capacité à démêler le vrai du faux.

La création du *Menteur* en 1643 marque le retour de Corneille à la comédie après une interruption de huit ans, période pendant laquelle le dramaturge s'est consacré à la tragédie. Adaptée de la pièce espagnole *La Verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón<sup>160</sup>, la comédie de Corneille a toutefois été modifiée de façon importante par celui-ci pour qu'elle corresponde, comme il le dit lui-même, aux goûts et à « l'humeur » des Parisiens de l'époque. D'abord, alors que l'action se situe à Madrid dans l'œuvre originale,

---

<sup>158</sup> Liliane Picciola, Préface du *Menteur*, dans Pierre Corneille, *Théâtre complet*, t. 2, édition de Liliane Picciola, Paris, Dunod (Classiques Garnier), 1996, p. 182-183. « Ainsi Dorante devient menteur par une sorte de charmante nécessité lorsqu'il arrive à Paris où il est revenu sur sa demande, excédé par ses rébarbatives études. Il ne semble pas avoir commencé de mentir en province [...] »

<sup>159</sup> Jean Serroy, Préface, dans *Le Menteur. La Suite du Menteur* [1643-1644], édition présentée, établie et annotée par Jean Serroy, Paris, Gallimard (Folio théâtre, n° 64), 2000, p. 7.

<sup>160</sup> Et non de Lope de Vega, comme Corneille l'a d'abord cru. Comme l'explique Georges Couton (Notice sur *Le Menteur* de Corneille, dans Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, *loc. cit.*, p. 1218), « l'attribution à Lope de Vega était sans doute une supercherie de libraire, ou une erreur. Un autre auteur dramatique, don Juan de Alarcón, réclamait la pièce comme sienne. Le volume d'Alarcon (1634) ne tomba entre les mains de Corneille qu'un peu avant qu'il n'écrivît l' "Examen" du *Menteur*. »

Corneille a choisi d'établir celle du *Menteur* à Paris et de « dépayser les sujets pour les habiller à la française<sup>161</sup> », contrairement aux habitudes de la plupart des adaptateurs de comédies espagnoles de cette période, qui préféraient généralement conserver le cadre et l'exotisme hispaniques d'origine<sup>162</sup>. L'autre différence majeure entre la pièce d'Alarcón et celle de Corneille réside dans le dénouement, qui correspond dans les deux cas à un traditionnel mariage (plus précisément ici d'un double mariage), mais qui entraîne cependant des conséquences opposées pour les deux protagonistes : alors que García, le menteur de *La Verdad sospechosa*, se trouvera « puni » par une union finale non désirée avec celle qu'il croyait être une autre, Dorante, sauvé par la volonté de Corneille – qui trouvait la conclusion espagnole « un peu dure » – de respecter les traditions de la comédie et de terminer celle-ci par un mariage « moins violenté », se verra « donner une pente vers la personne de Lucrece au cinquième acte, afin qu'après qu'il a reconnu sa méprise aux noms, il fasse de nécessité vertu de meilleure grâce, et que la comédie se termine avec pleine tranquillité de tous côtés<sup>163</sup> ». Cette petite modification de Corneille, nous l'aurons deviné, n'influence pas seulement le destin des personnages, mais aussi, et surtout, le sens et l'intérêt de la pièce. En faisant en sorte que Dorante se découvre à la fin du dernier acte une heureuse attirance pour Lucrece, alors qu'il croyait aimer Clarice, et en lui permettant ensuite de convaincre aisément les autres personnages qu'il en a toujours été ainsi et qu'il a inventé tous ces stratagèmes afin de s'assurer les bonnes grâces de celle dont il vient tout juste de découvrir les charmes et qu'il doit désormais épouser, Corneille fait du menteur et de ses créations les grands gagnants de cette pièce. « Grâce à sa maîtrise du discours, du signe, Dorante gagne sur toute la ligne, y compris à la conclusion de la pièce quand il se trouve en fait préférer Lucrece à Clarice<sup>164</sup> », souligne S. Zebouni. Cette victoire n'est pas sans conséquence : elle permet de détourner

---

<sup>161</sup> Pierre Corneille, *Le Menteur* (Avis au lecteur), dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 4) : « Ce n'est pas que je n'aie ici emprunté beaucoup de choses de cet admirable original, mais comme j'ai entièrement dépaycé les sujets pour les habiller à la française, vous trouveriez si peu de rapport entre l'Espagnol et le Français, qu'au lieu de satisfaction vous n'en recevriez que de l'importunité. »

<sup>162</sup> Georges Couton, , Notice sur *Le Menteur* de Corneille, dans Pierre Corneille, *Œuvres complètes, loc. cit.*, p. 1220 : « Tandis que les autres adaptateurs de pièces espagnoles conservent avec soin la couleur locale, balcon, sérénades, courses de taureaux, Corneille a pris soin de camper des Français dans un décor parisien. »

<sup>163</sup> Voir Pierre Corneille, *Le Menteur* (Examen), dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 8.

<sup>164</sup> Selma A. Zebouni, « Comique, baroque, parodie et *Le Menteur* de Corneille », dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XIV, n° 27, 1987, p. 607.

le spectateur de l'aspect moral du mensonge, primordial chez Alarcón, pour mieux l'amener à se concentrer sur les talents littéraires et rhétoriques du héros mythomane<sup>165</sup>.

Si, par ces quelques changements, Corneille s'éloigne du modèle espagnol du *Menteur*, il demeure cependant fidèle à plusieurs de ses propres habitudes dramaturgiques, et conserve dans cette comédie nombre d'éléments qui ont contribué à assurer ses précédents succès et à définir son style personnel. Sa préférence pour un théâtre comique bourgeois et « citadin<sup>166</sup> », dénué des personnages et des procédés stéréotypés de la farce, son souci de représenter les préoccupations familiales et le langage quotidien des gens de haute condition – qui formaient l'essentiel de son public et à qui Corneille voulait plaire – dans un cadre parisien bien défini, demeurent aussi évidents dans *Le Menteur* que dans ses premières œuvres comiques. Le début de la pièce révèle d'ailleurs d'emblée la condition de haute bourgeoisie (la noblesse de robe ou la bourgeoisie parlementaire) de Dorante, qui a quitté le réputé collège de Poitiers pour pouvoir se hausser encore davantage dans la société (en délaissant la « noblesse de robe » pour la « noblesse d'épée »<sup>167</sup>), et qui revient s'établir dans la capitale française pour y apprendre les codes mondains et se tailler une place dans la société de cour :

DORANTE

À la fin j'ai quitté la robe pour l'épée,  
L'attente où j'ai vécu n'a point été trompée,  
Mon père a consenti que je suive mon choix,  
Et j'ai fait banqueroute à ce fatras de Lois.  
Mais puisque nous voici dedans les Thuilleries,  
Le pays du beau monde, et des galanteries,  
Dis-moi, me trouves-tu bien fait en Cavalier ?

<sup>165</sup> Roxanne Decker Lalande, "Corneille's Liar. The Counterfeitor as Creative Artist", dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XII, n° 22, 1985, p. 131 : "Dorante is an appealing character in spite of his mythomania – a disturbing fact, unless one takes the proper playful perspective on the events portrayed. This raises the question of how Corneille deflects his audience's attention away from ethical concerns and focusses it instead on his hero's fascinating tactics."

<sup>166</sup> Selon l'expression de Liliane Picciola, Préface du *Menteur*, dans Pierre Corneille, *Théâtre complet*, op. cit., p. 175.

<sup>167</sup> La « noblesse de robe » constitue une classe montante au XVII<sup>e</sup> siècle, composée de bourgeois ayant obtenu un statut nobiliaire grâce à leur éducation universitaire et aux fonctions libérales, administratives ou judiciaires qu'ils occupaient au sein de l'État. La « noblesse d'épée », en déclin durant la même période, regroupe quant à elle les générations d'aristocrates ayant acquis leur rang à partir de l'ancienne tradition féodale militaire. Voir à ce sujet l'article de Richard E. Goodkin, "Changing Classes, Changing Characters. 'Noblesse d'épée' and 'noblesse de robe' in Corneille's *Le Menteur*", dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXIX, n° 57, 2002, p. 419-428.

Ne vois-tu rien en moi qui sente l'écolier ?  
 Comme il est malaisé qu'aux Royaumes du Code  
 On apprenne à se faire un visage à la mode,  
 J'ai lieu d'appréhender...<sup>168</sup>

Les lieux dans lesquels Corneille a choisi de situer sa comédie<sup>169</sup>, soit le jardin des Tuileries pour le premier acte et la Place Royale pour les suivants, correspondent de surcroît à des quartiers à la mode et élégants de Paris où l'on pouvait admirer les manières galantes et entendre « la conversation des honnêtes gens<sup>170</sup> ». C'est dans ces lieux où domine l'art du « paraître », de l'artifice et de la construction de soi que Dorante, à coups de ruses rhétoriques et d'inventions romanesques, se composera « un visage à la mode ».

Toutefois, par l'extravagance de son héros fabulateur, dont le comportement mythomane présente une distance par rapport à la norme, à la raison et aux lois morales, *Le Menteur*, comme *L'Illusion comique*, se distingue du modèle réaliste des premières comédies du dramaturge rouennais, dans lesquelles Corneille « n'a pas donné à ses personnages et aux actions dont ils sont le support la part d'ambiguïté et d'imaginaire qui aurait fait d'eux des êtres de théâtre<sup>171</sup> ». Or, même s'il est loin du caractère outré d'un Matamore ou de tout type caricatural, Dorante constitue un véritable personnage excentrique, original, théâtral, dont le discours mensonger révèle un écart par rapport à la norme et fait même soupçonner la folie, mais dont l'imagination intarissable et les talents de mystificateur suscitent surtout une réflexion sur le langage et la fiction dramatiques. Malgré son intrigue amoureuse typiquement cornélienne et son enrobage parisien, galant et bourgeois, *Le Menteur* est d'abord, avant d'être une « comédie-portrait<sup>172</sup> », une comédie de l'illusion théâtrale, où Corneille, pour reprendre le commentaire que

<sup>168</sup> Pierre Corneille, *Le Menteur*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>169</sup> Dans sa préface au *Menteur* (Pierre Corneille, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 180), Liliane Picciola rappelle que « Corneille n'a jamais prôné un respect étroit de l'unité de lieu : "J'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer dans une seule ville aurait l'unité de lieu", écrit-il dans le *Discours des trois unités*, en 1660 [...]. Il souhaitait seulement que le théâtre ne représentât que deux ou trois lieux et que le changement de décor se fit entre deux actes, à la différence de ce qu'on peut voir dans *Le Cid*, constitué en tableaux et où la liaison des scènes se trouve souvent rompue. Cependant il semble qu'en 1660 il soit devenu un peu plus strict sur ce chapitre [...] »

<sup>170</sup> Cette expression de Corneille est tirée de l'Examen de *Mélite*.

<sup>171</sup> Colette Scherer, *Comédie et société sous Louis XIII. Corneille, Rotrou et les autres*, Paris, A.-G. Nizet, 1983, p. 175.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 177.



C. Scherer a formulé à propos de *L'Illusion comique* (et qui s'applique très bien au cas du *Menteur*), « va démontrer pour sa propre joie et celle de son public les mécanismes de l'expérience théâtrale dans la multiplicité des formes adaptées à son époque et aussi dans sa totalité, dans son essence<sup>173</sup> ». C'est à cette expérience et à ces formes théâtrales que nous nous intéresserons ici, à partir de l'étude des procédés rhétoriques qui fondent le discours extravagant de Dorante et qui lui permettent de déguiser habilement la réalité en jouant avec les codes littéraires et sociaux de l'époque.

### 2.2.1 « Tout le secret ne gît qu'en un peu de grimace » : le déguisement rhétorique

Si la tendance compulsive de Dorante au mensonge et au camouflage du réel peut sembler frôler la déraison, le héros de Corneille ne paraît toutefois pas isolé dans une vision du monde déformée par son obsession comme le sont les visionnaires de Desmarets. Ce serait même plutôt le contraire : en réinventant et en remodelant continuellement et de façon efficace sa réalité selon les réactions des autres personnages et les événements qui se présentent, Dorante fait preuve d'une compréhension impressionnante du réel et d'une adaptation tout aussi exceptionnelle à celui-ci, au point qu'il en devient celui qui tire les ficelles de la réalité des autres et qui détient le pouvoir de la transformer au gré de son inspiration. Son identité, pourtant, n'en est pas moins problématique puisqu'elle est entièrement fondée sur un déguisement, présenté au début du premier acte comme un costume et une épée de « cavalier », associés à une gestuelle appropriée (« Ce visage et ce port n'ont point l'air de l'École<sup>174</sup> », assure Cliton). Un déguisement qui se révélera toutefois surtout « verbal » dès la scène 3, où le héros, qui recevait quelques instants plus tôt de son valet une initiation aux mœurs parisiennes (« L'effet n'y répond pas toujours à l'apparence, / On s'y laisse duper, autant qu'en lieu de France<sup>175</sup> »), ment pour la première fois en s'inventant un passé militaire en Allemagne pour mieux séduire Clarice, qu'il vient de rencontrer.

---

<sup>173</sup> *Id.*

<sup>174</sup> Pierre Corneille, *Le Menteur*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 11.

Or, comme l'explique G. Forestier, une identité problématique peut effectivement mener à la folie si le déguisement ou l'illusion de soi sont prises au sérieux, car « prendre le théâtre pour la vie – nombre de pièces nous le démontrent par ailleurs –, prendre l'illusion théâtrale pour “une affaire fort sérieuse”, c'est perdre tout contact avec le réel et entrer dans le monde de la folie<sup>176</sup> ». L'illusion de Dorante n'est peut-être pas aussi spectaculaire ou excessive que celles qui fondent les manies des sept visionnaires ou des cas exemplaires de mélancolie qui abondent dans les traités médicaux de l'époque<sup>177</sup>, mais comme ces dernières, elle prend sa source dans l'obsession du jeune homme, celle de vouloir à tout prix maîtriser l'art de plaire et de convaincre afin de devenir un homme du monde et de séduire les dames. Une lubie toute rhétorique, qui repose sur l'ambition et sur une inclination pour l'éloquence, des passions qu'il n'est guère étonnant de retrouver chez un ancien étudiant de droit du collège de Poitiers, et que Dorante a d'ailleurs fort probablement eu l'occasion de développer et de nourrir au cours de ses années d'études. Une lubie rhétorique qui suppose également que l'illusion du menteur, comme celles des visionnaires, pourrait être la manifestation d'une forme de mélancolie causée encore une fois, selon l'explication d'André Du Laurens, par « la façon de vivre, et l'étude à laquelle [ces mélancoliques] se sont le plus adonnés<sup>178</sup> ».

D'un autre côté, les informations données dans l'exposition sur la situation et le projet de Dorante, à savoir qu'il a volontairement quitté la Faculté de droit et qu'il revient à Paris avec l'intention d'apprendre et d'adopter le comportement des « honnêtes gens » dans le but premier de maîtriser l'art de « gouverner les Dames »<sup>179</sup>, semblent attester que les prouesses rhétoriques de Dorante, accomplies tout au long de la pièce dans l'ambition de mener à bien ce projet initial d'« honnêteté » et de séduction, relèvent davantage du jeu que de l'aliénation. Selon R. Decker Lalande, le jeune homme serait en fait avant tout

---

<sup>176</sup> Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Librairie Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 1988, p. 559.

<sup>177</sup> Parmi bien d'autres et bien avant eux, Jourdain Guibelet, par exemple, évoque des cas de pathologie mélancolique où des malades étaient convaincus d'avoir la tête coupée, d'être mort, ou encore d'avoir un nez si long qu'il était susceptible de blesser les gens dans la rue. Voir Jourdain Guibelet, *Discours de l'humeur mélancolique* (extraits), dans Patrick Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire*, op. cit., p. 666 à 670.

<sup>178</sup> André Du Laurens, dans Patrick Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire*, loc. cit., p. 640. Voir notre explication à la partie 2.1.1.

<sup>179</sup> Pierre Corneille, *Le Menteur*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 9 à 12.

un « joueur » dans un « monde de jeu » : “Dorante’s dramatic function as player and inventor is more important than his individuality, for his *activity* is a substitute for *identity* within a playful context. Each new situation provides an opportunity for the player to test his ability and revise his tactics<sup>180</sup>.” Mais pour gagner au jeu de l’éloquence et de la fiction, Dorante doit s’assurer que son déguisement rhétorique est crédible et efficace, et doit donc pour ce faire posséder une connaissance approfondie et faire une utilisation habile et mesurée des codes discursifs dominants de la société à laquelle appartiennent ceux qu’il souhaite convaincre et celles qu’il veut séduire. Cette crédibilité du discours, qui correspond en langage rhétorique à « l’*auctoritas* nécessaire à l’orateur pour que sa parole ait du poids auprès des auditeurs<sup>181</sup> », est appelée *discursive authority* par J. D. Lyons : “The term authority is here understood as that quality of an utterance which gives the utterance weight and credibility among those who hear or read it, the power which an utterance exercises over the actions and the assent of the receiver<sup>182</sup>.” Lyons énumère et définit également quatre principaux types d’autorité discursive observables dans *Le Menteur* : l’autorité textuelle (qui s’appuie sur l’utilisation du pouvoir attribué à certains textes considérés comme fondamentaux), l’autorité empirique (qui repose sur l’évidence sensorielle, ou sur ce que l’on pourrait appeler le « bon sens »), l’autorité noble (qui se fonde sur l’adéquation à une certaine attitude morale que Lyons nomme « générosité », et qui est aussi, pour Corneille, le premier critère de la vraie noblesse), et l’autorité urbaine (qui requiert la connaissance du type de discours et de manières en vogue un certain moment et à un certain endroit, ici dans le Paris des années 1640)<sup>183</sup>. Bien que cette catégorisation mène Lyons à une réflexion fort intéressante qui inspire la nôtre, nous la lui laisserons et nous parlerons ici plutôt d’une crédibilité du discours basée sur la connaissance et l’utilisation appropriée de trois « codes discursifs » prédominants dans la catégorie sociale à laquelle Dorante souhaite s’intégrer au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle : il s’agit du code galant, du code rhétorique et du code romanesque.

<sup>180</sup> Roxanne Decker Lalande, “Corneille’s Liar. The Counterfeitor as Creative Artist”, *art.cit.*, p. 136.

<sup>181</sup> Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Librairie Droz, 1990, p. 264.

<sup>182</sup> John D. Lyons, “Discourse and Authority in *Le Menteur*”, dans Milorad R. Margitić (dir.), *Corneille Comique. Nine Studies of Pierre Corneille’s Comedy with an Introduction and a Bibliography*, Paris – Seattle – Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature (Biblio 17, n° 4), 1982, p. 152.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 152 à 155.



### 2.2.2 « La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne » : galanterie, éloquence et parodie

Le code galant est celui que Dorante demande à se faire enseigner au début de la pièce, lorsqu'il presse Cliton de lui apprendre « comme en ce lieu l'on gouverne les dames<sup>184</sup> ». L'étonnante réponse du valet, qui lui conseille de se méfier de la fabrique d'illusions que constitue Paris, où « chacun s'y fait de mise, et vaut communément autant comme il se prise<sup>185</sup> », mais qui l'incite également à participer au jeu des apparences trompeuses pour parvenir à ses fins, puisque, assure-t-il, « la façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne<sup>186</sup> », fournit une définition assez complète de ce code de la séduction mondaine. La maîtrise de cette rhétorique galante, qui correspond d'abord bien sûr à l'art de plaire aux dames, s'impose en effet également comme un guide du savoir « charmer » en société pour l'homme du monde, régissant l'ensemble de ses comportements et de ses conversations. Comme l'écrit E. Bury, « la séduction est un art du monde, avant d'être une règle littéraire<sup>187</sup> ». Un art que Dorante mettra d'ailleurs en pratique dès sa première rencontre avec Clarice, à la scène 2 de l'acte I, où il invente notamment, pour plaire à la jeune fille, qu'il nourrit une flamme pour elle depuis longtemps (alors qu'il la voit pour la première fois) et qu'il a quitté ses hautes fonctions dans l'armée (alors qu'il étudiait le droit à Poitiers) pour mieux la courtiser. Il déjoue ainsi habilement l'apparente aversion de la jeune fille en la transformant, grâce à son sens aigu de la flatterie et de l'invention, en un intérêt naissant. Dorante démontre ici qu'il connaît et maîtrise les codes de la galanterie, puisque l'habileté à « feindre » efficacement et à mentir de façon agréable fait partie des talents que le « vrai galant », selon l'expression de J. Serroy, se doit de posséder : « Le vrai galant est celui qui maîtrise cette rhétorique de la feinte gracieuse. Plus il est capable de bien inventer, mieux il répond aux désirs des belles et à la vérité profonde de son être<sup>188</sup>. » À ce talent de fabulateur doit s'ajouter, chez le galant,

---

<sup>184</sup> Pierre Corneille, *Le Menteur*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>187</sup> Emmanuel Bury, *Littérature et politesse*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>188</sup> Jean Serroy, « La Sincérité du *Menteur* », *Travaux de littérature*, vol. VII, 1994, p. 129.

la capacité de maintenir un ton léger et d'entretenir la gaîté de la conversation, souvent au moyen de l'ironie, comme l'explique E. Bury :

Une certaine ironie qui sait mettre à distance la gravité des situations ou des êtres, et même celle dont on peut être soi-même capable, caractérise la galanterie, qui « sait donner une veuë agréable à des choses fâcheuses », selon la définition du chevalier de Méré. Cet art qui consiste à maîtriser le réel en le métamorphosant par l'esprit ou la raillerie est, on le voit, fondamentalement rhétorique : en atténuant la méchanceté et l'agressivité, en modérant ou en modulant le désir, le langage devient le dépositaire d'un véritable exercice spirituel (dans tous les sens que peut prendre l'adjectif) dont l'aboutissement est la politesse<sup>189</sup>.

Les mensonges de Dorante ne font en effet qu'imiter, à travers le miroir grossissant de l'exagération parodique propre au genre comique et la manipulation du réel qui s'ensuit, l'ironie et la raillerie qui caractérisent le « trait d'esprit » galant. Lorsqu'il transforme et réinvente la vérité d'une façon qui plaît à ses interlocuteurs et qui leur rend le réel plus agréable, que ce soit pour séduire Clarice, pour calmer la jalousie d'Alcippe ou pour atténuer la colère d'un père vertueux, Dorante prouve tout au long de la pièce qu'il maîtrise le code galant et les règles de la « politesse ». Il ment efficacement parce qu'il ment « poliment », en respectant le code et les principes du langage galant.

Les affabulations du menteur n'obtiendraient toutefois pas autant de succès auprès de son auditoire si le jeune héros ne maîtrisait pas un deuxième code essentiel, qui est directement lié à la discipline qui a pour fonction première l'art de persuader : le code rhétorique. Chez les classes sociales instruites de la France du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, la rhétorique est bien plus qu'un champ d'études scolaires : elle représente l'une des bases les plus importantes du système de pensée d'une époque qui se tourne de plus en plus vers l'esthétique classique et vers ce que G. Forestier appelle un « réalisme médiatisé par la raison » :

Ce qui est en jeu, c'est transmettre au lecteur, à l'auditeur, au public, un type d'« imitation » qu'il puisse raisonnablement accepter. Le but n'est pas de surprendre, mais d'*emporter l'adhésion*. Cette idée explique le rôle essentiel de la vraisemblance dans l'esthétique classique : seul ce qui est vraisemblable est susceptible d'avoir l'acquiescement spontané du public ; il faut que le public soit convaincu. Cette idée d'adhésion, de conviction est essentielle au XVII<sup>e</sup> siècle, et ne s'explique pas par des questions purement esthétiques. Ce qui la sous-tend, c'est tout le système de pensée de

---

<sup>189</sup> Emmanuel Bury, *Littérature et politesse, op. cit.*, p. 109.

l'époque. Or, comme toujours, le système de pensée d'une époque est conditionné par la manière dont on apprend à parler (en dehors de la parole familière, évidemment). Et la parole élaborée, intellectuelle, scientifique, de l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle, repose sur un ensemble d'éléments techniques constitués en art : la rhétorique<sup>190</sup>.

Les mensonges de Dorante, à l'instar des créations d'un auteur dramatique de cette période, sont autant d'occasions pour le jeune héros de tester sa capacité à convaincre son « public », de vérifier son aptitude à s'adapter à chacun de ses interlocuteurs et à créer des histoires vraisemblables qui sauront plaire à ceux-là. Corneille s'est d'ailleurs assuré dès le début de la pièce que la virtuosité rhétorique de son menteur était elle-même crédible, puisqu'il a choisi de faire revenir Dorante, comme le précise L. Picciola, non pas d'une université réputée en sciences et en belles lettres comme l'était celle de Salamanque, d'où le héros d'Alarcón provenait, mais de l'Université de Poitiers, une université reconnue dans le domaine du droit<sup>191</sup>. Le fait que Dorante se soit d'abord destiné à une carrière de juriste le prédispose donc tout naturellement à développer une inclination marquée pour l'éloquence et la création verbale, puisque, comme le rappelle O. Reboul, l'origine même de la rhétorique, née dans la Sicile grecque vers 465,

n'est pas littéraire, mais judiciaire. Les citoyens que les tyrans avaient dépouillés réclamèrent leurs biens, et la guerre civile fut suivie d'innombrables conflits judiciaires. À une époque où il n'existait pas d'avocats, il fallait donner aux plaideurs le moyen de défendre leur cause. Un certain Corax, disciple du philosophe Empédocle, et son propre disciple, Tisias, publièrent alors un « art oratoire » (*technè rhétorikè*), recueil de préceptes pratiques, accompagnés d'exemples, à l'usage des justiciables. Corax donne en outre la première définition de la rhétorique : elle est « créatrice de persuasion »<sup>192</sup>.

La plupart des mensonges et des interventions de Dorante portent ainsi les traces de son savoir rhétorique, et leur construction révèle une connaissance approfondie des principes de base de l'art de plaire et de convaincre, majoritairement tirés au XVII<sup>e</sup> siècle des

<sup>190</sup> Georges Forestier, *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de rhétorique et de poésie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 1993, p. 14.

<sup>191</sup> Voir Liliane Picciola (Préface du *Menteur*, dans Pierre Corneille, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 182) : « Ajoutons que la référence à la célèbre Université de Salamanque est remplacée par des allusions à l'Université de Poitiers, fort renommée à cette époque. Mais c'est dans le domaine des sciences (... même occultes) et des Belles Lettres que Salamanque a établi sa réputation. En attribuant à Dorante une formation de juriste, notre poète, "licencié ès lois", pouvait parler en connaissance de cause pour placer dans la bouche de son héros une évocation satirique du contenu des études juridiques [...]. »

<sup>192</sup> Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France (Premier cycle), 2001 [1991], p. 14.

théories d'Aristote, de Cicéron et de Sénèque<sup>193</sup>. Par exemple, la rhétorique de l'exorde, cette partie du système rhétorique par laquelle débute le discours et qui vise à « rendre l'auditoire docile, attentif et bienveillant<sup>194</sup> », est souvent utilisée par Dorante pour s'assurer un accueil positif de la part de ses interlocuteurs et pour s'attirer leurs bons sentiments. M.-O. Sweetser remarque notamment que la *captatio benevolentiae* (la fonction de l'exorde visant à susciter la bienveillance de l'auditoire) fait partie des « procédés constants et efficaces<sup>195</sup> » du menteur. Ainsi, au début du récit de la « collation galante » à la scène 5 de l'acte I, Dorante s'assure de sa crédibilité et de sa bonne réception auprès de Philiste et d'Alcippe en introduisant ainsi son exposé fictif : « Comme à mes chers amis je vous veux tout conter. » De la même façon, à la scène 1 de l'acte IV, lorsque Cliton le soupçonne de s'être battu avec Alcippe, il commence son discours inventé en flattant son valet :

Nous nous battîmes hier, et j'avais fait serment  
De ne parler jamais de cet événement,  
Mais à toi, de mon cœur l'unique secrétaire,  
À toi de mes secrets le grand dépositaire,  
Je ne cèlerai rien puisque je l'ai promis<sup>196</sup>.

Comme le faisait Phalante dans *Les Visionnaires* pour décrire ses richesses de façon détaillée et vivante, Dorante utilise également l'hypotypose, ou *ekphrasis*, que M. Fumaroli considère comme la figure par excellence des jésuites de Cour<sup>197</sup>, pour

---

<sup>193</sup> Selon Jean-Vincent Blanchard (*L'Optique du discours au XVII<sup>e</sup> siècle. De la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 8), ces trois philosophes antiques constituaient la base de l'enseignement de l'art du discours tel que conçu par les jésuites, qui ont eu une influence majeure sur la culture rhétorique et la pensée de la Renaissance et du XVII<sup>e</sup> siècle : « Ces artisans de la Contre-Réforme, lorsqu'ils accueillent dans leurs collèges des personnages tels que Descartes, sont non seulement les éducateurs de l'Europe catholique et savante, mais constituent aussi son avant-garde intellectuelle. À la lumière du christianisme, les jésuites s'efforcent d'entretenir l'héritage des humanistes et donc, à travers eux, les valeurs de l'Antiquité. Cet effort concerne en premier lieu l'art du discours, tel qu'Aristote, Cicéron et Sénèque l'ont défini et pratiqué. »

<sup>194</sup> Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, op. cit., p. 66.

<sup>195</sup> « Dans ces récits, l'hyperbole et la “captatio benevolentiae” se révèlent des procédés constants et efficaces. » Marie-Odile Sweetser, « Niveaux de la communication et de la création dans les récits du *Menteur* », dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XII, n° 23, 1985, p. 490.

<sup>196</sup> Pierre Corneille, *Le Menteur*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 57.

<sup>197</sup> « La figure par excellence de la rhétorique des Jésuites de Cour, de Richeome à Le Moyne, c'est la description, ou *ekphrasis*, riche en puissance, comme le miroir, de toutes les possibilités de l'*imitatio Naturae* : hypotypose, éthopée, topographie, narration, “character” ; elle peut s'accompagner d'une sorte de bande sonore qui donne une voix aux choses ou aux personnages décrits : interrogation, dialogisme, prosopopée. [...] Fabriquer pour les “sens intérieurs”, animer de couleur, saveur, odeur et doter de parole



augmenter l'effet saisissant de ses histoires. Le meilleur exemple de ce procédé est encore celui de l'épisode de la collation sur l'eau, où le héros prend soin d'exploiter chacun des cinq sens, comme le décrit M.-O. Sweetser :

L'abondance du vocabulaire concret annonce les descriptions de fêtes données quelques années plus tard à Vaux et à Versailles, ou du repas évoqué par un autre Dorante, dans *Le Bourgeois gentilhomme* (IV, 1). La description des divers instruments de musique indique l'importance qu'allait prendre la musique dans la vie de cour sous Louis XIV : violons du roi, jouant pendant les repas, nomination de Lulli et fondation de l'Académie de danse et de musique. Tous les sens se trouvent touchés au cours de cette fête : en plus de « douceurs infinies » de la musique, la vue, l'odorat et le goût sont comblés, la première par la verdure et les feux d'artifice, le second par l'odeur du jasmin, des grenades et des oranges, le dernier par une collation somptueuse. L'impression générale qui se dégage de ce récit est celle de délices sensuelles évoquées par « doux mélanges », « lieu de délices », « suivre nos désirs », « finit nos plaisirs », de joie de vivre et d'évasion dans un monde de rêve<sup>198</sup>.

Si la maîtrise du code galant permet à Dorante de produire des récits adaptés à la condition sociale et aux mœurs de ses interlocuteurs (*ethos*) et ainsi de leur inspirer confiance, le souci de « toucher » son auditoire en insistant sur les détails sensoriels de ses histoires, en utilisant des figures comme l'hypotypose afin de les rendre les plus vivantes possible, prouve que le héros connaît les règles de construction d'arguments rhétoriques d'ordre affectifs basés sur la sensibilité et les passions de ses interlocuteurs (*pathos*). Ces compétences oratoires ne peuvent qu'être dues à une connaissance profonde du code rhétorique, et, bien que Dorante se moque joyeusement du contenu de ses études de droit et qu'il semble les considérer bien inutiles quand vient le temps de faire le galant :

DORANTE  
 Ô le beau compliment à charmer une Dame,  
 De lui dire d'abord : « J'apporte à vos beautés  
 Un cœur nouveau venu des Universités,  
 Si vous avez besoin de Lois et de Rubriques,  
 Je sais le Code entier avec les *Authentiques*,  
 Le *Digeste* nouveau, le Vieux, l'*Infortiat*,  
 Ce qu'en a dit Jason, Balde, Accurse, Alciat. »  
 Qu'un si riche discours nous rend considérables !

---

des spectacles sacrés dont la prégnance rivalise victorieusement avec le souvenir des spectacles naturels et mondains, attacher les passions et la volonté à ces spectacles plus vrais que nature, bien qu'ils lui empruntent ses blandices : telle est la « rhétorique des peintures » de saint Ignace. » Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz (Titre courant, n° 24), 2002, p. 678.

<sup>198</sup> Marie-Odile Sweetser, « Niveaux de la communication et de la création dans les récits du *Menteur* », *art. cit.*, p. 496.

Qu'on amollit par là de cœurs inexorables !  
 Qu'un homme à Paragraphe est un joli galant !  
 [...] <sup>199</sup>

son talent de mystificateur démontre qu'il tire assurément profit de ses apprentissages.

Toutefois, l'atout majeur de Dorante en ce qui a trait à la nécessité, pour tout bon orateur, de *plaire* à son auditoire, demeure sa connaissance du code romanesque, grâce auquel le héros réussit à construire des récits imaginaires dont les péripéties captivent et séduisent les autres personnages. Les histoires qu'invente le menteur font d'ailleurs appel au vocabulaire, aux procédés et aux thèmes typiques des genres romanesques populaires de l'époque : le roman pastoral, le roman héroïque et le roman picaresque. Le premier, hérité de la littérature pastorale espagnole et ayant pour principal modèle français l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, raconte habituellement, dans un cadre bucolique idéalisé, les aventures de « jeunes héros, beaux, aimables, délicats et amoureux qui vont vivre [...] des aventures sentimentales plus ou moins difficiles mais qui se termineront toujours, selon la loi du genre, par la victoire de l'amour<sup>200</sup> ». Dorante s'inspire manifestement du vocabulaire courtois et des mises en scène amoureuses qui caractérisent les romans pastoraux pour séduire Clarice qu'il croit Lucrece (« Ah, que loin de vos yeux / Les moments à mon cœur deviennent ennuyeux, / Et que je reconnais par mon expérience / Quel supplice aux Amants est une heure d'absence<sup>201</sup> ! »), pour composer sa collation sur l'eau ou le récit des ses amours contrariées avec Orphise à Poitiers, fictions dont les détails et les péripéties paraissent influencés par ce que M. Fumaroli considère comme

un grand jeu littéraire, qui suppose non seulement des règles du dialogue, des figures chorégraphiques (dont les modèles sont dans l'*Astrée*), mais des décors et des lieux appropriés (*loci amoeni*), une foule d'accessoires (vêtements, coiffures, bijoux), une gestuelle, un jeu d'expressions et de regards, et des écrits propres à faire rebondir le dialogue et l'intrigue : billets, lettres, sonnets, madrigaux, poèmes souvent destinés à être accompagnés de musique<sup>202</sup>.

<sup>199</sup> Pierre Corneille, *Le Menteur*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 23.

<sup>200</sup> Colette Scherer, *Comédie et société sous Louis XIII*, op. cit., p. 55.

<sup>201</sup> Pierre Corneille, *Le Menteur*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 84.

<sup>202</sup> Marc Fumaroli, *La Diplomatie de l'esprit*, op. cit., p. 307.

Il met aussi à profit les thèmes et le style de rebondissements qui définissent le roman héroïque, un genre qui s'appuie « sur l'histoire à laquelle [se] mêlent des aventures galantes et d'in vraisemblables péripéties que les auteurs introduisent pour faire des romans en dix volumes<sup>203</sup> », par exemple lorsqu'il s'invente un passé guerrier en Allemagne au début de la pièce :

DORANTE

Mon nom dans nos succès s'était mis assez haut  
 Pour faire quelque bruit, sans beaucoup d'injustice,  
 Et je suivrais encore un si noble exercice,  
 N'était que l'autre hiver faisant ici ma Cour  
 Je vous vis, et je fus retenu par l'amour.  
 Attaqué par vos yeux, je leur rendis les armes,  
 Je me fis prisonnier de tant d'aimables charmes,  
 Je leur livrai mon âme, et ce cœur généreux  
 Dès ce premier moment oublia tout pour eux.  
 Vaincre dans les combats, commander dans l'Armée,  
 De mille exploits fameux enfler ma renommée,  
 Et tous ces nobles soins qui m'avaient su ravir,  
 Cédèrent aussitôt à ceux de vous servir<sup>204</sup>.

Jouant habilement de « l'alliance entre valeur militaire et service amoureux<sup>205</sup> », chère à ce type romanesque, Dorante s'élève lui-même en héros de roman. Il dresse également un portrait héroïque de lui-même quand il raconte à Cliton, à la scène 1 de l'acte IV, sa bataille imaginaire avec Alcippe et sa prétendue victoire sur lui :

DORANTE

Depuis cinq ou six mois nous étions ennemis,  
 Il passa par Poitiers où nous primes querelle,  
 Et comme on nous fit lors une paix telle quelle,  
 Nous sûmes l'un à l'autre en secret protester  
 Qu'à la première vue il en faudrait tâter.  
 Hier nous nous rencontrons, cette ardeur se réveille,  
 Fait de notre embrassade un appel à l'oreille,  
 Je me défais de toi, j'y cours, je le rejoins,  
 Nous vuidons sur le pré l'affaire sans témoins,  
 Et le perçant à jour de deux coups d'estocade,  
 Je le mets hors d'état d'être jamais malade,  
 Il tombe dans son sang<sup>206</sup>.

<sup>203</sup> Christian Zonza, *Le Baroque, op. cit.*, p. 105.

<sup>204</sup> Pierre Corneille, *Le Menteur, dans Œuvres complètes, op. cit.*, p. 15.

<sup>205</sup> Marie-Odile Sweetser, « Niveaux de la communication et de la création dans les récits du *Menteur* », *art. cit.*, p. 495.

<sup>206</sup> Pierre Corneille, *Le Menteur, dans Œuvres complètes, op. cit.*, p. 57.

Enfin, c'est lorsqu'il relate à son père GÉronte, à la scène 5 de l'acte II, les événements rocambolesques qui l'ont prétendument conduit à épouser une dénommée Orphise à Poitiers que Dorante démontre tout son savoir-faire en matière d'invention romanesque et de narration, imaginant une scène baroque remplie de retournements imprévisibles et de coups de théâtre, de manigances et de dissimulations. Selon M.-O. Sweetser, cette « série d'aventures comiques, voire burlesques [...] font de lui un héros picaresque », et « la conclusion de cette peu glorieuse aventure ramène Dorante au niveau du protagoniste d'«histoires comiques» »<sup>207</sup>. Cet épisode comprend en effet une dimension parodique puisqu'il fait allusion de manière comique aux nombreuses et invraisemblables péripéties des romans héroïques à la mode. Même si « la création verbale et rhétorique du Menteur possède suffisamment de vraisemblance et utilise des arguments assez persuasifs pour convaincre ses interlocuteurs », et bien que le jeune homme ne tombe jamais lui-même dans la caricature, le style souvent hyperbolique de Dorante confère d'ailleurs à bon nombre de ses mensonges un côté satirique. L'exagération de ses prouesses militaires (« Je m'y suis fait craindre comme un tonnerre<sup>208</sup> »), notamment, ou encore la multiplication des bateaux, des chœurs de musique, des plats et des services, des « mille et mille fusées s'élançant vers les Cieux » attaquant l'eau d'un « déluge de flamme » dans le récit de la collation galante<sup>209</sup>, confirment que Dorante connaît bien les différents codes romanesques de l'époque puisqu'il sait les utiliser afin de captiver son auditoire et qu'il est même en mesure de les parodier.

### 2.2.3 Folie, création, illusion et théâtre dans le théâtre

Bien qu'ils semblent faire du menteur un joueur davantage qu'un fou, ce talent oratoire et cette culture littéraire et sociale qui lui permettent de contrefaire efficacement les différents codes discursifs de l'époque ne prouvent pourtant pas que le discours de Dorante échappe totalement à la folie, ne serait-ce qu'à une « fureur » temporaire. Nous avons vu que la médecine de l'époque considère, conformément à l'association

<sup>207</sup> Marie-Odile Sweetser, « Niveaux de la communication et de la création dans les récits du *Menteur* », *art. cit.*, p. 497-498.

<sup>208</sup> Pierre Corneille, *Le Menteur*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

aristotélicienne entre folie et génie, qu'un certain type de mélancoliques au tempérament « idéal » peut faire preuve d'une science, d'une créativité et surtout d'une ingéniosité hors du commun, comme le décrit J. Guibelet :

La mélancolie ou colère noire faite de sang brûlé modérément et au premier degré [...] est un instrument très propre, pour exciter et éveiller l'âme à la connaissance des choses. [...] La couleur noire modérée de cette humeur, accompagnée de splendeur, est cause encore que l'âme se plaît à la solitude, et lui imprimant une crainte et une appréhension de l'ignorance, fait qu'elle aime l'étude, et qu'elle se plaît à cet exercice, plus qu'à toute autre vacation. [...] Voilà les raisons pourquoi les hommes mélancoliques sont ordinairement doctes et ingénieux<sup>210</sup>.

Cette sorte de mélancolie est celle qui, lorsqu'elle s'échauffe, peut conduire à une « fureur » poétique, prophétique ou philosophique. Toutefois, à l'opposé des autres formes de mélancolie, elle n'est pas considérée comme « malsaine » et contraire à la raison. De plus, aucun indice ne démontre dans la pièce que Dorante est en proie à une fureur créatrice lorsqu'il ment.

La construction de ses mensonges est plutôt montrée comme résultant d'un processus créateur conscient, ce qui est signalé de manière constante dans la comédie par la présence du valet Cliton, qui critique ou rassure régulièrement Dorante sur le contenu de ses affabulations : « Savez-vous bien, Monsieur, que vous extravaguez ? » (1, III), « [...] Urgande et Mélusine / N'ont jamais sur-le-champ mieux fourni leur cuisine, / Vous allez au-delà de leurs enchantements; / Vous seriez un grand maître à faire des Romans [...] » (1, VI), « Quoi, ce que vous disiez n'est pas vrai ? [...] Obligez, Monsieur, votre valet. / Quand vous voudrez jouer de ces grands coups de maître / Donnez-lui quelque signe à les pouvoir connaître : / Quoique bien averti, j'étais dans le panneau » (2, VII), « Il faut bonne mémoire après qu'on a menti » (4, V), « Voici pour votre adresse une assez rude touche » (5, III), etc. En s'assurant continuellement que Dorante est conscient du caractère artificiel de ses pratiques mensongères et qu'il ne devient pas l'esclave de sa mythomanie, Cliton représente véritablement un « garde-fou<sup>211</sup> », selon l'expression d'E. Marpeau. Il rappelle aux spectateurs que les extravagances du menteur sont de

<sup>210</sup> Jourdain Guibelet, dans Patrick Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire*, loc. cit., p. 674 à 676.

<sup>211</sup> Elsa Marpeau, « Le Théâtre au miroir : jeux d'optique, champ aveugle et illusions dans la comédie de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », *Littératures classiques*, n° 44, 2002, p. 160.

l'ordre du jeu et que son maître ne prend pas ses fictions pour la réalité, ce qui le ferait dès lors sombrer dans la folie puisque « prendre sérieusement le jeu pour la réalité est le signal de la déraison<sup>212</sup> ». Mais Dorante n'adhère pas lui-même à ses histoires, il les invente dans un but précis, duquel il ne s'éloigne jamais : « se faire un visage à la mode » parisienne, savoir comment l'on y « gouverne les dames ». Se rapprochant davantage du comédien, dont le métier « consiste à donner l'illusion du vrai sans s'y laisser prendre<sup>213</sup> », il se fabrique un masque pour les autres, pour réussir à entrer en relation avec eux et à intégrer leur réalité, mais il demeure lui-même à distance, il connaît et comprend – tout comme le public – les mécanismes derrière ses mises en scène. Jusqu'à ce qu'il se fasse prendre lui-même à son propre jeu et qu'il devienne à son tour victime de l'illusion théâtrale montée par Clarice et Lucrèce, dont il confond les noms et, de ce fait, l'identité.

*Le menteur* s'avère ainsi être davantage, à l'instar de *L'illusion comique*, une comédie de l'illusion et un hommage au théâtre qu'une pièce sur la folie. À la fois dramaturge et comédien, Dorante se crée une nouvelle identité et se joue lui-même, sans succomber à l'illusion de soi comme les Visionnaires. Les fabrications imaginaires de Dorante et sa reconstruction constante de la réalité reflètent le travail de l'auteur dramatique, puisque, comme celui-ci, le menteur doit convaincre les autres de quelque chose *qui n'est pas*. Son habileté à utiliser efficacement les codes discursifs de l'époque, en plus de constituer son principal outil de persuasion, permet au théâtre de se réfléchir lui-même. En imitant et en parodiant le langage et les procédés galants ou héroïques employés dans les romans mais également dans les tragi-comédies et les tragédies de l'époque, les récits de Dorante sont comme autant de petites pièces insérées, présentées devant un public intérieur : les autres personnages. Ce qui, d'après la définition de G. Forestier, serait une forme de théâtre dans le théâtre :

Ce qu'on appelle théâtre dans le théâtre est un procédé qui consiste à inclure un spectacle dans un autre spectacle; autrement dit, il s'agit avant tout d'une structure. [...] La seule

---

<sup>212</sup> Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Librairie Droz, 1981, p. 274.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 273.

constante qui permet de discerner l'apparition du procédé, c'est l'existence de « spectateurs intérieurs »<sup>214</sup>.

Ce procédé, qui « renvoie au public l'image du monde du théâtre » et qui « fait hésiter entre la réalité et son double »<sup>215</sup>, ressemble à ce qu'E. Marpeau appelle le « hors-scène » baroque ou le « théâtre hors du théâtre », ce qui correspond à ces insertions, dans le texte dramatique, de mondes imaginaires, « extra-scéniques » décrits par les personnages extravagants et menant à « une réflexion sur la littérature et ses pouvoirs<sup>216</sup> ». « Le hors-scène baroque, explique Marpeau, est un monde qui se reflète lui-même, qui reflète sa propre théâtralité hors de la scène, un monde érigé à la manière d'une anamorphose<sup>217</sup> ». Si le hors-scène créé par les récits de Dorante reproduit et réfléchit les mécanismes de l'illusion théâtrale, « l'impératif du théâtre étant de créer l'illusion de la vérité, de “rendre la feinte pareille à la vérité même”<sup>218</sup>», le Menteur, contrairement aux Visionnaires, demeure le maître de l'illusion, et non sa victime. Alors qu'elle était dénoncée par Desmarets, l'illusion théâtrale est ici glorifiée par Corneille.

### 2.3 *Polyandre*

La popularité des extravagants comiques au XVII<sup>e</sup> siècle ne se limite pas à la comédie, et le genre romanesque en essor tire également profit de l'utilisation de ces truculents personnages. Bien que décrié par plusieurs grands esprits de l'époque, qui le jugeaient futile ou amoral, le roman suscite à partir du début du siècle un engouement certain et grandissant, dont l'apogée se situe autour des années 1640-1645<sup>219</sup>. Charles Sorel, dont l'œuvre éclectique compte le célèbre *Francion* (1623), le *Berger extravagant* (1627) et l'inachevé *Polyandre* (1648), auquel nous nous intéresserons davantage ici, évoque d'ailleurs dans un passage de ce dernier l'augmentation marquée de la production

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>216</sup> Elsa Marpeau, « Le Théâtre au miroir », *art. cit.*, p. 169.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>219</sup> Voir à ce sujet Maurice Lever, « Au seuil du XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle* (Littératures classiques, n° 15 – octobre 1991), Paris, Klincksieck, 1991, p. 9 à 13.

et de la distribution de livres entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, et ses répercussions sur les référents et les perceptions des différentes générations :

Polyandre disoit que plusieurs asseuroient, que tous les ans la foire estoit toujours semblable, & qu'il sembloit que ce qui estoit dans les boutiques, n'en fust point déplacé d'une année à l'autre, mais que neantmoins il y remarquoit assez souvent des choses nouvelles; Qu'il se souvenoit bien que l'ayant veüe en sa plus basse jeunesse, il n'y avoit point trouvé tant d'argenterie de diverses sortes, ny tant de vases de Porcelaine, & tant de cabinets d'Ebeyne & de grands miroirs; Qu' auparavant mesme l'on ne sçavoit ce que c'estoit de toutes ces somptuositez, & que le desir du gain avoit augmenté l'industrie des hommes; Mais que sur tout il y voyoit une marchandise qui ne s'y rencontroit point autrefois qui estoit les Livres, & qu'il ne desespéroit pas d'en voir aussi vendre un jour à la foire S. Denis & à la foire S. Laurens. Neophile qui estoit de beaucoup plus jeune que luy & ne sçavoit pas si bien l'estat du passé, luy demanda s'il estoit possible qu'il n'y eust là autrefois aucun Libraire; Il répondit que cela estoit certain, & que c'estoit que nos anciens croyoient qu'une telle foire que celle de saint Germain, qui estoit la principale de la ville de Paris, n'estant pas faite particulièrement, pour des ventes de bestiaux & autres choses necessaires, comme celles des champs, elle estoit un lieu de joye & mesme de desbauche, où l'on ne devoit vendre presque que des marchandises qui servoient à l'intemperance & à la vanité; & qu'il ne s'y trouvoit de mesme aussi que des gens qui aimoient ces choses, de sorte que les livres n'estoient point convenables avec cela<sup>220</sup>.

Ce plus grand accès aux livres, devenus à leur tour objets de luxe et symboles de richesse plus que de savoir – « Quoy que l'on achete plus de livres qu'autrefois, l'on estude pas davantage; C'est que les livres servent maintenant en partie au luxe des hommes, [...] & l'on void des hommes de Finance qui ont bien plus de livres que les Docteurs, parce qu'ils ont plus d'argent pour les acheter<sup>221</sup> » – explique en partie l'apparition et la progression du genre romanesque français, influencé également par ses précurseurs italien et espagnol, et surtout par la sensibilité et les goûts particuliers de la France de cette période<sup>222</sup>. Mais l'indéniable enthousiasme de l'époque pour ce genre naissant n'assure toutefois pas un statut noble au roman, dont les excès de toutes sortes continuent tout au long du siècle à exciter et à alimenter la méfiance des doctes, et même, à l'instar du sort réservé au légendaire héros de Miguel de Cervantès, à faire suspecter le roman de provoquer la folie chez ceux qui s'y adonnent avec trop de passion. Un autre extrait de *Polyandre*, dans lequel Aurélie – une veuve que courtisent à la fois Néophile, le jeune ami du protagoniste, son père Aesculan, et Polyandre lui-même – tente d'expliquer le

<sup>220</sup> Charles Sorel, *Polyandre. Histoire comique* [1648], Genève, Slatkine Reprints, 1974, vol. I, p. 456 à 458.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 458-459.

<sup>222</sup> Voir Maurice Lever, « Au seuil du XVII<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 9 à 13.



comportement de la vieille domestique mélancolique qui a usurpé son identité et ainsi abusé Néophile, illustre bien cette croyance assez répandue :

Ne croyez pas pourtant qu'elle s'esleve par trop, lors qu'elle se dit estre ce que je suis, & qu'elle m'abaisse fort aussi en me faisant estre ce qu'elle est; Car vous devez sçavoir que la plus part du temps elle passe bien plus outre que ma condition, disant qu'elle est Imperatrice, & le moins qu'elle s'attribue c'est d'estre Reine de Capadoce & de Paphlagonie, & d'autres contrées, dont elle a veu les noms dans quelques livres qu'elle a leus, ayant aimé de tout temps la lecture de toute sorte de livres, & c'est ce qui a contribué a la rendre plus fole, n'ayant employé ce qu'elle a appris la dedans, qu'à augmenter la bigearerie de ses pensées<sup>223</sup>.

Alors que la description de l'apparence de cette servante aliénée, la dépeignant comme « une femme maigre, noire, & laide, qui estant en chemise avec des brassieres, & une cornette assez salle, [...] sembloit estre un spectre<sup>224</sup> », sous-entend que la folie de la vieille serait causée par les noires vapeurs de la mélancolie, cette allusion d'Aurélie à la passion littéraire de sa domestique accuse d'un autre côté les livres (et plus précisément, tout ce qui semble lié au romanesque historique et héroïque) d'avoir contribué à la maladie de cette dernière. Il est vrai, cependant, que certains romanciers comiques ont aussi pris l'habitude de se moquer du roman héroïque, condamnant sur un mode souvent parodique « une conception et [un] style qu'ils récuse<sup>225</sup> »...

D'autant plus que, dans un genre littéraire nouveau considéré comme mineur, et aux côtés des très en vogue romans héroïques, chevaleresques, historiques, pastoraux, précieux et sentimentaux, la catégorie romanesque particulière qui retiendra ici notre attention, l'histoire comique, est elle-même marginale. Car, comme le précise J. Serroy, « à l'incertitude de statut qui caractérise le genre romanesque, la veine comique ajoute la précarité de sa propre position<sup>226</sup> ». La situation de l'histoire comique rappelle en effet, au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, celle de la comédie de la même époque : fruit de la tradition des contes et des fabliaux, comme la comédie l'était de celle de la sotie et de la farce, l'histoire comique est en quelque sorte prisonnière de sa réputation de littérature de

<sup>223</sup> Charles Sorel, *Polyandre*, *op. cit.*, p. 418-419.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

<sup>225</sup> Jean Serroy, *Roman et réalité*, *op. cit.*, p. 365. Serroy affirme toutefois que, bien que l'ascension et la popularité du roman héroïque atteignent des sommets entre 1640 et 1650, les romanciers comiques semblent étrangement délaissé la critique de ce type romanesque, ce qui constituerait « moins, toutefois, le signe d'un mépris que l'indice d'une autonomie entièrement assumée ».

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 15.

second ordre, populaire, à l'humour scabreux et au style souvent douteux. Charles Sorel tentera d'ailleurs, à l'image de ce que Corneille et les dramaturges comiques de la génération de 1630 ont fait pour la comédie de cette période, d'éloigner l'histoire comique des grossièretés familières du conte et de lui amener, grâce à un souci moral et à la prédominance du naturel sur la distraction, un public bourgeois<sup>227</sup>. L'élaboration de cette nouvelle esthétique, qui confère à l'histoire comique « une valeur de témoignage sur les mœurs du temps<sup>228</sup> », ne s'effectue pas, cependant, au détriment de « l'esthétique de la liberté » qui fonde et caractérise ce genre romanesque échappant aux formules préétablies des autres types de romans à la mode et comportant des modèles variés. Une liberté qui permet à ses auteurs, comme le rappelle J. Serroy, de profiter « d'une forme littéraire jugée comme secondaire pour faire passer, sous la plaisanterie, les idées les plus audacieuses » et pour expérimenter « des techniques narratives elles-mêmes détachées de toute contrainte »<sup>229</sup>.

Des techniques narratives qui ne sont malheureusement pas toujours couronnées de succès, comme ce fut d'ailleurs le cas pour *Polyandre*, dont Sorel n'a pu terminer l'écriture devant l'évident manque d'intérêt suscité par son troisième roman comique. Deux raisons principales ont été évoquées par les chercheurs pour expliquer cette indifférence du public, soit un décalage entre le réalisme bourgeois de *Polyandre* et la capacité de l'époque à adopter et à apprécier un tel genre romanesque, et un manque de cohérence interne de l'œuvre résultant d'une inconséquence entre le projet de Sorel et les formules narratives utilisées dans l'œuvre. J. Serroy et H.D. Béchade affirment ainsi qu'« en pleine vogue du romanesque héroïque, raconter les aventures de bourgeois parisiens tenait de la gageure<sup>230</sup> » et que « vers 1650, la sensibilité des lecteurs n'était pas prête pour un roman soumis aux impératifs du raisonnable, dont le thème et la langue fussent simplement médiocres<sup>231</sup> », alors que G. Reynier, F. Robello et J. Serroy encore une fois soutiennent que « l'exécution s'est trouvée très inférieure à l'idée » et que « le

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>231</sup> Hervé D. Béchade, *Les Romans comiques de Charles Sorel : fiction narrative, langue et langage*, Genève, Librairie Droz, 1981, p. 286.

dessein est éminemment réaliste, [mais que] ce qui domine presque partout, c'est, avec le burlesque, une fantaisie qui n'est pas légère »<sup>232</sup>, que « le *Polyandre* [...] souffre du désaccord entre son contenu anticipateur, sa tension vers le dépassement de l'esprit baroque et une technique narrative encore traditionnelle, mal adaptée, insuffisamment corrigée par des innovations hésitantes<sup>233</sup> » et qu'« ayant bien entrevu ce que pouvait être un roman de la liberté et du naturel, mais n'envisageant pas de se détacher de formules narratives mal adaptées à son dessein, le romancier n'a pas su se donner les moyens de créer un véritable monde romanesque<sup>234</sup> ».

Bref, l'échec de *Polyandre*, dont le projet avant-gardiste annonce selon certains le naturel et la vraisemblance classiques, et même l'« homme adroit » qui fera le succès des romans du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>235</sup>, mais dont les nombreux épisodes secondaires racontant les aventures de personnages extravagants et bien souvent caricaturaux font encore appel aux procédés comiques traditionnels et au penchant baroque pour l'extraordinaire, le démesuré et l'hyperbolique, semble refléter parfaitement le déchirement et l'entre-deux d'une période de transition sociale, culturelle et littéraire. Les pérégrinations parisiennes du héros bourgeois, qui rappelle par moments le Dorante de Corneille par son ambition et son habileté à s'adapter à la société qu'il fréquente, forment le cadre du roman – une intrigue réduite « à peu de choses : aucun de ces épisodes hauts en couleur qui forment la trame des destins héroïques, ou anti-héroïques, mais seulement l'écoulement banal et régulier du temps<sup>236</sup> » – mais l'essentiel de l'histoire est constitué de divers récits enchâssés ou de péripéties mettant en scène les différents personnages excentriques que rencontre Polyandre au cours de ses promenades, qui deviennent souvent à ce point prédominants qu'ils en arrivent à faire oublier l'action principale. Sorel a beau affirmer dans son *Advertissement aux lecteurs* que « Polyandre fait la meilleure partie des

---

<sup>232</sup> Gustave Reynier, « *Polyandre* », dans *Le Roman réaliste au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1914, p. 199 et 227.

<sup>233</sup> Felicita Robello, citée par Wim De Vos, dans *Le Singe au miroir. Emprunt textuel et écriture savante dans les romans comiques de Charles Sorel*, Tübingen, Gunter Narr Verlag (Études littéraires françaises, n° 62), 1994, p. 305.

<sup>234</sup> Jean Serroy, *Roman et réalité, op. cit.*, p. 405.

<sup>235</sup> « Avec *Polyandre*, et la société bourgeoise où il évolue, "l'homme adroit" vient d'entrer dans la littérature romanesque : de Gil Blas à Rastignac, il est appelé à faire parler de lui. » (*Id.*)

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 389.

intrigues & des narrations<sup>237</sup> » des quelque 1200 pages de l'œuvre, l'imposant titre que portent, comme le note P. Dandrey, certains volumes de l'édition Courbé (1648), à savoir *Polyandre. Histoire comique, où l'on voit les humeurs et actions de plusieurs personnes agréables qui sont entre autres le poete grotesque, l'amoureux universel, le fils du partisan, l'alchimiste trompeur, le parasite ou ecornifleur*<sup>238</sup>, contribue à prouver à quel point les aventures de ces originaux constituent une part importante – sinon la majeure partie – du roman. Ce que l'auteur considérait comme une « peinture naïve de toutes les diverses humeurs des hōmes, avec des censures vives de la pluspart de leurs deffaux » et dépourvue des « impuretez » et des « narrations pleines de bouffonneries basses & impudiques »<sup>239</sup> de la tradition comique ne réussit pourtant à se défaire de certains excès, comme en témoigne l'examen du discours des nombreux extravagants qui peuplent le récit.

### 2.3.1 Le grossissement satirique

Au début de son article intitulé « *Polyandre*, ou la critique de l'histoire comique », P. Dandrey remarque que la troisième histoire comique de Charles Sorel reprend plusieurs éléments du premier roman de l'auteur, *L'histoire comique de Francion*, dont « le personnel romanesque » évoluant autour du protagoniste<sup>240</sup>. À la fin du même article, Dandrey souligne que presque tous les membres de ce « personnel » ressemblent également aux sept visionnaires de Desmarets<sup>241</sup>, qui, rappelons-le, constituent eux-mêmes des types empruntés à une tradition comique allant parfois chercher ses racines jusque dans l'Antiquité. Mais les originaux rencontrés par *Polyandre* partagent avec ceux de *Francion* et des *Visionnaires* bien plus que la forme comique : leur discours, comme celui de leurs probables modèles, prend sa source dans l'extraordinaire, le hors-norme, l'exagéré, l'hyperbolique. Dandrey autant que Serroy soutiennent que, malgré le désir de

---

<sup>237</sup> Charles Sorel, *Polyandre, Advertissement aux lecteurs*.

<sup>238</sup> Patrick Dandrey, « *Polyandre* ou la critique de l'histoire comique », dans *Charles Sorel polygraphe*, loc. cit., p. 313.

<sup>239</sup> Charles Sorel, *Polyandre, Advertissement aux lecteurs*.

<sup>240</sup> Patrick Dandrey, « *Polyandre* ou la critique de l'histoire comique », dans *Charles Sorel polygraphe*, loc. cit., p. 315.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 327 à 329.

vraisemblance de Sorel, les personnages excentriques qui égayent le parcours de Polyandre sont eux aussi soumis au « grossissement farcesque, topique et donc invraisemblable<sup>242</sup> », que « plus que des personnages, ce sont, en effet, des types<sup>243</sup> » et que « l’hyperbole qui, dans la plupart des cas, préside à la présentation des personnages est le signe assuré d’un grossissement satirique<sup>244</sup> ».

C’est assurément le cas de Musigène, « sorte d’esprit heteroclite<sup>245</sup> », poète au vêtement troué et au verbe ampoulé, qui rappelle effectivement l’Amidor de Desmarets. Premier personnage à rencontrer la route de Polyandre, sa présomption au sujet de son œuvre et de ses talents poétiques n’a d’égales que l’enflure de ses vers et l’usure de ses haillons. Il n’hésite pas, lorsque l’occasion se présente, à vanter le pouvoir de ses écrits en multipliant les effets : « L’on a vu plus de mille fois, des filles pasmées au recit de quelques vers que j’ay cõposez, & quoy que leur extase procedast d’admiration ou d’Amour, elles y demeuroient tant que je les en eusse retirées [...]»<sup>246</sup> ». Celui qui pense être l’heureux détenteur de dons poétiques directement accordés par les Muses à sa naissance se croit plus célèbre que Démosthène et se dit reconnu de tous,

jusques aux petites mercieres & aux lingers, qui sont dans leurs boutiques, lesquelles ont oüy parler de mes ouvrages. Les unes disent, voila un des bons Poètes du temps, les autres disent, voila un Autheur, & enfin j’ay quelque loüange de toutes. Que si Demosthene le Pere de l’Eloquence Grecque, estoit ravy de ce qu’une vieille l’avoit monstré du doigt, & avoit dit; Le voila, laquelle n’estoit qu’une revendeuse du coin des ruës ou une lavandiere, de combien doy-je estre plus satisfait, lors que tant de personnes de toutes conditions se pressent à qui me verra le plutost ? Car bien souvent je voy aussi les Dames de haute qualité, mettre la teste hors de la portiere du carrosse, pour me voir mieux, quand l’on les à averties que je passe. O que Noble est la profession, non pas que j’ay choisie, mais dont la nature m’a fait present, puisque pour estre Poëte, il faut que nous naissons tels, au lieu que par le travail nous nous pouvons rendre Orateurs. Quelle gloire ce nous est d’estre connus par tout, ainsi que les Princes & les Heros, & d’avoir le privilege de porter la Couronne de laurier aussi bien que les conquerans; Car il faut que vous remarquiez icy en passant, qu’encore que j’escrive assez souvent en Prose, l’Art dont je me glorifie le plus, est celuy de la Poësie, pource que c’est veritablement un present de la Divinite<sup>247</sup>.

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>243</sup> Jean Serroy, *Roman et réalité*, *op. cit.*, p. 398.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>245</sup> Charles Sorel, *Polyandre*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 407 à 409.

Amoureux de son illusion plus que de la poésie même, Musigène ne voit toutefois pas que les nombreuses têtes qui se tournent vers lui le font en fait parce que « sa mine assez bigearre » et son discours excentrique l'ont depuis longtemps classé parmi les divertissements les plus recherchés par les esprits moqueurs de Paris. La coquette Clorinie s'amuse ainsi à ses dépens au tout début du roman : « Hé, que fait là Monsieur Musigene ? pourquoy ne le void-on pas aujourd'hui rendre un bon office à quelque Dame de merite, en luy donnant la main pour l'ayder à marcher en cette belle carriere, & la divertissant par ses rares entretiens ?<sup>248</sup> » Musigène est d'autant plus connu des gens de bonne condition qu'il a également l'habitude de se présenter chez eux pour leur réciter un poème ou un hommage, espérant en retour une récompense monétaire qui lui permettrait de lui acheter de nouveaux habits. Ce que fera Aesculan, riche financier et père de Néophile, malgré que « les hommes de sa profession ne se plaisent guere à l'entretien de la Poësie<sup>249</sup> », parce que, lois de la politesse obligeant, « il ne faut jamais rejeter ceux qui volontairement nous viennent rendre hommage<sup>250</sup> ». L'extravagance du poète, à l'instar de celle de la plupart des autres personnages insolites du roman, lui attire peut-être les sarcasmes de la foule, mais lui assure également une place auprès des grands et, par conséquent, de quoi se nourrir. Une stratégie qu'explique d'ailleurs Polyandre à Néophile au début du second livre :

Combien pensez-vous qu'il y a de gens dans Paris, qui ne seroient pas si bien venus chez les Grands, s'ils ne vivoient de quelque façon heteroclite ? L'un fait le galand, l'autre le desbauché, l'yvrogne, le lubrique, le bouffon & le medisant, & l'autre le Poëte; Ils pourroient bien mourir de faim, s'il leur prenoit fantaisie de quitter ces habitudes là; L'on les chasseroit comme des hypocondriaques, & des gens qui ne seroient plus bons à rien<sup>251</sup>.

La part de la folie et celle du jeu stratégique sont donc ici, comme dans *Le menteur*, habilement entremêlées, et P. Dandrey considère même que ce « mélange incertain de vraie folie et d'utile contrefaçon » constitue la « clef de l'extravagance illustrée par tous [les] personnages extravagants » présents dans *Polyandre*<sup>252</sup>.

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 296-297.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 156-157.

<sup>252</sup> Patrick Dandrey, « *Polyandre* ou la critique de l'histoire comique », dans *Charles Sorel polygraphe*, *loc. cit.*, p. 330.

Orilan, le deuxième original que rencontre Polyandre, confirme cette hypothèse : amoureux « universel », il passe son temps à traquer les jeunes filles et à les courtiser, peaufinant son art ridicule de la galanterie grandiloquente et entretenant sa réputation auprès des Parisiens avides de spectacles « hétéroclites », se donnant même parfois pour rôle, tel un bouffon de cour, de chasser grâce à son excessive éloquence les humeurs noires de ses amis fortunés :

Orilan ne cessait aussi de les tirer d'un autre costé, leur disant qu'ils laissassent ces gens là vuidier leurs querelles, & qu'il se falloir donner un plus beau divertissement. Neophile avoit pris grand plaisir à cette aventure, mais il n'en eseroit pas moins de tout ce qu'Orilan entreprendroit, de sorte que cela charmoit son chagrin au moins pour cet instant [...].

Le dessein d'Orilan estoit d'aller vers la fille d'orfevre dont il avoit vanté la richesse, & à laquelle il attribuoit aussi les graces corporelles à l'equipolent. S'estant approché de la boutique où elle estoit, il commença de luy parler en cette maniere. Ce ne sont point vos diamans ny vos perles; vostre argenterie ny vostre vermeil doré, dont l'éclat & le lustre nous ayent attirez icy; C'est un reyon de vostre veuë, qui a penetré depuis un bout de la foire jusques à l'autre, & qui a touché nos yeux par une divine sympathie, & delà nous a frapé le jugement, pour nous faire connoistre vostre merite & vostre valeur, & les honneurs que nous vous devons rendre. [...] Ceux d'entre les hommes qui n'ont point été capables de connoistre vos perfections, & qui n'ont aimé que l'or & l'argent, ne s'occupant qu'aux moyens d'en amasser, ont esté metamorphosez la pluspart en ces deux metaux, selon qu'il a pleu aux puissances supremes<sup>253</sup>.

Gênant les unes, amusant les autres, ses flatteries pompeuses et hyperboliques le font reconnaître par toute la ville, ce qui fait demander à Néophile si « Orilan fait exprez toutes ses galanteries, pour donner carrière à ses esprits, & pour estre agreable aux autres<sup>254</sup> », ce à quoi Polyandre lui repartit que celui-ci a non seulement

des principes de follie, mais qu'il est foû achevé. Pour monstrier qu'un homme à entierement perdu l'esprit, l'on dit d'ordinaire; Qu'il est foû à courir les ruës; Or cela se peut dire de luy sans calomnie, car vous voyez que sans cesse il court les ruës; & mesmes les Eglises, pour voir & pour estre veu des filles, s'imaginant qu'il est aimé de toutes, & qu'il les doit aimer toutes ou la pluspart. N'est-ce pas une vraye follie?<sup>255</sup>

Et de fait, Orilan a un peu de l'Hespérie de Desmarets et ne manifeste pas moins de vanité que celle-ci quand il prétend qu'« il y a mesme deux ou trois Infantes, l'une de

<sup>253</sup> Charles Sorel, *Polyandre, op. cit.*, p. 513 à 516.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 158.

Trebisonde, l'autre du Royaume de la Chine, & quelques autres dont je ne sçay pas encor le nom; qui aspirent à mon alliance<sup>256</sup> ».

Mais on retrouve encore plus d'Hespérie en Clorinie, l'archi-coquette narcissique qui est convaincue que tous les hommes n'ont d'yeux que pour elle, et « ne se figurant pas que dans toute la Cour il y eust une femme plus belle & de plus d'esprit qu'elle, & plus digne d'estre honorée pour sa condition & celle de ses predecesseurs, & pour ses perfections propres<sup>257</sup> ». Son discours, ponctué d'exagérations de toutes sortes, n'est pas moins excessif que celui des deux autres :

[...] il n'y a plus de moyen de souffrir l'importunité des Hommes : je me fasche quelque fois d'estre ce que je suis; je voudrois estre moins belle, & ces rares dons du Ciel ne me semblent estre en moy, que pour me priver de repos. De quelque costé que je me tourne, je trouve que leur veuë est fichée sur moy; Je crain qu'enfin leurs yeux ne fassent mal aux miens. J'enten aussi leurs soupirs par tout, dont mes oreilles sont lasses, & mesme le vent m'en vient donner contre le nez & les joües : il pourroit quelquefois proceder d'un estomach mal sain dont l'haleine ne seroit pas seulement de mauvaise odeur, mais seroit contagieuse. Je ne sçay plus que faire d'un si grand nombre d'Amans; Si je les blesse, & les brusle dés que je parois devant eux, le remede est de me ternir cachée : Au moins j'auray ce recõfort de ne plus faire de nouveaux malades; & quant à ceux qui le sont desja, s'ils ont emporté avec eux leurs traits & leurs flammes, qu'ils se guerissent s'ils veulent par l'oubliance<sup>258</sup>.

Cette grande illusionnée d'elle-même se fera également prendre au jeu de Théophraste, qui se nomme en réalité Héliodore, et qui se révèle être un charlatan aux techniques persuasives hors du commun : dépassant le simple recours à une rhétorique convaincante pour amener les gens fortunés à lui avancer de l'argent pour un invraisemblable projet de « pierre philosophale » qui rendrait extrêmement riche, qui guérirait toutes les maladies et qui conserverait la beauté et la jeunesse éternelles tout à la fois, Théophraste / Héliodore construit une véritable mise en scène autour de ses élucubrations mensongères : vocabulaire pseudo-scientifique, habits de savant, fioles, alambics, fourneaux et autres articles de laboratoire, et attitude quasi religieuse montée de toutes pièces pour créer l'illusion du « vrai » :

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>257</sup> Charles Sorel, *Polyandre, op. cit.*, vol. II, p. 5.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 14-15.



[...] nous ouvrant un guichet à demy, avec des mains aussi respectueuses & aussi craintives que s'il eust ouvert un Sanctuaire, il nous montra là dedans au travers d'une lumiere obscure, un certain vaisseau qu'il nous pria de regarder avec attention, puis ayant refermé le guichet aussi-tost, il nous dit gravement; C'est là qu'est le vray tresor du Monde; C'est là que se doit trouver la seureté des vivans, la resurrection des morts, & la divinité corporelle; C'est l'unique esperance de quantité de personnes d'honneur & de vertu, qui en attendent l'effect, comme une souveraine benediction de Dieu; Bref, c'est le plus grand ouvrage de tous les Philosophes, duquel l'on espere la melioration de tous les corps, tant vegetatifs que sensitifs, & tant metalliques qu'humains<sup>259</sup>.

Comme le Dorante de Corneille, le charlatan de Sorel empile et cumule les histoires abracadabrantes pour tenter de se tirer des situations fâcheuses dans lesquelles l'ont placé ses précédentes mystifications, révélant des trésors d'imagination et d'ingéniosité discursive.

Les excès rhétoriques du pédant Gastrimargue ne sont pas moins remarquables. Entretien sa réputation d'illustre parasite qui court les repas et les collations donnés chez les plus prospères du pays afin de satisfaire son appétit gargantuesque sans payer un sou, il use et abuse de termes savants et de lieux communs péremptaires pour impressionner la galerie, pour s'imposer chez les gens et ainsi assurer ses prochains repas. Sa glotonnerie aux accents rabelaisiens en fait un être extraordinaire – fort probablement le plus invraisemblable de tout le roman – aux dimensions fabuleuses et à la naissance qui n'est pas sans rappeler celle de Pantagruel :

Pour commencer son histoire dès la source, nous dirons que sa mere estant grosse de luy, elle eut en songe qu'elle accouchoit d'un Crocodile, qui engloutissoit les animaux terrestres & aquatiques tous entiers : vous pouvez juger qu'elle explication les Devins donnerent sur l'aparition d'une beste si gouluë & si devorante. Quand ce bel enfant vint au Monde, il avoit desja toutes ses dents & ne cessoit d'ouvrir la bouche, & de mascher à vuide, tellement que l'on crût qu'il valoit mieux luy donner à manger qu'à tetter, ce que l'on fut bien contrainct de faire, craignant que sa nourrice n'en patist, & qu'il n'essayast de rassassier sa faim dessus elle<sup>260</sup>.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 308-309. Sur la naissance de Pantagruel, Rabelais rapporte que « pendant que Badebec sa mère le mettait au monde et que les sages-femmes attendaient pour le recevoir, sortirent d'abord de son ventre soixante-huit muletiers, chacun tirant par le licol un mulet tout chargé de sel; puis sortirent neuf dromadaires chargés de jambons et langues de bœuf fumées, sept chameaux chargés d'anguilles salées, puis vingt-cinq charrettes de poireaux, ails, oignons, et ciboules. Cela épouvanta fort lesdites sages-femmes, mais certaines d'entre elles disaient : "Voilà une bonne provision, c'est un très bon signe; tout cela aiguillonne la soif de vin." Et comme elles caquetaient ces menus propos, voici sortir Pantagruel, tout velu comme un ours, ce dont l'une d'elles en esprit prophétique s'exclama : "Il est né avec tout son poil : il fera choses merveilleuses, et s'il vit, il aura de l'âge." » François Rabelais, *Pantagruel*, Paris, Pocket (Classiques, n° 6204), 1997-1998, p. 49.

Par ailleurs, de la même façon que les visionnaires de Desmarets et la plupart des autres extravagants comiques de Sorel paraissent souvent capables d'identifier l'illusion d'autrui sans pourtant être en mesure de percevoir la leur, Gastrimargue n'hésite pas à se moquer de la prétendue ignorance des autres ou de leurs excentricités (notamment de la qualité poétique de l'hommage présenté par Musigène lors d'un dîner donné chez Aesculan, au cours duquel il en profite pour se moquer du poète, qu'il accuse de mépriser les « Loix anciennes » et de n'user « que de paroles populaires et triviales »<sup>261</sup>) sans toutefois sembler avoir conscience des siennes et du regard des autres sur ses étranges manières.

Garnissent également cette galerie d'originaux Dame Ragonde, la vieille grand-mère dévote d'Aurélie, « qui estoit la plus estrange femme de la terre » et qui ne jure que par l'austérité et la sévérité d'un mode de vie dénué de tout plaisir et de tout excès<sup>262</sup>; Guérinette, la servante folle d'Aurélie qui se prend pour sa maîtresse et se joue de Néophile, dont nous avons parlé plus tôt; et enfin Thrasomède, « un des plus grands fanfarons qui fust en France, [...] qui [donnait] plus de paroles que d'effets, & plus de rodomontades que de marques de valeur<sup>263</sup> », dont l'inachèvement du roman ne nous permet malheureusement pas d'avoir connaissance du discours, qui aurait sans doute ressemblé à celui d'Artabaze et autres Matamore. Ces trois derniers personnages, moins présents que les autres dans l'histoire comique, viennent toutefois confirmer la règle qui semble déterminer les actions et les paroles de l'ensemble des extravagants du roman : malgré l'idéal avant-gardiste de vraisemblance et de naturel de Sorel, ces personnages excessifs, souvent exceptionnels et parfois même extraordinaires (rappelons les caractéristiques fabuleuses et invraisemblables de Gastrimargue), sont construits, comme ceux des *Visionnaires*, à partir de types caricaturaux empruntés pour la plupart à la

---

<sup>261</sup> Charles Sorel, *Polyandre*, *op. cit.*, vol. I, p. 299-300.

<sup>262</sup> Par la voix de Polyandre, montré comme un homme sensé et raisonnable tout au long du roman, Sorel semble même, à un certain moment, adopter ce point de vue austère de la vieille après que le protagoniste s'en soit d'abord moqué en se déguisant en frère oblat : « [...] je vous jure sans feinte, que [les discours de Madame Ragonde] qui sentent le vieux temps, sont aussi pleins de bons raisonnements que l'on en sauroit trouver. [...] je sçay bien que je ne suis pas dans la haute vertu; mais en ce qui est des sentiments que j'ay declarez, je vous assure que ce sont les miens propres, que j'ay en toute sorte d'occasions, touchant les sottises du Monde que je condamne eternellement [...]. » Charles Sorel, *Polyandre*, *op. cit.*, vol. II, p. 383-384.

<sup>263</sup> Charles Sorel, *Polyandre*, *op. cit.*, vol. I, p. 450.

tradition comique et à l'usage éprouvé d'un comique basé sur l'hyperbole et le grossissement satirique. Ce qui nous amène à partager l'avis de P. Dandrey lorsqu'il affirme que « les acteurs de cette comédie sociale présentent encore les traits grimaçants du masque farcesque ou burlesque<sup>264</sup> », et que la seule façon de justifier un tel usage de l'excès dans une histoire comique se voulant vraisemblable et basée sur des caractères universels, était de le « légitimer par la folie ou l'exception<sup>265</sup> ».

### 2.3.2 Regard moral et ironie

Du seul point de vue de la composition de cette galerie de monomanes, *Polyandre* aurait donc tout d'une œuvre baroque, au même titre que le *Francion*. Mais « sous l'apparente conformité au modèle du *Francion*, écrit P. Dandrey, *Polyandre* marque en réalité une étape, effet d'une évolution, sinon d'une révolution : celle de la régularité, par la mise au pas de l'idéal que visait son fougueux précédent<sup>266</sup> ». La manifestation narrative la plus évidente de cette évolution est incarnée par le héros lui-même, Polyandre, dont l'âge mûr, la condition de bourgeois « propre à tout faire », « subtil & raffiné<sup>267</sup> », le discours et les actions mesurées respectant les « lois de la civilité » et de la politesse « supposent une maturité conforme à celle qu'a parallèlement acquise l'auteur<sup>268</sup> », mais également l'époque.

Parcourant comme Dorante des lieux parisiens symboles de luxe, d'artifice et d'illusoire, comme la foire Saint-Germain et les Jardins du Luxembourg, Polyandre « observes the vices and follies of the world<sup>269</sup> », et, selon M. Debaisieux, son statut de spectateur, contrairement à celui de *Francion*, ne se confond plus avec celui d'acteur<sup>270</sup>.

<sup>264</sup> Patrick Dandrey, « *Polyandre* ou la critique de l'histoire comique », dans *Charles Sorel polygraphe*, loc. cit., p. 327.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>267</sup> Charles Sorel, *Polyandre*, op. cit., *Advertisement aux lecteurs*.

<sup>268</sup> Patrick Dandrey, « *Polyandre* ou la critique de l'histoire comique », dans *Charles Sorel polygraphe*, loc. cit., p. 317.

<sup>269</sup> Richard Howells, *Carnival to Classicism : the Comic Novels of Charles Sorel*, Paris – Seattle – Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature (Biblio 17), 1989, p. 1.

<sup>270</sup> Martine Debaisieux précise que « la fonction principale du protagoniste est celle de spectateur et non celle d'acteur comme *Francion* : notons par exemple que Polyandre décide de se rendre chez Aurélie, lieu

J. Serroy, A. Suozzo, G. Verdier et W. De Vos sont tous d'avis que *Polyandre* représente une rupture de l'histoire comique avec le roman d'apprentissage<sup>271</sup>, et que le protagoniste, loin de faire l'apprentissage du monde, démontre plutôt une grande connaissance de celui-ci, souvent sous forme de ce que W. De Vos appelle « des vérités d'expérience<sup>272</sup> », c'est-à-dire par le biais de la formulation de réflexions générales d'ordre moral, qui font parfois presque figure de lieux communs : « Polyandre disoit en luy mesme, que ce jeune presomptueux avoit esté bien puny des vanitez qu'il leur avoit témoignées »; « [...] il croyoit qu'il s'estoit trouvé avec des hommes de la plus plaisante humeur qui fussent dans Paris, & comme la plupart des choses qu'il voyoit dans le Monde, luy sembloient estre des Comedies jouées exprez pour le faire rire, il fit beaucoup d'estat de celle-cy »; « Cela luy doit monstrier que l'on ne peut jouir du bien sans souffrir auparavant quelque peine »; ou encore, selon l'exemple retenu par W. De Vos, « cela fit dire à Polyandre, que c'estoit-là encore une vraye Image du Monde, où les mal-heurs d'autruy semblent indifferens, & apres qu'un accident est arrivé si funeste soit-il, le souvenir s'en passe aussi tost, & mesme l'on chante & l'on rit, tandis que les autres pleurent »<sup>273</sup>. M. Debaisieux considère de surcroît que le point de vue du héros, dont la position morale et l'attitude mesurée échappent à la caricature et forment le véritable cadre vraisemblable du roman, « rejoindrait celui de l'auteur<sup>274</sup> ». W. De Vos va encore plus loin, et ajoute qu'avant de représenter la façon de penser de l'auteur, l'attitude du protagoniste par rapport à la société correspondrait d'abord à « celle que le lecteur devrait s'approprier. [...] Spectateur de comédies, Polyandre est une mise en abyme du lecteur de l'histoire comique. Il sert d'exemple aux bourgeois que le roman veut instruire à la vie de leur époque<sup>275</sup>. »

---

de rencontre de la plupart des “extravagants”, “pour bien voir la différence d'une personne à l'autre” (II, 218). La séparation de la “scène” est nettement marquée dans *Polyandre* et (à l'encontre du carnaval caractéristique de l'époque baroque) le spectateur ne se confond plus avec l'acteur. » Voir à ce sujet son ouvrage *Le Procès du roman. Écriture et contrefaçon chez Charles Sorel*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 167.

<sup>271</sup> Voir Wim De Vos, *Le Singe au miroir*, op. cit., p. 310 : « Tant Serroy que Suozzo ou Verdier soulignent que Polyandre n'est pas un roman d'apprentissage. »

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>273</sup> Charles Sorel, *Polyandre*, op. cit., vol. I, p. 71, 111-112, 426 et 473-474.

<sup>274</sup> Martine Debaisieux, *Le Procès du roman*, op. cit., p. 167.

<sup>275</sup> Wim De Vos, *Le Singe au miroir*, op. cit., p. 311-312.

Par ailleurs, bien que le héros semble parfois mettre de côté ses beaux principes et agir surtout par intérêt<sup>276</sup>, il demeure pourtant le seul à faire preuve de « bon sens » et de modération au milieu de la cacophonie des divers excès rhétoriques des extravagants, et annonce ainsi, comme le mentionne M. Debaisieux, le « sujet classique », en représentant la norme et en constituant une « distance rassurante », un « juste milieu »<sup>277</sup>. Cette évolution vers le sujet classique serait parallèle, selon la chercheuse, à celle qui transforme, au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, la perception de la folie :

Les changements de représentation décelés entre *Francion* et *Polyandre* peuvent être éclairés par le courant idéologique, notamment par la modification de la perception de la « folie », en tant qu'altérité. La réversibilité de la folie et de la raison, caractéristique de la pensée baroque et explicitée dans *Francion*, justifiait en partie l'analogie virtuelle entre personnages antithétiques. [...] Si l'extravagant baroque était susceptible de rejoindre la norme (la folie de Collinet n'est du reste qu'intermittente), le monomane classique est irrémédiablement mis en marge. Dans *Polyandre*, le regard raisonnable, le « bon sens » d'un protagoniste immunisé contre toute « manie » excessive, confèrent cette distance rassurante qui permet de définir, de « délimiter » les personnages en référence à un « juste milieu »<sup>278</sup>.

La distance entre le bon sens du héros et la démesure des autres personnages est d'ailleurs au cœur du « contraste satirique » qui fonde le comique de *Polyandre*. Ce contraste se perçoit surtout par le biais d'une figure récurrente dans le roman, l'ironie. Car les paroles sages et le regard moralisateur que Polyandre porte sur le monde et les mœurs humaines sont aussi, et surtout, teintés de ce procédé rhétorique par lequel « on se moque en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre<sup>279</sup> » et qui « dénonce le faux sérieux au nom

<sup>276</sup> Notons, par exemple, ce passage où il est clairement signifié que le discours de Polyandre est influencé par le but qu'il poursuit (soit ici de s'attirer les bonnes grâces de Néophile, dont le père lui permet de faire de bonnes affaires et de mousser sa réputation mondaine) : « Polyandre disoit ces choses, pour flatter Neophile, & contenter la vanité d'une personne, qui cherchoit de tous costez dequoy se satisfaire. La plus grande partie de ce qu'il disoit estoit inventé à plaisir selon l'occasion, comme il se monstroit ingenieux en toutes matieres, & principalement en celle-cy, où il faut croire qu'il tendoit à ses fins. » *Polyandre, op. cit.*, vol. I, p. 286.

<sup>277</sup> Martine Debaisieux, *Le Procès du roman, op. cit.*, p. 166 à 168.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 167-168. L'auteure se réfère, en ce sens, à Foucault, dont elle rapporte qu'il « envisage le changement de perspective sur la folie en ces termes : "Pendant la période classique, on la montre, mais de l'autre côté des grilles; si elle se manifeste, c'est à distance, sous le regard d'une raison qui n'a plus de parenté avec elle, et ne doit plus se sentir compromise par trop de ressemblance" ». (Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique, op. cit.*, p. 163.)

<sup>279</sup> Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique, op. cit.*, p. 138. Mentionnons, par exemple, les surnoms donnés à Musigène ou à Orilan par des railleurs qui connaissent leurs faiblesses respectives mais les appellent pourtant, pour en rire et par antiphrases, « Roy des beaux esprits » ou encore « Roy des Amoureux ».

d'un sérieux supérieur – celui de la raison, du bon sens, de la morale<sup>280</sup> ». Il n'hésite pas à se moquer des extravagants qu'il rencontre, souvent en feignant de jouer leur jeu, et à faire le railleur pour divertir la compagnie. A. Suozzo remarque à ce propos que, dans les romans de Sorel, "the illusion game postulates only one really important social exchange : the relationship between dupe and trickster"<sup>281</sup>. Maître de l'illusion, Polyandre s'amuse à duper ceux qui sont susceptibles d'en être facilement victimes, et y trouve plaisir, tout comme le lecteur. Selon O. Reboul, « sans doute entre-t-il toujours une part de joie sadique dans l'ironie, le "malin plaisir" de voir la beaudruche se dégonfler, les prétentions du pouvoir, du savoir, de la vertu éclater par le fait même que l'ironiste paraît les prendre au sérieux<sup>282</sup> ». Ici, c'est de la rhétorique flamboyante des monomanes que Polyandre se moque. Cette voix ironique prend une telle place dans le roman qu'elle se confond parfois même avec celle du narrateur, qui en prend alors le relais, en signalant le « bel esprit<sup>283</sup> » de Musigène ou en qualifiant de « saillie excellente<sup>284</sup> » le discours d'Orilan.

Apparaît ainsi un second contraste, celui entre le discours excessif du marginal et la parole mesurée de l'homme du monde *poli*. Le « faux sérieux » dénoncé dans *Polyandre*, celui d'une rhétorique ancienne, ampoulée, l'est au nom du « sérieux supérieur » qu'est devenu la *politesse* mondaine, qu'il faut comprendre, selon E. Bury « au sens fort de "civilisation", c'est-à-dire ce qui marque la spécificité de l'homme dans la nature, sa "culture" au sens propre<sup>285</sup> ». Bien plus qu'un « manuel de savoir-vivre » qui incite à condamner des mœurs jugées extravagantes, *Polyandre* est d'abord un manuel du savoir parler et écrire, et surtout, comme l'avance W. De Vos, une histoire comique qui apprend « aux gens bien-pensants à se méfier de toute éloquence » : « le lecteur n'apprend pas seulement à se méfier des textes littéraires; le récit lui inspirera la suspicion de tout discours »<sup>286</sup>. Étroitement liés à la folie, l'excès de rhétorique et l'abus

---

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>281</sup> Andrew G. Suozzo Jr., *The Comic Novels of Charles Sorel. A Study of Structure, Characterization and Disguise*, Lexington, French Forum Publishers, 1982, p. 13.

<sup>282</sup> Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>283</sup> Charles Sorel, *Polyandre*, *op. cit.*, vol. 1, p. 20.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 540.

<sup>285</sup> Emmanuel Bury, *Littérature et politesse*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>286</sup> Wim De Vos, *Le Singe au miroir*, *op. cit.*, p. 314 à 320.

de sources anciennes (souvent maladroitement utilisées) sont critiqués au profit d'une nouvelle civilité française. Libre penseur et défenseur de l'autonomie des sciences, Sorel a ainsi « essayé de transposer aux Belles-Lettres cette tentative de soustraire la rédaction de textes à l'emprise de la tradition<sup>287</sup> » rhétorique de la *res literaria*. Par conséquent, comme l'écrit M. Debaisieux, *Polyandre* « laisse ainsi transparaître, au-delà des problèmes particuliers à l'histoire comique, un mouvement essentiel dans l'évolution de la littérature de l'époque<sup>288</sup> » : un mouvement vers la raison et la représentation classiques, bien sûr, mais également vers une éloquence nouvelle, celle de la civilité et de la politesse françaises.

---

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>288</sup> Martine Debaisieux, *Le Procès du roman*, *op. cit.*, p. 165.

## Conclusion. Illusion et désillusion : la folie démasquée

*Tout ce que j'ai reçu jusqu'à présent pour le plus vrai et assuré, je l'ai appris des sens, ou par les sens : or j'ai quelquefois éprouvé que ces sens étaient trompeurs, et il est de la prudence de ne se fier jamais entièrement à ceux qui nous ont une fois trompés.*

– René Descartes

La mise en commun des motifs et des procédés récurrents qui se dégagent des trois œuvres du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle que nous avons choisi d'examiner révèle que, malgré leurs caractéristiques particulières et leurs différences certaines, *Les Visionnaires* de Desmarets, *Le menteur* de Corneille et *Polyandre* de Charles Sorel comportent plusieurs préoccupations similaires concernant la folie et son discours, à commencer par l'intérêt pour un thème qui fascine et même obsède les auteurs et les artistes de cette période : l'illusion. Les fausses apparences, les sens trompeurs, la feinte, la faculté de tromper et la possibilité d'être soi-même dupé troublent et inquiètent en effet la France préclassique, au point où le thème de l'illusion est associé dans les œuvres littéraires de l'époque à plusieurs expressions de l'incertitude ou de l'irrationnel : le rêve, la magie, la mort, le vrai et le faux, la sorcellerie et, bien sûr, la folie. La question taraude même Descartes, qui, bien que sa méthode ne soit pas considérée comme « baroque »<sup>289</sup>, a recours au motif du songe dans sa *Première méditation* pour illustrer sa réflexion sur la fiabilité des apparences :

Il me semble bien à présent que ce n'est point avec des yeux endormis que je regarde ce papier; que cette tête que je remue n'est point assoupie; que c'est avec dessein et de propos délibéré que j'étends cette main et que je la sens : ce qui arrive dans le sommeil ne semble point si clair ni si distinct que tout ceci. Mais en y pensant soigneusement, je

<sup>289</sup> Voir, à ce sujet, Pascal Dumont, « Est-il pertinent de parler d'une philosophie baroque ? », dans Didier Souiller (dir.), « Le Baroque en question(s) », *Littératures classiques*, n° 36, printemps 1999, p. 64.



me ressouviens d'avoir souvent été trompé lorsque je dormais par de semblables illusions<sup>290</sup>.

Dans cet extrait, la mise en doute de l'infaillibilité des perceptions sensorielles est étroitement liée à un questionnement sur l'illusion et les apparences trompeuses : si ce que nous percevons en rêve semble réel bien qu'il ne le soit pas, comment savoir si ce que nous percevons à l'état de veille n'est pas qu'une illusion ? Ce problème, nous le savons, mènera Descartes à douter dès lors de tout ce que les apparences lui avaient fait auparavant prendre pour vrai : « il est nécessaire que j'arrête et suspende désormais mon jugement sur ces pensées, et que je ne leur donne pas plus de créance, que je ferais à des choses qui me paraîtraient évidemment fausses, si je désire trouver quelque chose de constant, et d'assuré dans les sciences<sup>291</sup> ».

La question de l'illusion n'est toutefois pas l'apanage de la littérature baroque française, puisque, selon A. Cioranescu, l'omniprésence de ce thème pourrait s'expliquer en partie par l'influence de la littérature espagnole :

Presque toute la production littéraire qui dépend d'une façon ou d'une autre des modes espagnoles, se caractérise par une préoccupation fondamentale, plus ou moins transparente, plus ou moins clairement expliquée : la conscience d'un monde trompeur, des fausses apparences dont nous sommes les victimes, de l'*engaño*, ou faculté de tromper, du monde réel et de notre imagination, avec, comme contre-partie, la conscience du *desengaño*, fruit de l'expérience que représente la vie. Inversement, on peut supposer que toutes les œuvres littéraires appartenant à cette époque, où le problème de la tromperie des sens, du monde ou du destin, avec celle du désabusement ou sans elle, est posé de façon suffisamment cohérente, doit avoir un rapport quelconque avec les modes espagnoles, même si nous ne sommes pas en mesure de prouver formellement ce rapport<sup>292</sup>.

*La Vie est un songe* de Calderón de la Barca, par exemple, pose également le problème des apparences et des sens trompeurs à travers le motif du rêve. En se réveillant dans le riche palais du roi Basyle « au milieu d'étoffes et de brocarts<sup>293</sup> », Sigismond, qui n'avait connu toute sa vie que la noirceur et les chaînes de sa geôle dans la montagne, hésite un

<sup>290</sup> René Descartes, « Première méditation », dans *Méditations métaphysiques* (1641), Paris, Presses universitaires de France [Quadrige], 1986, p. 28.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>292</sup> Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Librairie Droz, 1983, p. 235.

<sup>293</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La Vie est un songe*, traduction, introduction et notes par Bernard Sesé, Paris, Flammarion [GF], n° 973, 1996, p. 83.

moment à croire que cette soudaine magnificence est bien réelle, et croit qu'il s'agit d'un songe. Mais contrairement à Descartes, le doute ne sert pas ici une quête de vérité dans les sciences : la comédie de Calderón témoigne plutôt d'un scepticisme relié à une réflexion sur la vanité du monde et à la métaphore du *theatrum mundi*<sup>294</sup>. Même si nous savons que Sigismond n'a pas réellement « rêvé » l'épisode de sa première expérience au château, il n'en demeure pas moins que son changement d'attitude repose sur le fait qu'il pense avoir vécu cela en songe et que cette croyance l'entraîne à méditer sur le caractère éphémère du pouvoir et de la richesse.

Dans le cas des *Visionnaires*, du *Menteur* et de *Polyandre*, ce n'est plus seulement à la confusion entre rêve et réalité qu'est liée la question de l'illusion, c'est carrément à la folie, à l'aliénation. Le discours des sept visionnaires, autant que celui de Dorante ou des excentriques de Sorel, est en effet dominé par une même quête illusoire : celle d'un moi idéalisé, d'une identité fantasmée. Leur parole n'a qu'un but : construire une image magnifiée d'eux-mêmes, un double extraordinaire, jusqu'à la démesure. Mais, prévient A. Cioranescu, « le double jeu, qui commence par un *engaño*, aboutit invariablement au *desengaño* : ce sera peut-être un simple expédient comique [...]; c'est le plus souvent un jeu dangereux, commencement d'une superbe aliénation [...] ou fin d'une décomposition<sup>295</sup> ». Les fous, ici, contrairement aux rêveurs de Descartes et de Calderón, ne doutent pas d'eux-mêmes ni ne remettent en question leur raison, ce qui, selon la pensée cartésienne, est la preuve même de la folie, puisque c'est le doute qui fonde la raison. En se laissant envahir par son illusion, jusqu'à confondre son identité avec celle qu'il s'invente – pour séduire, pour s'élever dans la société, ou pour s'abandonner à sa passion excessive –, le fou, plutôt que de créer l'illusion (comme le magicien ou le comédien, par exemple), en est la victime souvent ridicule. « Il ne discerne pas, écrit N. Doiron, sous le mensonge des apparences, la vérité des intérêts et des passions. Il ne perce pas l'hypocrisie. Il ne comprend pas les règles du jeu. Il n'a pas réalisé que la vie sociale s'est transformée en théâtre<sup>296</sup>. » Ce rapport à l'illusion est d'ailleurs ce qui semble distinguer le personnage de Dorante des autres extravagants de notre corpus,

<sup>294</sup> Selon laquelle « le monde est un théâtre » où chacun joue un rôle.

<sup>295</sup> Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>296</sup> Normand Doiron, dans « Fou de soi », *art. cit.*, p. 291.

puisque le *Menteur*, nous l'avons vu, s'affiche davantage, contrairement aux Visionnaires et aux excentriques de Sorel, en maître du jeu des apparences qu'en victime de celui-ci. Sa façon de rabrouer tout au long de la pièce son valet Cliton, dont les questions gênantes menacent son succès auprès de celle qu'il souhaite impressionner, prouve que sa mythomanie est en fait une stratégie consciente vouée à un but précis : séduire une jeune fille de bonne condition, et éventuellement se tailler une place de choix dans la société.

Il n'en demeure pas moins que son discours, tout comme celui des autres fous, est truffé d'hyperboles vouées à la construction d'une identité idéalisée. Et ce stratagème n'est pas sans danger : l'habileté de Dorante à se construire un double à la hauteur de ses ambitions risque de le mener, s'il endosse trop bien ce rôle, à la même confusion identitaire que celle qui affecte les monomanes de Desmarets et de Sorel. Le personnage de Dorante, « comédien de lui-même », s'apparente ainsi à ceux des « comédies de comédiens », fort populaires à l'époque<sup>297</sup>, qui mettent en scène des acteurs de théâtre qui représentent d'autres acteurs, et devant lesquelles, comme le précise G. Forestier, « le spectateur sera immédiatement porté à hésiter sur la vraie personnalité de ceux qui les jouent : à quel moment sont-ils vraiment eux-mêmes ?<sup>298</sup> » Dans ce type de comédie, le masque et le visage se confondent :

L'ambiguïté commence avec le nom. Si l'acteur X entre en scène en se présentant comme l'acteur Y, on hésitera entre son masque et son visage. Mais s'il apparaît sous son propre nom, l'incertitude sera plus grande encore, car on se demandera s'il se présente tel qu'il est vraiment dans la vie ou tel que l'auteur a voulu le montrer<sup>299</sup>.

L'auteur, dans le cas du *Menteur*, est Dorante lui-même, qui « apparaît sous son propre nom », mais brosse de lui un portrait idéal : la question qui se pose est alors de savoir où commence la vérité et où s'arrête le mensonge dans le discours du jeune homme sur lui-même. Cette question correspond exactement aux interrogations que suscite la nouvelle mode du portrait mondain au XVII<sup>e</sup> siècle, « qui triompha dans les salons aux alentours

<sup>297</sup> Comme celles de Georges de Scudéry et de Gougenot, par exemple, toutes deux intitulées *La Comédie des comédiens* et représentées respectivement en 1631-32 et en 1633, ou encore, dans une moindre mesure, dans la pièce enchâssée de *L'illusion comique* de Corneille, où Clindor est cru mort par son père (et par les spectateurs victimes de l'illusion théâtrale), qui ne le sait pas comédien.

<sup>298</sup> Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 262.

<sup>299</sup> *Id.*

de 1660<sup>300</sup> », écrit L. Van Delft, et qui, selon L. Desjardins, est l'héritière de la pratique du portrait littéraire amorcée par Montaigne au XVI<sup>e</sup> siècle, qui l'associait alors « à celle d'un retour réflexif sur soi : pourquoi, demandait-il alors, n'est-il pas loisible “à un chacun de se peindre de la plume” comme ce René, roi de Sicile, “qui se peignait d'un crayon” ?<sup>301</sup> » Au XVII<sup>e</sup> siècle, la popularité de la pratique du portrait littéraire en tant que divertissement mondain entraîne l'émergence d'interrogations nouvelles sur la notion de représentation de soi :

Dans la société précieuse qui se réunit autour de Mademoiselle de Montpensier et à la faveur de l'influence exercée par les romans de Madeleine de Scudéry, le portrait, on le sait, devient un véritable divertissement de société. Les recueils de portraits qui paraissent en 1659 contribuent à fixer les caractéristiques du genre : une énumération de traits physiques à laquelle on ajoute une description de traits moraux, de manière à mettre en lumière les ressorts les plus secrets de l'être. En effet, l'art du portrait ne consiste pas dans la simple retranscription des traits du corps : caractère et tempérament, vices et vertus, désirs les plus secrets devront, en effet, être révélés par le portrait qui cherche à atteindre l'invisible par le visible<sup>302</sup>.

À une époque marquée par les nouvelles percées médicales en matière d'anatomie<sup>303</sup>, la mode du portrait mondain s'attache à dresser une véritable « anatomie morale » de l'homme de l'âge classique. L. Van Delft rappelle que l'expression « anatomie morale » se retrouve telle quelle dans le *Criticón* du moraliste espagnol Baltasar Gracián, où « elle forme, en 1651, le titre même d'un chapitre, “Moral anatomía del hombre” (I, 9)<sup>304</sup> ». Il note également que « cette frappante formule évoque celle que l'on trouve sous la plume de La Rochefoucauld, qui écrit dans une lettre de 1664 [...], à propos de la clémence d'Auguste, qu'on a “plutôt fait de [lui] donner le nom de vertu que de faire l'anatomie de tous les replis du cœur”<sup>305</sup> ». Celui qui se prête à l'exercice du portrait littéraire doit, comme les moralistes qui travaillent à sonder l'essence de la nature humaine, chercher à se décrire lui-même, physiquement et moralement, de la façon la plus juste possible.

<sup>300</sup> Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, op. cit., p. 25.

<sup>301</sup> Lucie Desjardins, « Le “vain fantosme” de soi-même ou Le portrait à l'épreuve de la morale », *Tangence*, n° 66, été 2001, p. 85.

<sup>302</sup> *Id.*

<sup>303</sup> Mentionnons notamment les importantes découvertes de l'anatomiste humaniste bruxellois André Vésale au XVI<sup>e</sup> siècle, et celle de la circulation sanguine par le médecin anglais William Harvey en 1628. Voir, à ce sujet, Louis Van Delft, « Littérature et anatomie », dans *Littérature et anthropologie*, op. cit., p. 181 à 262.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>305</sup> *Id.*

Cette quête d'un regard sur soi véritable et exempt d'influences extérieures entraîne toutefois inévitablement le doute sur la possibilité de poser un tel regard, comme l'explique L. Desjardins :

Mais quel est ce moi qui se donne à voir ? Comment tracer son propre portrait ? Est-il possible de représenter sur une toile ou dans le discours un modèle que l'on ne connaît que peu ? Comment rendre ce portrait fidèle et ressemblant ? Est-il possible de pratiquer l'art du portrait sans être victime de l'illusion de l'amour-propre ? Toutes ces questions engagent la prise en compte des différents enjeux moraux que comporte la représentation de soi<sup>306</sup>.

« L'illusion de l'amour-propre » sera d'ailleurs la question qui se trouvera au cœur de l'œuvre de La Rochefoucauld, pour qui l'inéluctable influence de « l'amour de soi-même, et de toutes choses pour soi » empêche l'homme de se voir sous son vrai jour, et est à l'origine des erreurs, des illusions et de l'aveuglement qui accompagnent nécessairement le regard sur soi :

De cette nuit qui le couvre naissent les ridicules persuasions qu'il a de lui-même; de là viennent ses erreurs, ses ignorances, ses grossièretés et ses niaiseries sur son sujet; de là vient qu'il croit que ses sentiments sont morts lorsqu'ils ne sont qu'endormis, qu'il s'imagine n'avoir plus envie de courir dès qu'il se repose, et qu'il pense avoir perdu tous les goûts qu'il a rassasiés. Mais cette obscurité épaisse, qui le cache à lui-même, n'empêche pas qu'il ne voie parfaitement ce qui est hors de lui, en quoi il est semblable à nos yeux, qui découvrent tout, et sont aveugles seulement pour eux-mêmes<sup>307</sup>.

Cette méconnaissance de soi n'empêchant pas une vision lucide d'autrui correspond au regard que les extravagants de notre corpus portent sur eux-mêmes et sur les autres : alors qu'ils se perdent tous dans une représentation enflée et excessive d'eux-mêmes, mettant l'accent sur la caractéristique ou la passion qui paraît à leur yeux la plus désirable, ils ne sont paradoxalement pas dupes de la folie des autres, ou, dans le cas du menteur, du jeu social que jouent les autres : celui des apparences. Leur identité se trouve ainsi dédoublée, puisque l'idée que chacun se construit de lui-même et de sa propre grandeur s'oppose à l'image que les autres se font de lui : celle d'un fou, ou à tout le moins, d'un extravagant, d'un « visionnaire ». Le fait de s'isoler dans une perception erronée de soi-

<sup>306</sup> Lucie Desjardins, « Le "vain fantosme" de soi-même », *art. cit.*, p. 87.

<sup>307</sup> François de La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales et réflexions diverses* [1664], édition établie et présentée par Laurence Plazenet, Paris, Honoré Champion (Sources classiques, n° 36), 2002, p. 91.

même, dominée par l'amour-propre, est ainsi associé chez les trois auteurs de notre corpus à la maladie, à la folie. Un rapprochement qu'effectue également La Rochefoucauld dans l'une des *Réflexions diverses* qui suivent les *Maximes*, intitulée « De l'origine des maladies » :

Si on examine la nature des maladies, on trouvera qu'elles tirent leur origine des passions et des peines de l'esprit. [...] L'ambition a produit les fièvres aiguës et frénétiques; l'envie a produit la jaunisse et l'insomnie; c'est de la paresse que viennent les léthargies, les paralysies et les langueurs; la colère a fait les étouffements, les ébullitions de sang, et les inflammations de poitrine; la peur a fait les battements de cœur et les syncopes; *la vanité a fait les folies*; l'avarice, la teigne et la gale; la tristesse a fait le scorbut; la cruauté, la pierre; la calomnie et les faux rapports ont répandu la rougeole, la petite vérole, et le pourpre, et on doit à la jalousie la gangrène, la peste, et la rage<sup>308</sup>.

Cette façon de lier maladie du corps et « maladie de l'âme » – nom que l'on donnait alors, nous l'avons vu, aux troubles de l'esprit – est tout à fait représentative de la vision unifiée de l'homme et du monde qui prévalait à l'époque, et qui procédait « par analogies et par correspondances<sup>309</sup> » selon la structure du « schéma quaternaire », comme nous l'avons expliqué plus haut. Elle est également caractéristique d'une vision du monde où les domaines scientifiques communiquaient entre eux et n'étaient pas séparés comme aujourd'hui. Il n'est alors pas étonnant qu'un moraliste comme La Rochefoucauld ait eu recours à des concepts médicaux pour expliquer les tares morales humaines, ou encore qu'un médecin comme André Du Laurens use de notions morales dans ses démonstrations médicales sur l'humeur noire, par exemple, dont il précise que les causes, les conséquences et les symptômes peuvent être différents parce que « la façon de vivre », « l'étude » ou « les mœurs » varient d'un mélancolique à l'autre.

Passions et humeurs se mêlent donc et expliquent ensemble maladies physiques et troubles de l'esprit, et l'excès de l'un comme de l'autre peut mener à diverses conditions problématiques. Comme le ferait un surplus d'humeur noire (dont le fort pouvoir d'illusion est bien connu), l'abus d'amour-propre et de vanité dont font preuve les personnages de Desmarests, de Corneille et de Sorel les mène au dédoublement et à l'illusion de soi, et par conséquent à la folie. « D'être mécontent de soi-même, c'est

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 125. Nous soulignons.

<sup>309</sup> Voir à ce sujet Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie, op. cit.*, p. 6-7.

faiblesse : d'en être content, c'est folie<sup>310</sup> », affirme Gracián dans *L'Art de la prudence*. Pour l'homme du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, se laisser duper par l'illusion de l'amour-propre est contraire à la raison, et même symptomatique de l'imperfection et de la précarité de la nature humaine, qui tend à accorder de l'importance aux apparences, à l'aspect éphémère des choses de ce monde et à la vanité des plaisirs immédiats de l'existence. Si la vie en société n'est qu'un théâtre d'apparences, dont l'honnête homme doit pourtant connaître et maîtriser les règles s'il veut en faire l'apprentissage, la folie guette celui qui, au lieu d'utiliser les apparences à son avantage en apprenant à contrôler et à dissimuler ses sentiments pour mieux lire ceux des autres, devient sa propre victime en faisant étalage de ses passions sans modération.

L'intérêt de s'attarder en particulier au discours des personnages extravagants prend ici tout son sens, puisque cet étalage immodéré des passions et de l'amour-propre dont font preuve les excentriques de Desmarets, de Corneille ou de Sorel s'effectue d'abord, et presque uniquement, par le biais de la parole. La très grande place que prend le discours de ces personnages dans les trois œuvres permet en effet de mettre au jour des figures de rhétorique récurrentes qui semblent caractéristiques de la parole de l'extravagant comique au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, et qui s'avèrent par conséquent révélatrices de folie, ou du moins d'écart par rapport à une certaine norme langagière. La parole est alors mise en doute par les autres personnages, par le spectateur ou par le lecteur, alarmés par l'omniprésence de l'hyperbole, par la rupture de sens qu'entraînent les trop nombreux quiproquos, ou encore simplement par le décalage entre la réalité verbalisée par l'extravagant et celle que connaît celui qui se sait rationnel. La rhétorique de la folie devient ainsi le vecteur privilégié de la dénonciation d'une illusion particulière : celle des mots et du langage, miroirs trompeurs<sup>311</sup> qui peuvent duper celui qui ne saurait les prendre qu'au premier degré et qui les confondrait avec la réalité, comme Don Quichotte l'a fait avec les romans de chevalerie.

---

<sup>310</sup> Baltasar Gracián, *L'Art de la prudence* [1647], traduit de l'espagnol par Amelot de la Houssaie, avec une préface et des notes de Jean-Claude Masson, Paris, Payot et Rivages (Rivages poche / Petite bibliothèque, n° 116) 1994, p. 107.

<sup>311</sup> Sur l'anamorphose du discours, voir Jean-Vincent Blanchard, *L'Optique du discours*, op. cit., p. 165 à 182.

À une époque aussi préoccupée par l'illusion et les fausses apparences, l'excès de mots paraît dès lors suspect et contraire au discours raisonnable de l'honnête homme, témoignant ainsi de l'importante transition rhétorique qui s'opère au XVII<sup>e</sup> siècle : à la prédilection pour le singulier, l'insolite et le grandiloquent, se substitue en effet graduellement la valorisation du style mesuré de l'*honnête conversation*. Au lieu de chercher à se distinguer des autres en tâchant de les impressionner ou en misant sur l'effet et la surprise, « l'honnête homme ou l'honnête femme, précise J.-V. Blanchard, se doivent de ne pas imposer leurs intérêts particuliers au détriment de ceux de l'ensemble<sup>312</sup> ». L'honnête conversation exige par conséquent de se conformer à l'ensemble du groupe et donc de savoir masquer une partie de soi-même pour mieux servir l'intérêt commun : « dans les salons, les passions et intérêts particuliers doivent être dissimulés pour le bien du groupe social<sup>313</sup> ». Les extravagants de Desmarets et de Sorel font exactement le contraire : l'expression de leur passion démesurée prend toute la place dans leur discours et empêche l'interaction réelle avec les autres, les excluant ainsi d'une société qui mise désormais sur la sociabilité et l'intérêt commun. Dorante, qui essaie pour sa part de se tailler une place de choix dans cette société, ne suit pourtant pas davantage ses règles, puisqu'il tente, au moyen d'une virtuosité acquise au collège, de broser de lui-même un portrait idéal, et donc de se distinguer de ses interlocuteurs en s'auto-glorifiant. De cette déviance rhétorique des personnages, qui les exclut de la société, à la folie, il n'y a qu'un pas, puisque, comme l'explique P. Dandrey, il est alors reconnu que la mélancolie entraîne une « absence au monde extérieur » et un « retrait dans l'univers intérieur » :

Dès lors, si tristesse et crainte entrent toujours dans la définition du mal, c'est tout au plus comme marques d'une absence au monde extérieur, d'un retrait dans l'univers intérieur sous l'effet d'une sollicitation excessive des idées noires et des terreurs intimes qui font oublier l'existence du réel ou en pervertissent la perception, au profit des fantômes engendrés par l'imagination livrée à elle-même du fait de la démission du jugement assiégé, envahi et meurtri : la mélancolie devenait la pathologie de l'imagination égarée<sup>314</sup>.

---

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>314</sup> Patrick Dandrey, *Le Cas Argan. Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck (Bibliothèque d'histoire du théâtre), 1993, p. 59.



C'est ce retrait du monde et cet écart par rapport aux normes de la société qui nourriront également, quelques années plus tard, les différentes manies des personnages de Molière, dont le ridicule reposera à la fois sur « la déformation du réel » et sur « la difformité des tentatives faites pour s'y conformer »<sup>315</sup>. Mais si, au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est la folie avérée des extravagants de Desmarets, de Corneille et de Sorel qui fait rire à travers cette anamorphose du réel, cet espace que l'illusion crée entre soi et le monde, espace imaginaire commun à la maladie et au travail créateur, ce sera chez Molière « le monde entier [qui donnera] matière à rire, quelque sujet que l'on traite [...], simplement, peut-être, parce que les *alégastes* ont des trognes de dupes et que le sérieux, dans un monde où toutes nos vacances sont farcesques, constitue de soi un ridicule<sup>316</sup> ».

---

<sup>315</sup> Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Klincksieck (Série littérature), 2002, p. 360.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 90.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Corpus de recherche

#### A) Œuvres étudiées :

CORNEILLE, Pierre, *Le Menteur* [1643], dans *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n° 19), 1980.

DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean, *Les Visionnaires* [1637], dans *Théâtre complet. 1636-1643*, textes établis, présentés et annotés par Claire Chaineaux, avec un dossier iconographique de Catherine Guillot, Paris, Honoré Champion (Sources classiques, n° 64), 2005.

SOREL, Charles, *Polyandre. Histoire comique* [1648], Genève, Slatkine Reprints, 1974, 2 vol.

#### B) Études sur *Le Menteur* et sur Pierre Corneille

CORNEILLE, Pierre, *Le Menteur. La Suite du Menteur* [1643-1644], édition présentée, établie et annotée par Jean Serroy, Paris, Gallimard (Folio théâtre, n° 64), 2000.

-----, *Théâtre complet*, t. 2, édition de Liliane Picciola, Paris, Dunod (Classiques Garnier), 1996.

DEIKER-LALANDE, Roxanne, “Corneille’s Liar. The Counterfeitor as Creative Artist”, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XII, n° 22, 1985, p. 131-150.

FRANÇOIS, Carlo, *Raison et déraison dans le théâtre de Corneille*, York (South Carolina), French Literature Publications Co., 1979.

GOODKIN, Richard E., “Changing Classes, Changing Characters. ‘Noblesse d’épée’ and ‘noblesse de robe’ in Corneille’s *Le Menteur*”, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXIX, n° 57, 2002, p. 419-428.

LANAVÈRE, Alain, « *Le Menteur* de Corneille. “Par un si rare exemple apprenez à mentir” », dans *L’Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, textes réunis et publiés par Yvonne Bellenger (et al.), Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 7-89.

LASSERRE, François, « La Raison d'être des *a parte* dans *Le Menteur* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXV, n° 48, 1998, p. 203-211.

-----, « La Réflexion sur le théâtre dans les comédies de Corneille », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XIII, n° 24, 1986, p. 283-312.

LYONS, John D., « Discourse and Authority in *Le Menteur* », dans Milorad R. Margitić (dir.), *Corneille Comique. Nine Studies of Pierre Corneille's Comedy with an Introduction and a Bibliography*, Paris – Seattle – Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature* (Biblio 17, n° 4), 1982, p. 151-168.

MARGITIĆ, Milorad R., « Humour et parodie dans les comédies de Corneille », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXV, n° 48, 1998, p. 157-166.

MAZOUER, Charles, « L'Épreuve dans les comédies de Pierre Corneille », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXV, n° 48, 1998, p. 145-156.

PICCIOLA, Liliane, « Six années de variations cornéliennes sur les ressorts de la *Comedia* », dans *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche. 1615-1666*, actes du 20<sup>e</sup> colloque du CMR 17, Bordeaux, 1990, textes recueillis et publiés par Charles Mazouer, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1991, p. 245-254.

SERROY, Jean, « La Sincérité du *Menteur* », *Travaux de littérature*, vol. VII, 1994, p. 125-134.

SWEETSER, Marie-Odile, « Niveaux de la communication et de la création dans les récits du *Menteur* » et « Note bibliographique : les comédies de l'illusion. 1964-1984 », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XII, n° 23, 1985, p. 489-502.

ZEBOUNI, Selma A., « Comique, baroque, parodie et *Le Menteur* de Corneille », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XIV, n° 27, 1987, p. 603-612.

### C) Études sur *Polyandre* et sur Charles Sorel

BÉCHADE, Hervé D., *Les Romans comiques de Charles Sorel : fiction narrative, langue et langage*, Genève, Librairie Droz, 1981.

BURY, Emmanuel et VAN DER SCHUEREN, Éric (dir.), *Charles Sorel polygraphe*, Québec, Presses de l'Université Laval (La République des Lettres, « Symposiums »), 2003.

CHOUINARD, Daniel, « Charles Sorel (anti)romancier et le brouillage du discours », *Études françaises*, vol. XIV, n° 1-2, 1978, p. 64-91. (Tous les articles d'*Études françaises* sont disponibles en version électronique via Érudit.)

DEBAISIEUX, Martine, *Le Procès du roman. Écriture et contrefaçon chez Charles Sorel*, Orléans, Paradigme, 2000.

DE VOS, Wim, *Le Singe au miroir. Emprunt textuel et écriture savante dans les romans comiques de Charles Sorel*, Tübingen, Gunter Narr Verlag (Études littéraires françaises, n° 62), 1994.

GARAVINI, Fausta, *La Maison des jeux. Science du roman et roman de la science au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion (Lumière classique, n° 18), 1998.

HODGSON, Richard, « Une idéologie subversive : Charles Sorel et la société de son temps », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. VIII, n° 14, 1981, p. 105-113.

HOWELLS, Richard, *Carnival to Classicism : the Comic Novels of Charles Sorel*, Paris – Seattle – Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature (Biblio 17), 1989.

REYNIER, Gustave, « *Polyandre* », dans *Le Roman réaliste au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1914, p. 198-227.

ROY, Émile, *La Vie et les œuvres de Charles Sorel, sieur de Souvigny (1602-1674) [1891]*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

SUOZZO, JR., Andrew G., *The Comic Novels of Charles Sorel. A Study of Structure, Characterization and Disguise*, Lexington, French Forum Publishers, 1982.

SUTCLIFFE, Frank, *Le Réalisme de Charles Sorel. Problèmes humains du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1965.

VERDIER, Gabrielle, « Charles Sorel, ou le roman(cier) en procès », *Littératures classiques*, n° 15, octobre 1991, p. 85-97.

#### **D) Études sur *Les Visionnaires* et sur Jean Desmarets de Saint-Sorlin**

DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean, *Les Visionnaires* [1637], préface et notes de Hugh Gaston Hall, Paris, Société des textes français modernes, 1963.

-----, *Les Visionnaires* [1637], dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Scherer et Jacques Truchet, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1986.

DOIRON, Normand, « Fou de soi. Équivoque et théâtre dans le théâtre : *Les Visionnaires* de Desmarets », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. III, n° 235, 2007, p. 277-296.

HALL, Hugh Gaston, “Racine, Desmarets de Saint-Sorlin and the ‘querelle des imaginaires’”, *The Modern Language Review*, vol. LV, 1960, p. 181-185.

-----, *Richelieu's Desmarets and the Century of Louis XIV*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

LANCASTER, Henri-Carrington, "The Château de Richelieu and Desmaretz's *Visionnaires*", *Modern Language Notes*, vol. LX, n° 3, 1945, p. 167-172.

## **2. Corpus théorique et critique avant 1700**

*Folies Tristan d'Oxford* [XII<sup>e</sup> siècle], édition d'Ernest Hoepffner, Paris, Les Belles Lettres, 1943.

*Folies Tristan de Berne* [XII<sup>e</sup> siècle], édition d'Ernest Hoepffner, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Le Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy* [1694].

Version électronique disponible via Gallica :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503971.r=.langFR> (mai 2011).

ARISTOTE, *La Poétique* [vers 344 av. J.-C.], le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot ; préface de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1980.

-----, *Rhétorique* [entre 329 et 323 av. J.-C.], nouvelle traduction du grec, préface et notes de Jean Lauxerois, Paris, Pocket (Agora, n° 291), 2007.

AUBIGNAC, François Hédelin (Abbé) d', *La Pratique du théâtre* [1657], édité par Hélène Baby, Paris, Honoré Champion (Sources classiques, n° 26), 2001.

BURTON Robert, *Anatomie de la mélancolie* [1621], traduction de Bernard Hoepffner et Catherine Goffaux, préface de Jean Starobinski, postface de Jackie Pigeaud, Paris, José Corti, 2004, 2 vol.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La Vie est un songe* [1635], traduction, introduction et notes par Bernard Sesé, Paris, Flammarion, « GF », n° 973, 1996.

CHAPELAIN, Jean, *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid* [1637], d'après le manuscrit de la main de Chapelain conservé à la Bibliothèque nationale avec les corrections, une introduction et des notes par Georges Collas, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

DESCARTES, René, « Première méditation », dans *Méditations métaphysiques* [1641], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1986.

DU LAURENS, André, *Discours de la conservation de la vue, des maladies mélancoliques, des catarrhes et de la vieillesse* [1594] (reproduction de l'édition de

Rouen chez Claude le Villain, 1600). Version électronique disponible via Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54378q.pagination> (mars 2009).

ÉRASME, *Éloge de la folie* [1511], Paris, suivi de la *Lettre d'Érasme à Dorpius* [1648], Paris, Flammarion (Garnier Flammarion, n° 36), 2005 (première édition en 1964).

FURETIÈRE, Antoine, *Le Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts (...)* [1690] d'Antoine Furetière :

Version électronique disponible via Gallica :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b.r=Dictionnaire+Fureti%C3%A8re.langFR>

(mai 2011).

GRACIÁN, Baltasar, *L'Art de la prudence* [1647], traduit de l'espagnol par Amelot de la Houssaie, avec une préface et des notes de Jean-Claude Masson, Paris, Payot et Rivages (Rivages poche/Petite bibliothèque, n° 116) 1994.

LA ROCHEFOUCAULD, François, duc de, *Réflexions ou sentences et maximes morales et réflexions diverses* [1664], édition établie et présentée par Laurence Plazenet, Paris, Honoré Champion (Sources classiques, n° 36), 2002.

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais* [1580-1595], édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin ; édition des notes de lecture et des sentences peintes établie par Alain Legros, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, n° 14), 2007.

NICOT, Jean, *Le Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne auquel entre autres choses sont les noms propres de marine, vénerie & faulconnerie (...)* [1606].

Version électronique disponible via Gallica :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58059k.zoom.r=Jean+Nicot.f293.pagination.langFR>

(mai 2011).

PICHOU (sieur), *Les Folies de Cardénio* [1630], éd. de Jean-Pierre Leroy, Genève, Librairie Droz, 1989.

RABELAIS, François, *Pantagruel* [1532], Paris, Pocket (Classiques, n° 6204), 1997-1998.

RICHELET, Pierre, *Le Dictionnaire françois : contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes (...)* [1680].

Version électronique disponible via Gallica :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k509323.r=Dictionnaire+Richelet.langFR> (mai 2011).

ROTROU, Jean de, *L'Hypocondriaque ou le Mort amoureux* [1618], dans *Œuvres de Jean de Rotrou*, tome premier, Genève, Slatkine, 1967.

SOREL, Charles, *Le Berger extravagant* [1627-28], introduction de Hervé D. Béchade, Genève, Slatkine, 1972.

### **3. Corpus théorique et critique après 1700**

#### **A) Sur la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle :**

BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995.

BLANCHARD, Jean-Vincent, *L'Optique du discours au XVII<sup>e</sup> siècle. De la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005.

BURY, Emmanuel, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme. 1580-1750*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1996.

-----, FUMAROLI, Marc et SALAZAR, Philippe Joseph (dir.), *Le loisir lettré à l'âge classique*, Genève, Droz, 1996.

DELFT, Louis van, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1993.

DESJARDINS, Lucie, « Le "vain fantôme" de soi-même ou Le portrait à l'épreuve de la morale », *Tangence*, n° 66, été 2001, p. 84-100.

DOTOLI, Giovanni, *Littérature et société en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Didier Érudition, 2000.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1993, p. 70

FORESTIER, Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de rhétorique et de poétique au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 1993.

FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990.

----- (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne : 1450-1950*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

-----, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz (Titre Courant, n° 24), 2002.

-----, *La Diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard (Tel), 2001 [1998].

GILOT, Michel et SERROY, Jean, *La Comédie à l'âge classique*, Paris, Belin (Lettres Belin Sup), 1997.

LEVER, Maurice, « Au seuil du XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle* (Littératures classiques, n° 15 – octobre 1991), Paris, Klincksieck, 1991.

MESNARD, Jean (dir.), *Précis de littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France.

ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1989 (1984).

-----, *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1968.

SCHERER, Colette, *Comédie et société sous Louis XIII. Corneille, Rotrou et les autres*, Paris, A.-G. Nizet, 1983.

SERROY, Jean, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard (Thésothèque, n° 9), 1981.

SOUILLER, Didier, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

----- (dir.), « Le baroque en question(s) », *Littératures classiques*, n° 36, printemps 1999, Paris, Honoré Champion.

STERNBERG, Véronique, « Espaces et comédie au XVII<sup>e</sup> siècle », *Études littéraires*, vol. XXXIV, n° 1-2, hiver 2002, p. 201-215.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian (dir.), *Le Langage littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle. De la rhétorique à la littérature*, Tübingen, Gunter Narr (Études littéraires françaises), 1991.

ZONZA, Christian, *Le Baroque*, Paris, Gallimard (La bibliothèque Gallimard, n° 179), 2006.

## **B) Sur la folie et l'extravagance :**

*Folie et déraison à la Renaissance*, Colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération Internationale des Instituts et Sociétés pour l'Étude de la Renaissance, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, Travaux de l'Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme, 1976.



BRUNET, P.-Gustave (Philomneste junior), *Les Fous littéraires : essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc.* [1880], Genève, Slatkine Reprints, 1970. Disponible [en ligne] : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1133353> (décembre 2007).

CHEVALIER, Paule, *Le Thème de la folie et de l'extravagance dans le théâtre comique et tragi-comique au XVII<sup>e</sup> siècle. 1630-1650*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Paris X, 1972.

DANDREY, Patrick, *Anthologie de l'humeur noire. Écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard (Le Promeneur), 2005.

-----, *Le Cas Argan. Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck (Bibliothèque d'histoire du théâtre), 1993.

-----, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Paris, Klincksieck (Bibliothèque française et romane, série « C »), 1998, 2 vol.

-----, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Klincksieck (Série littérature), 2002.

-----, *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck (Génie de la mélancolie), 2003.

DERRIDA, Jacques, « Cogito et histoire de la folie », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil (Tel quel), 1967, p. 51-97.

DULL, Olga Anna, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.

FRANÇOIS, Carlo, *La Notion de l'absurde dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1973.

FRITZ, Jean-Marie, *Le Discours du fou au Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1992, p. 244-245.

HILGAR, Marie-France, « La folie dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle en France », *Romance Notes*, vol. XVI, 1974-1975, p. 383-389.

HODGSON, Richard G., « Du *Francion* de Sorel au *Pharsamon* de Marivaux. Histoire de la folie à l'âge de l'anti-roman », dans Nicole Boursier et David Trott (dir.), *La naissance du roman en France. Topique romanesque de l'Astrée à Justine*, Paris – Seattle – Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature (Biblio 17), 1990, p. 29-38.

LEFEBVRE, Joël, *Les Fols et la Folie. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968.

PIGEAUD, Jackie, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine. La manie*, Paris, Les Belles Lettres (Études anciennes, n° 112), 1987, 266 pages.  
 -----, *La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres (Études anciennes), 1981.

POSTEL, Jacques et QUETEL, Claude (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, édition revue et augmentée, Paris, DUNOD, 1994 (première édition en 1983 chez Privat).

### C) Sur la représentation et l'illusion :

CIORANESCU, Alexandre, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.

FORESTIER, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Librairie Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 1988.

-----, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Librairie Droz, 1981, 385 pages.

----- et DANDREY, Patrick (dir.), *L'illusion au XVII<sup>e</sup> siècle, Littératures classiques*, n° 44, 2002.

MARPEAU, Elsa, « Le théâtre au miroir : jeux d'optique, champ aveugle et illusions dans la comédie de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », *Littératures classiques*, n° 44, 2002, p. 157-174.

PIERROT, Raluca-Dana, *La Poétique de l'irrationnel dans le théâtre français de 1610 à 1680*, rapport d'étape de thèse (sous la direction de Georges Forestier, Université de Paris IV), École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, janvier 2007, 151 pages. Disponible [en ligne] :  
<http://enssibal.enssib.fr/bibliotheque/documents/dcb/pierrot-dcb15.pdf> (décembre 2007).

REISS, T. J., *Toward Dramatic Illusion. Theatrical Technique and Meaning from Hardy to "Horace"*, New Haven, Yale University Press, 1971.

RONZEAUD, Pierre, *L'Irrationnel au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck (Littératures classiques, n° 25), 1995.

-----, « Littérature et irrationalités au XVII<sup>e</sup> siècle », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 182, 1994, p. 39-52.

SIGURET, Françoise, *L'Œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, Klincksieck (Théorie et critique à l'âge classique, n° 8), 1993.

**D) Autres**

*Littérature et société*, anthologie préparée par Jacques Pelletier avec la collaboration de Jean-François Chassay et Lucie Robert, Montréal, VLB Éditeur (Essais critiques), 1994.

CORVISIER, André, *Précis d'histoire moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 (1971).

FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan (128), 1995.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France (Premier cycle), 2001 [1991].