



HAL
open science

Écrire en burlesque : Jeux et enjeux

Claudine Nédelec

► **To cite this version:**

Claudine Nédelec. Écrire en burlesque : Jeux et enjeux. Karine Abiven; Damien Fortin. “ Muses naissantes ”, Écrits de jeunesse et sociabilité lettrée (1645-1655), Épure, pp. 207-217, 2018, Héritages critiques. hal-03273213

HAL Id: hal-03273213

<https://univ-artois.hal.science/hal-03273213v1>

Submitted on 3 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Écrire en burlesque¹ : jeux et enjeux

Les jeunes gens qui forment, vers 1645-1649, une petite société d'amateurs de belles lettres et d'« apprentifs en poésie », qu'il s'agisse d'un goût personnel, ou que cet apprentissage soit plus ou moins consciemment déjà dirigé vers un avenir de « professionnel » des lettres, disposent bien sûr d'une solide connaissance des poètes antiques, base indispensable pour « parvenir » tant dans le monde des « officiers » ou du clergé, carrières auxquelles ils sont voués en tant que fils de bonne bourgeoisie, que dans celle des lettres. Mais ils sont aussi attentifs aux auteurs contemporains, « modernes », et aux modes, comme le prouve leur nom, issu de ces « antiquités » françaises (voire gauloises), qui suscitent alors un regain d'intérêt, à la fois chez les doctes et chez les mondains².

Or le modèle qui apparaît comme dominant dans le recueil retrouvé dans les papiers de Tallemant des Réaux, malgré la référence héroïque à la « Table ronde », ou justement en accord avec son usage parodique et avec le jeu de mots sur « Palatins/Paladins », a beaucoup à voir avec l'esthétique burlesque, bien que le mot n'y figure pas (alors que Scarron ne manque pas une occasion de l'utiliser en métatexte). Ce terme était (ré)apparu en français vers 1638 sous la plume de Jean Chapelain (cité comme un « Virgile » moderne par Pellisson, II) dans sa correspondance (encore « privée » à l'époque) avec Guez de Balzac³. Dès la « Préface » du *Passage de Gibraltar* en 1640⁴, le « mot » est publié, avec une intéressante définition, par Saint-Amant. Enfin, Scarron est le premier à en faire avec succès une « affiche » littéraire en intitulant en 1643 son premier recueil publié : *Recueil de quelques vers burlesques*. Ce fut le déclencheur d'une véritable mode, présentant plusieurs variétés⁵ : la poésie de circonstance (celle des recueils de Scarron) à destination d'un public mondain ; le travestissement de l'épopée et de la mythologie antique, avec *Typhon ou la Gigantomachie* du même Scarron (1644), suivi de bien d'autres ; le burlesque railleur, satirique, polémique parfois, dans les mazarinades.

Nombre des poèmes du recueil relèvent de cette esthétique dans toute sa variété et ses nuances ; nous verrons en quoi elle pouvait séduire des « auteurs entrant dans la carrière », à la fois en tant qu'expérimentation de la fonction sociale de la poésie considérée comme un jeu virtuose avec la langue, et en tant que prise de parti (nuancée) dans la querelle des Anciens et des Modernes.

Il est bien sûr complexe de définir le burlesque, d'autant que sa perception est encombrée de nombreuses déviations et approximations critiques dans l'histoire de sa réception. Disons pour aller vite que son trait principal est, comme le dit Charles Sorel, la propension à « faire raillerie de tout⁶ » : Cassandre dit ainsi que sa muse était « Si gaillarde, / Si railleuse, si babillarde » (XXXI). Si la raillerie ne tenait qu'au sujet, on serait plutôt dans le genre de la satire et de l'épigramme, assez souvent présents effectivement, avec ses cibles habituelles (les gens du Palais, I ; les gens d'Église⁷, VII ; la sexualité comique, XXIII-XXIV-XXV), et même une critique *ad hominem*, visant les acteurs des barricades, La Meilleraye et surtout le chancelier Séguier, qui en prend pour son grade, accusé à la fois d'être avide, prévaricateur et dévot – heureusement que le texte (XXXI) était à circulation limitée...

¹ L'expression est empruntée à Furetière. Voir Claudine Nédelec, « Le burlesque dans le Furetière », *Littératures classiques*, n° 47 : « Le Dictionnaire universel de Furetière », dir. H. Merlin-Kajman, 2003, p. 273-286.

² Voir entre autres *De la lecture des vieux romans* de Jean Chapelain (1647), dialogue entre lui-même, Sarasin et Ménage, les œuvres en « vieil langage » de Voiture, et la collection de parchemins enluminés de romans de la Table ronde du comte de Saint-Aignan (Pierre Gatulle, *Gaston d'Orléans, entre mécénat et impatience du pouvoir*, Seyssel, Champ Vallon, 2012, p. 303-304).

³ Jean Chapelain, *Lettres* (15 mars 1638), éd. par Philippe Tamisey de Larroque, Paris, Imprimerie nationale, 1968, 2 vol., t. I, p. 311 (reprod. en fac-similé de l'éd. : Paris, Imprimerie nationale, 1880-1883). « Réapparu », avons-nous dit, parce qu'on le trouve déjà dans le paratexte de *La Satyre Ménippée* (1594) – sans autre occurrence ensuite avant 1638, semble-t-il.

⁴ Marc Antoine Girard, sieur de Saint-Amant, *Le Passage de Gibraltar, caprice heroi-comique* (1640), *Œuvres*, éd. par J. Bailbé et J. Lagny, Paris, Didier, « STFM », 1967, 5 vol., t. 2, p. 155-198.

⁵ On se limite ici à la poésie ; mais il y a aussi du burlesque au théâtre (Scarron, Molière) et dans *Le Roman comique* de Scarron.

⁶ Charles Sorel, *La Bibliothèque française* (1667), éd. par Filippo d'Angelo *et alii*, Paris, H. Champion, coll. « Sources classiques », 2015, p. 255.

⁷ La satire du chapitre évoque assez un passage du *Lutrin* de Boileau (1674).

La satire implique aussi une part non négligeable d'autodérision, et ce zeste de provocation qui est souvent le fait des burlesques, par exemple lorsque Maucroix évoque dans son épître à la marquise de Brosses (XV), qu'il courtise, une certaine Saint-Thomas, « Un peu blonde, blanche, gentille / Que sur ma foy je ne hais pas », et la termine par :

*Bon jour Madame la Marquise
Que jamais je n'entre en Eglise
Si je ne suis de tout mon cœur
Vostre tres humble serviteur*

après une équivoque un peu risquée entre Amour et Amour Divin : il est tout de même prêtre, à cette époque...

Cette raillerie touche aussi et surtout aux « manières de parler », car elle passe par l'utilisation d'un mélange décalé, hétéroclite, incongru, volontairement transgressif par rapport aux règles rhétoriques et poétiques de l'*elocutio*, de « genres d'écrire », épopée et roman comique par exemple, ou vocabulaire judiciaire et activités poétiques, ou encore chronique familière des petites choses du quotidien et choses sérieuses – donc aussi de lexiques. Cela aboutit à entremêler (entrelarder, dirait Rabelais), voire entrechoquer, des mots (et donc des choses, sous forme de référents) de niveaux hiérarchiques fort éloignés. On en trouve plusieurs exemples caractéristiques. Ainsi, à la question du jeune avocat soucieux de réussir, le Marmouset réplique : « Avant toute autre chose aprens soigneusement / A jouer à la boule » (I), réponse incongrue (et cependant non dénuée de sens, du moins aux yeux de Furetière, voir la note 7) soulignée par le rejet. La plaisanterie est réitérée un peu plus loin par « tout vient à souhait / A qui joüe à la boule et lit Monsieur Louet ». Autre exemple, très « scarronien » :

*Et deja le Grec Theophile
Dorothee Tribonien
Et l'Empereur Justinien
Laissez d'errer parmy les crottes
Commencent à graisser leurs bottes.*

Entendons que Pellisson va emporter leurs livres dans ses bagages (II). De même, Daphnis et Chloé sont comparés à sainte Geneviève et saint Marceau, qui ne vont pas l'un sans l'autre selon le proverbe (V). Ou encore, à une sage leçon de morale « à l'antique » (*sustine et abstine*) succède l'*exemplum* drolatique de la chute dans l'escalier (II) ; à quelques reproches amicaux à qui est parti sans au revoir, l'exemple antique de « Monsieur Lycambe », puis un dialogue allégorique avec « Damoiselle Courtoisie » (X). Cela consiste aussi à « déplacer » les emplois lexicaux. Maucroix en fait lui-même le commentaire, en répondant à Cassandre : « Car de vouloir nommer registre / Un gentil ouvrage de vers / C'est avoir l'esprit de travers » (XIII) – ce qui conduit Cassandre à renchérir, en parodiant le style judiciaire (« Contre tout droit par consequent / Est rendu l'Arrest subsequent », XIV). Les emprunts peuvent aller jusqu'au vocabulaire « bas » : « faire la nique » (II ; Favart, III), « pitaut » (V), « Jan-fesse » et « engin » [au sens sexuel] (VI), « le moule du pourpoint » (XIII), « putain » (XXV). On peut y ajouter les « turlupinades » et autres quolibets (en voie de désaffection auprès de la « jeune cour »), jeux de mots, calembours, à-peu-près, sous-entendus... tel le jeu sur « palatin » (V), ou « nos Saigneurs Medecins » (XII) ; la suite des prétendus clients de Pellisson, « Cornu, Papelard, et Morlot » (VI) pourrait peut-être être lue ainsi.

On peut déceler quelques nuances dans ce mélange, suivant ses diverses composantes. Généralement, lorsque l'on peut sentir le souvenir de Rabelais (comme dans la mazarinade de Cassandre), ou de certaines facéties du début du siècle⁸, on tend vers le grotesque, c'est-à-dire vers une monstruosité ridicule. Tel est le « grotesque apprest de Mars » (XXXI), qui conclut une assez longue description des troupes bourgeoises de la Fronde parlementaire, qui rappelle (de loin) celle de la

⁸ Voir Alain Mercier, *Le Tombeau de la Mélancolie. Littérature et facétie sous Louis XIII (1610-1643)*, avant-propos de Roger Zuber et préface de Patrick Dandrey, Paris, H. Champion, coll. « Lumière classique », n° 63, 2005, 2 vol.

procession de la Ligue de la *Satyre Ménippée*⁹. Telle est aussi celle du « Marmouset » de la « Briefve instruction en forme de Dialogue¹⁰ » (I), petite statue de bois qui parle, à l'égal de la Samaritaine du Pont-Neuf, ou de son Braquemart. Citons aussi la « tres devote Infirmiere », « Enfileuse de Chapelets / Pileuse d'herbes et racines / Et débrideuse de Matines » (VIII), étrange mélange de médicastre et de dévote (à la mode de Frère Jean), à qui l'on finit par quémander du bonbon. On peut rattacher à cette tendance à un comique pictural (selon l'origine du mot « grotesque ») dans les descriptions de lieux pittoresques, telle la foire : tel passage de la pièce II est manifestement inspiré de *La Foire Saint-Germain* de Scarron¹¹, qui pourrait être ce « badaut qui tout contemple » et qui « loge peut estre au pres du Temple ».

Le mélange de l'héroïque et du comique correspond à l'héroï-comique (au sens propre et avec un tiret) de certains poèmes de Saint-Amant ; on trouve cette tonalité dans le poème de Cassandre qui relève de la veine des mazarinades (XXXI), à la fois « sanglant recit », évoquant même les guerres de religion, ou « la flamberge de la pucelle » (en soi, rien de ridicule, au contraire), et suite de plaisanteries : remarques satiriques reposant sur des jeux de mots (« il s'enfuist fort vaillamment » ; « La Meilleraye, / Surnommé depuis la Tremblaye »), notations pittoresques (« Et par tout trottent haliebardes »), voire scatologiques (ce que provoque la peur...), inattendue digression railleuse sur les modes bourgeoises, comparaison homérique incongrue (« Ne plus ne moins qu'une Lionne... »). Que le « grotesque apprest de Mars » paraisse au bout du compte « terrible » définit fort bien cette esthétique. C'est aussi celle de la « Réponse » de Maucroix à Cassandre (XIII) où Maucroix fait part de ses craintes (réelles et justifiées) de l'avancée des troupes ennemies, tout en avouant « estre un peu poltron », ou encore de l'épître à Astibel, où l'« epouvante » est compensée par le léger ridicule des bourgeois déguisés en soldats et le lexique familier de la dénonciation de la bêtise de la guerre (Favart, II). En revanche, l'« Epistre à Damon » (Favart, I) n'a rien de burlesque : c'est de la poésie pamphlétaire en bonne et due forme (et en alexandrins), au moins jusqu'à ce que le poète se dise « Je m'échaufe, Damon, et plus que je ne dois », et termine par un conseil de sage (et prudent) retrait.

Le badinage amoureux (que Boileau dira préférer, et de loin, au burlesque) est toujours référé à l'époque à Marot (sans oublier le Ronsard des *Folastries*), relayé par Voiture et Sarasin. Il y a là encore des nuances, depuis les aimables galanteries (« Et je voy mille amants sur le point d'estre fous/ De ce que vous estes trop sage », IV), jusqu'à quelques poèmes un peu plus « salés », comme la série de trois épigrammes (XXIII-XXV), ou les sous-entendus sexuels à propos des « Pucelles fraîches et jolies » qui au fond ne demanderaient pas mieux que leurs bergers soient un peu plus entreprenants (V). Le cocuage n'est pas en reste, comme à l'occasion de la mention d'une certaine Toussine (VII) :

*Vostre mari l'aime en effet,
Mais le prendrés vous au collet ?
Ce n'est pas si grande merveille
Et puis changement de corbeille,
Ainsi que le proverbe dit,
Fait appétit de pain benit.*

On n'est pas loin de tel conte de La Fontaine (« Pâté d'anguille »), tout comme dans l'épigramme « Jean et Paul... » (XXVIII), qui ressortit aux fabliaux.

On retrouve enfin l'influence de la mode de l'épître (Boisrobert et Scarron)¹², dans la chronique facétieuse des petits faits de la vie personnelle comme de la vie parisienne, mondaine et littéraire : « Je vai vous dire des nouvelles / Des meilleures et des plus belles » (VII). La chronique peut aller jusqu'à la satire, notamment des ridicules du Palais (de justice), et des embarras de Paris... Elle affecte d'aller à l'aventure, du coq à l'âne (« Icy donques tu trouveras / Mes plus ordinaires pensées / En vers bons ou mauvais traçées », II), de ne rien prendre au sérieux, y compris soi-même (« J'ay juré de te faire rire / Et ne sais pas encor de quoy / Mais au moins riras tu de moy », II) et se termine souvent par une métalepse : « A tant vous dis, car la chandelle/ S'allume » (V). L'épître implique une prise de distance vis-à-vis de ce qu'il faut « prendre au sérieux » ; ces jeunes gens se plaignent d'être absorbés par des

⁹ Il est justement fait allusion aux guerres de religion un peu plus haut.

¹⁰ Titre un peu archaisant.

¹¹ D'abord publiée en plaquette en 1623, elle fut rééditée dans le *Recueil de quelques vers burlesques* de 1643.

¹² Sur ce point, voir l'article de Sophie Tonolo.

activités judiciaires que pourtant ils devaient exercer avec un certain sérieux, puisqu'elles pouvaient avoir quelque influence sur leur réussite future – éventuellement à condition d'en sortir. On se donne ainsi l'élégance, et les profits poétiques, de l'autodérision, en « [...] petits Godelureaux / Aux blancs becs et rasez museaux » qui « écrivent vers, content sornettes » (VII).

Ces épîtres et poèmes divers sont bel et bien une correspondance, qu'on s'adresse à distance ou pas : on s'écrit parfois d'un quartier à l'autre de Paris, et même si on va se retrouver le lendemain. La poésie devient ainsi une sorte de *media*, une forme de la littérature épistolaire, avec ses normes : en témoigne l'épître « A une Dame qui lui avoit écrit en vers » : « puisque me le permettés / Et que mesme en vers m'invités / (Car écrire en vers c'est semondre) / Sur mon ame il faut vous répondre » (VII).

On peut noter ici trois formes de ces dialogues « en vers ». Cela peut être mi-figue mi-raisin, frôlant même parfois l'échange musclé, tel celui avec une « tres devote Infirmiere » (VIII), ou celui avec un La Fontaine qui a osé partir sans dire au revoir (X). Cela peut être une correspondance amicale, soit pour échanger des informations, soit pour se conseiller, voire se consoler l'un l'autre (« Elegie », XIX), soit pour parler littérature... Il est dans ce cadre intéressant de souligner les « adresses », sous forme de groupes de vers en épigraphe ; citons par exemple, de Maucroix (V) :

*Au tres cher Monsieur Pellisson
De Bartole le nourrisson
Ami du Digeste et du Code
Et Palatin non incommode*

Première mention de l'assimilation plaisante de ce groupe d'amis à des chevaliers. À quoi Pellisson répond « Au tres cher Monsieur de Maucroi / Grand Palatin comme je croi » (VI).

Ce peut être enfin dans le cadre de relations sociales qui mettent en jeu des « protecteurs » (avérés ou potentiels), en tout cas des alliés de rang plus élevé. Beaucoup des poèmes du *Recueil de quelques vers burlesques* de Scarron sont adressés à tel ou tel de ses protecteurs, ou protectrices : Scarron leur souhaite leurs étrennes, les remercie de leurs cadeaux (souvent de quoi faire un bon repas), célèbre tel ou tel événement de leur vie, les informe des petits faits (voire des ragots) de la vie mondaine... dans une tonalité familière et prosaïque qui joue à une certaine irrévérence, soit vis-à-vis du ou de la destinataire, soit dans une complicité partagée avec le ou la destinataire. On peut citer ici le « Madrigal sur le mariage de Mr de La Sabliere » (XXVII), ou les deux épîtres adressées à des membres de la famille Joyeuse. L'épître à Anne Joyeuse de Saint-Lambert (VII) fait preuve d'une grande liberté de ton...

Quelles que soient les thématiques abordées, l'esthétique burlesque implique deux questions qu'on pourrait appeler « linguistiques », en un sens très large. D'abord, une conception élargie de la langue littéraire, ou plus précisément du lexique, qui fait écho aux débats sur la fonction de l'Académie française par rapport à la langue commune : l'intérêt pour ces questions est bien marqué par l'allusion à la récente parution des *Remarques* de Vaugelas (XV). Car, pour obtenir le maximum d'effets, voire tout simplement pour exister, le burlesque a besoin, comme le dit Saint-Amant, d'avoir les « coudées franches dans le langage » : on ne peut y réussir, selon lui, « si l'on n'est Maistre absolu de la Langue, si l'on n'en sçait toutes les galanteries, toutes les proprietez, toutes les finesses », parce que le « Bourlesque » « embrasse sans contredit beaucoup plus de termes, de façons de parler, & de mots que l'Heroïque¹³ » auquel Saint-Amant veut le mêler. Le burlesque correspond donc à une conception de la langue française comme « trésor », qu'il importe de ne pas restreindre ou stériliser, ce qui renvoie à la position de Ménage, exprimée dans sa *Requête présentée par les Dictionnaires à MM. de l'Académie pour la réformation de la langue française*¹⁴, et plus tard de Furetière dans ses débats avec l'Académie, et à la pratique de La Fontaine. Cela n'implique pas une revalorisation hiérarchique des langages dévalorisés ; ainsi, « déplacer » le lexique juridique de ses emplois spécialisés vise plutôt

¹³ Saint-Amant, *Passage de Gibraltar*, « Préface » (*op. cit.*, p. 157).

¹⁴ Publiée en 1649 sous le titre du *Parnasse alarmé*, elle est présente dans ce même Ms. 19142 qui contient notre ensemble de poème (f° 58r-75v). Selon une lettre de Chapelain (9 avril 1659), ce texte lui valut de ne jamais être élu à l'Académie. La position de Ménage est partagée par d'autres, tels Saint-Amant (« Les pourvus bachiques », 1643), ou Saint-Évremond (*La Comédie des Académistes*, 1638). Pellisson fait l'histoire de ces débats (en prenant parti pour l'Académie) dans sa *Relation contenant l'histoire de l'Académie française* (Paris, A. Courbé, 1653).

à le disqualifier (pour archaïsme notamment). Il en est de même pour telle ou telle expression populaire, familière, proverbiale, provinciale (le peuple, ou plutôt la « canaille », n'est guère flatté, dans la mazarinade de Cassandre)... souvent déplacée de son usage, prise à contre-emploi ou dans une situation incongrue : ainsi des causes en cours qui préoccupent Pellisson, et qui s'agissent dans sa tête « ainsi que des pois dans un pot » (VI). Il s'agit plutôt de la revendication d'une certaine liberté pour l'écrivain, que l'on retrouve dans le *Dictionnaire universel*¹⁵. La mazarinade de Cassandre (XXXI) en donne un bon exemple, mélangeant archaïsmes (d'effet ambigu : mots restés dans le langage populaire, mots devenus bizarres, voire incompréhensibles, ou mots auréolés de leur ancienneté, comme « flamberge »), mots prosaïques désignant des réalités variées, souvent disposés en listes, mots populaires, voire vulgaires, ou marqués par l'accent (« Boute à [l']iaüe » ; « Mortgoue »), expressions plaisantes (« fort de Chicagerie » ; « Aquatique Contrée » pour désigner les mariniers). Mais la langue élevée y trouve aussi place (ce n'est pas du « style bas ») : comparaisons homériques (« Ne plus ne moins qu'une Lionne... »), références mythologiques (Hercule, Atlas...), sentences (« dans ce siècle tortu / Que peut une haute vertu / Lorsque la force l'abandonne ? »), ou descriptions poétiques (« Or la Nuit, Deesse paisible, / [...] Vient estendre ses sombres voiles / Et son manteau semé d'estoiles »).

Ensuite, qu'est-ce que cette « langue » codée, voire hyper-codée, qu'est la poésie, entendue comme écriture versifiée ? On est en une période d'interrogations et de troubles. D'un côté, on trouve des remises en cause, au nom de la raison, des acrobaties rendues nécessaires par l'écriture versifiée (dans ses trois dimensions : métrique, rimes et formes poétiques) : en témoigne une lettre de Pellisson, datée de 1652-1653, intitulée « Vers en prose, prose en vers¹⁶ ». D'autre part, les milieux « précieux » manifestent une sorte de fascination pour ces mêmes acrobaties : savoir faire des vers devient une compétence socialement utile, compétence d'autant plus difficile à acquérir qu'il faut faire des vers sans pour autant avoir l'air (voire le temps) d'en faire, bref faire des vers « irréguliers », techniquement bien moins faciles à maîtriser qu'il n'y paraît, à la fois en ce qui concerne le compte des syllabes (car il reste hors de question de faire des vers « faux ») et en ce qui concerne les rimes ; là encore, on hésite entre l'artifice le plus évident (les fameux bouts-rimés, de mode entre 1648 et 1652) et le souci du « naturel », le comble de l'art étant de faire comme si l'artificiel était naturel... Et on peut retourner la chose en ce qui concerne les burlesques : aller au maximum de l'artificiel possible, en faisant rimer des mots dont la rencontre est incongrue, en composant des rimes « acrobatiques » (dont la consonance s'obtient par tour de force), ou en retrouvant les jeux des grands rhétoriciens (rimes enrichies, suites de rimes identiques...). Quelques exemples : *ahan / Messer Tribonian* (I) ; *magnifique / la nique* (II) ; *malotru / Patru* (II) ; *Longin* (il faudrait *Longus*) / *badin* (V) ou *engin* (VI) ; *gros fin / la fin* (X) ; *Ramboüillet / crieuse de lait* (Favart, III) ...

Cet atelier poétique était certainement une façon, pour ces poètes en formation, de « travailler leur instrument », dans deux directions : d'une part la maîtrise du *sermo pedestris*, représenté ici par des suites, de taille variée, d'octosyllabes (le « petit metre », XXXI) à rimes plates (la forme longue de l'épître vs la forme brève de l'épigramme) ; d'autre part, la pratique des formes hétérométriques (stances, odes, madrigaux), avec des dispositions de rimes plus variées (voir l'annexe). Ils innovent un peu aussi, par exemple dans cette « élégie » combinant 15 octosyllabes, puis 11 alexandrins, et composée d'un conseil à un ami (« Laisse donc là cette Infidelle »), et de la réaction de l'ami, signifiant son adieu à sa maîtresse (« Adieu donc Aimable Marquise / De vos mains pour jamais je reprens ma franchise », XIX). Cela fait penser à cette « ode [...] la plus capricieuse et la plus bizarre que vous vîtes jamais » (II, note 52) que Pellisson dit avoir écrite – l'adjectif « capricieuse » n'étant pas sans rappeler le *caprice* cher à Saint-Amant.

Globalement, l'esthétique burlesque est le fait des modernes, notamment parce qu'elle a souvent été mise au service des parodies de l'épopée et de la mythologie antique. Qu'en était-il des « Palatins », dans ces années-là ? Ils imitent assez nettement (et habilement) les poètes anciens dans les pièces (ou digressions) « sérieuses » et morales comme l'épître de Pellisson (II), ou les stances (XXII). On y trouve des souvenirs de Virgile (inspiration bucolique), d'Hésiode (mythe de l'âge d'or), et surtout d'Horace : thèmes de l'*aurea mediocritas*, du *carpe diem*, pour pouvoir partir sans regret, de la retraite (*otium*) : « Va vivre en pleine liberté / Dans ton honneste pauvreté » (II).

¹⁵ Voir Cl. Nédelec, « Le burlesque dans le *Furetière* », art. cit..

¹⁶ Publiée dans *L'Esthétique galante*, sous la dir. d'Alain Viala, Toulouse, Société de littératures classiques, 1989, p. 75-77.

Mais cet atelier d'écriture rend compte aussi d'une certaine attirance vers ces modernes qui s'en étaient pris au modèle épique, tel Scarron avec *Typhon ou la Gigantomachie*, puis avec le premier livre du *Virgile travesti* (1648). Ne serait-ce pas son *Ænéide travestie* que lit Furetière (texte paru en 1649) et qui « Reçoit tout l'applaudissement/ Que mérite un stile charmant » (XII, voir note 170) ? On trouve aussi quelque écho aux railleries de Sorel dans *Le Berger extravagant* (1627), contre les fables en général, dans celles de Maucroix à propos de Daphnis et Chloé : il y trouve « peu de vraisemblance ».

*Dafnis est par trop lourdaut ;
Car où trouverroit on Pitaut
Qui n'enseignast à sa Bergere
Tout ce qu'il faut pour estre mere ?*

Bref, « Monsieur Longin » est « un badin » (V)... Il n'empêche que la réponse de Pellisson souligne que s'il faut convenir que « C'est un badin, c'est un Jan-fesse », en fait « tout Romaniste est Longin » (VI) : les romanciers sont bien contraints d'éviter que leurs histoires d'amour ne finissent fort prosaïquement par grosseur et prise de corps du ravisseur, ce qui est une manière de dire que la littérature a ses conventions – nécessaires, et ne doit pas forcément s'en tenir à imiter le réel, comme y inciteraient les auteurs modernes des histoires comiques. Dans la querelle qui couve depuis déjà quelque temps, il ne semble pas qu'ils aient encore pris vraiment position... Cette ambiguïté restera celle de La Fontaine.

Qu'en sera-t-il de l'avenir de nos paladins en littérature ? Alors que Pellisson est le destinataire de la mazarinade de Cassandre, il s'en prend vivement dès 1652 à la « fureur du *burlesque*, dont enfin nous commençons à nous guérir¹⁷ », à la fois pour des raisons de goût, mais aussi (surtout ?) pour des raisons politiques, cette esthétique ayant justement été compromise dans la Fronde, au moment où il va entrer au service de Fouquet, resté fidèle au Roi pendant les troubles. Il défend en revanche l'esthétique galante, dont – diversité et agréables mélanges, enjouement, « *sprezzatura* » – pourrait assez relever l'ensemble du recueil, au travers de son *Discours sur les œuvres de Sarasin* (1657)¹⁸. Furetière, dont les *Poésies diverses* (1655) présentent des traits communs avec le recueil, n'abandonnera jamais le burlesque, ni dans son *Roman bourgeois* (où l'on retrouve la satire des milieux du Palais et l'imitation de sa langue), ni dans son *Dictionnaire universel*, où il lui réserve une place honorable¹⁹, ni dans ses *Couches de l'Académie* (1687) ; la *Nouvelle allégorique* (1658) présente un rapport nuancé à l'Antiquité comme au burlesque. C'est finalement La Fontaine, le grand ami du principal auteur de cette anthologie, Maucroix, qui serait le meilleur héritier de cette ambiguïté entre sérieux et « badinage », entre imitation de l'antique et « modernité », burlesque et raffinement de la forme poétique.

Annexe

Relevé des formes (par ordre de fréquence)

*15 épîtres : II, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV + I, II, III du manuscrit Favart : octosyllabes à rimes plates, sauf la pièce I du manuscrit Favart (alexandrins à rimes plates)

*5 épigrammes

- XXIII : 8 octosyllabes – 2 rimes plates, 2 rimes croisées
- XXIV : 4 octosyllabes, 2 alexandrins, 2 octosyllabes - 2 rimes plates, 2 rimes croisées
- XXV : 6 octosyllabes – 1 rime plate, 2 rimes embrassées
- XXVIII : 12 octosyllabes - 3 séries de rimes croisées
- XXX : 6 octosyllabes – 1 rime plate, 2 rimes croisées

*4 madrigaux

- III : 10 octosyllabes – 1 rime plate, 2 rimes embrassées, 2 rimes croisées
- IV : 5 alexandrins, 1 octosyllabe - 1 rime plate, 2 rimes croisées
- XVII : 3 alexandrins, 2 octosyllabes, 1 alexandrin – 2 rimes croisées et 1 rime plate
- XXVII : 3 heptasyllabes, 1 alexandrin, 2 octosyllabes - 1 rime plate et 2 rimes croisées

¹⁷ Paul Pellisson, *Histoire de l'Académie française* (1653), éd. par Ch.-L. Livet Paris, Didier, 1858, 2 vol., t. 1, p. 80.

¹⁸ Voir *L'Esthétique galante*, op. cit.

¹⁹ Voir C. Nédelec, « Le burlesque dans le Furetière », art. cit.

* 3 stances

- XVIII : 5 sizains d'alexandrins - 1 rime plate et 2 rimes embrassées

- XX : 6 sizains composés de 2 alexandrins, 1 hexasyllabe, 1 octosyllabe, 1 alexandrin, 1 hexasyllabe – 1 rime plate et 2 rimes croisées

- XXII : 5 sizains : 2 alexandrins, 1 hexasyllabe, 3 alexandrins – 1 rime plate et 2 rimes embrassées

*2 odes

- XXVI : 7 sizains : 1 alexandrin, 2 octosyllabes, 1 alexandrin, 1 hexasyllabe, 1 alexandrin – 1 rime plate, 2 rimes embrassées

- XXIX : 5 sizains : 4 alexandrins, 2 octosyllabes – 1 rime plate, 2 rimes embrassées

*2 élégies

- XVI : alexandrins - rimes plates

- XIX : 15 octosyllabes, puis 11 alexandrins - rimes plates

*1 dialogue : I : alexandrins - rimes plates

*1 couplet (succédant à des stances) : XXI : 8 octosyllabes – 2 rimes croisées, 2 rimes plates

*1 « mazarinade » (en forme d'épître) : XXXI : octosyllabes - rimes plates

Paru dans Karine Abiven et Damien Fortin éd., « *Muses naissantes* ». *Écrits de jeunesse et sociabilité lettrée (1645-1655)*, Reims, Épure, « Héritages critiques », 2018, p. 207-217.