



HAL
open science

La poésie burlesque au XVIIe siècle : dévoyer la langue des dieux ou jouer de toutes “ les langues de [la] lyre ” ?

Claudine Nédelec

► To cite this version:

Claudine Nédelec. La poésie burlesque au XVIIe siècle : dévoyer la langue des dieux ou jouer de toutes “ les langues de [la] lyre ” ?. Adrian Grafe; Nicolas Wanlin. Trouver une langue/Finding a language. Poésie et poésie/Poetry and Poetics, Artois Presses Université, pp. 19-32, 2019, Lettres et civilisations étrangères, 10.4000/books.apu.20178 . hal-03274386

HAL Id: hal-03274386

<https://univ-artois.hal.science/hal-03274386>

Submitted on 5 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.

La poésie burlesque au XVII^e siècle : dévoyer la langue des dieux ou jouer de toutes « les langues de [la] lyre »¹ ?

Claudine Nédelec (Université d'Artois, Textes et Cultures, UR 4028)

Dans l'« Avertissement » dont La Fontaine accompagne la publication tardive (en 1669) d'*Adonis*, long poème en alexandrins écrit en 1658 en guise de cadeau à son mécène Nicolas Fouquet, il parle de la poésie comme d'« une langue assez charmante² pour mériter qu'on l'appelle la langue des dieux »³ ; révérence gardée envers La Fontaine, ce n'est qu'un poncif. Cet « Avertissement » témoigne entre bien d'autres de la permanence au milieu du XVII^e siècle français de la représentation néoplatonicienne de la poésie comme « divine », dans son inspiration (sa fureur) comme dans son langage, même si se fait jour une tendance rationaliste qui tend à ne plus considérer cette mythologie que comme une façon allégorique de signifier ce que la poésie et le poète ont d'exceptionnel, voire de sublime, ou plus prosaïquement comme un simple ornement, suivant la *valeur* qu'on leur accorde.

Car, un peu amer peut-être, malgré le succès tout récent de ses *Fables* (en 1668), La Fontaine ajoute : « on est tellement rebuté des poèmes à présent, que j'ai toujours craint que celui-ci ne reçût un mauvais accueil et ne fût enveloppé dans la commune disgrâce »⁴. C'est que les fables ne relèvent pas à ses yeux de la « haute » poésie, c'est-à-dire de la poésie « héroïque », épique et mythologique, dont *Adonis* se veut une illustration mâtinée de galanterie. C'est surtout que les écrivains « satyriques » du début du siècle et les burlesques de son milieu sont passés par là, et ont fait de cette image idéalisante et idéalisée de la poésie et du poète l'objet de leurs railleries et de leurs ricanements : on ne compte plus les images grotesques des Muses « camuses », ni les figures de poètes ratés, faméliques et crottés, ou à demi fous, obligés de vendre leurs misérables vers au plus offrant, et de bouffonner pour survivre... Les réalités sociopolitiques les ont obligés à se faire vils flatteurs de mécènes mauvais payeurs, et/ou à se mettre au service de leurs « basses œuvres ». Ce n'est pas nouveau, la poésie ayant dès ses origines « servi », mais met en relief les limites de l'idéalisme néoplatonicien dans la nouvelle économie du marché des biens culturels. D'autre part, des changements de public, donc de goût, ont conduit, sous la pression d'une société mondaine qui réclame d'être amusée et de trouver « du nouveau, n'en fût-il point au monde »

¹ Pierre de Ronsard, « Contre les bûcherons de la forêt de Gastine », *Élégies* (XXIV).

² Au sens plein du terme, donc enchantée, magique.

³ Jean de La Fontaine, « Avertissement », *Adonis*, dans Pierre Clarac éd., *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1965, p. 362.

⁴ *Ibid.*

(c'est La Fontaine qui le dit⁵), à la dévalorisation des genres poétiques « sérieux » (mettons à part l'engouement pour la tragédie) au profit de genres légers, ludiques et enjoués, ou encore comiques ; au demeurant La Fontaine en profite, dans ses *Fables* et surtout dans ses *Contes et nouvelles en vers*, dont le premier recueil parut en 1665. À cela s'ajoute, de façon plus ou moins intense suivant les époques et la sévérité de la censure, l'expression d'une pensée libertine, qui s'en prend à « tout ce que l'on révère », et cherche à démolir les fausses gloires comme les fausses croyances, et les lieux où s'exerce l'autorité, dont celle sur la langue, celle des honnêtes gens comme celle des belles lettres.

Or une question se pose, au moins *a posteriori* : si l'agression caractérisée envers « la langue des dieux », normée notamment par l'école malherbienne, qui accompagne la figuration satirique du Poète, est à la fois la cause et le symptôme de cette violente dévalorisation, qui serait à lier à une promotion sans précédent de la prose littéraire, ne serait-elle pas aussi une façon, qu'on pourrait penser « moderne » dans sa revendication d'ouverture et de liberté⁶, de concevoir la langue poétique, non pas comme une langue belle parce qu'unifiée, épurée et codifiée, mais comme un champ d'expérimentation ouvert à toutes les langues, une langue confrontée/affrontée au réel et où l'on puisse avoir les « coudées franches », comme le réclame le poète Saint-Amant⁷ ?

Afin de ne pas trop disperser l'étude, il s'agira essentiellement des poètes des deux décennies 1640-1660, et plus précisément à ceux qui méritent peu ou prou l'épithète de poètes burlesques. À quoi tendait leur travail sur la langue ?

Dévoier la langue des dieux

Une première réponse consiste à dire qu'il s'agissait de dévoier la langue des dieux telle qu'elle était conçue par les doctes et les thuriféraires de l'antiquité, et par les puristes siégeant à l'Académie, afin de montrer par l'exemple les limites de la poétique de l'imitation, et plus particulièrement les ridicules d'une langue pompeuse, fausse et artificielle à force de prôner les figures et le lexique élevé. On aurait là une véritable entreprise de « démolition » de la langue propre à la poésie héroïque, placée au sommet de la hiérarchie des genres, une politique de sape de ce qui était censé en constituer les beautés sublimes. C'est explicitement ce qu'affirme Claude Perrault dans son introduction au livre II des *Murs de Troie*, poème

⁵ La Fontaine, *Clymène*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 249.

⁶ Voir Christian Prigent, *Salut les anciens, salut les modernes*, Paris, P.O.L., 2000.

⁷ Saint-Amant, « Préface », *Le Passage de Gibraltar. Caprice héroïcomique*, dans Jean Lagny éd., *Œuvres*, II, Paris, M. Didier, 1967, p. 157. Une pareille question s'est posée en Italie, où la fixation d'une « langue littéraire » basée sur le florentin (Dante, Pétrarque, Boccace) se heurte à une résistance au nom de la vitalité *des* langues italiennes – ce qui s'accompagne de toute une littérature « comique » (travestissements, *commedia dell'arte*) qui fait leur place aux « dialectes ».

burlesque resté manuscrit : ce travestissement sert à railler « le mauvais usage des fictions et des ornements » dans la poésie des anciens, et notamment « des comparaisons, des descriptions et des figures »⁸.

Il faut souligner d'abord le remplacement du grave alexandrin par l'octosyllabe, considéré comme « léger », adapté à la poésie amoureuse enjouée, aux épigrammes et aux « petits vers » ; effectivement, non césuré, et très souvent de plus employé en longues suites sans ponctuation forte, il donne un rythme sautillant très particulier aux épopées travesties, en particulier lorsqu'on est au plus près du modèle. Voici pour exemple l'« *arma virumque cano* » de Scarron :

Je qui chantai jadis Typhon
D'un style qu'on trouva bouffon,
Aujourd'hui de ce style même,
Encor qu'en mon visage blême
Chacun ait raison de douter
Si je pourrai m'en acquitter,
Devant que la mort qui tout mine
Me donne en proie à la vermine,
Je chante cet homme pieux,
Qui vint chargé de tous ses dieux
Et de Monsieur son père Anchise,
Beau vieillard à la barbe grise,
Depuis la ville où les Grégeois⁹
Occirent tant de bons bourgeois,
Jusqu'à celle où le pauvre Rème¹⁰
Fut tué par son frère même,
Pour avoir en sautant passé
De l'autre côté d'un fossé.¹¹

Notons qu'il arrive que l'alexandrin soit lui-même la victime de la parodie burlesque, et il est alors aussi (et même davantage) « disloqué » que chez Victor Hugo, ainsi dans le théâtre de Scarron (et même dans *Les Plaideurs* de Racine).

Si l'on en vient maintenant à l'*elocutio*, la rencontre d'éléments linguistiques extrêmement divers, mêlant au lexique obligé de la grande poésie des mots renvoyant à toutes sortes de réalités savantes, techniques, familières, basses, etc., tend à « prosaïser » héros et événements, à leur donner les couleurs d'une humanité nettement plus ordinaire et concrète,

⁸ Claude Perrault, « Mythologie des Murs de Troye », *Les Murs de Troye*, dans Charles, Claude, Nicolas et Pierre Perrault, *Le Burlesque selon les Perrault. Œuvres et critiques*, Claudine Nédelec et Jean Leclerc éd., Paris, H. Champion, 2013, p. 188-189.

⁹ Grecs – pour la rime...

¹⁰ Rème : francisation assez habituelle – mais pour la rime aussi.

¹¹ Paul Scarron, *Le Virgile travesti* [livre I, 1648], Jean Serroy éd., Paris, Classiques Garnier, 1988, p. 71.

ce qui dénonce comme mensongèrement pompeux le style élevé des récits et des paroles. Écoutons Jupiter menacer Typhon et les Géants ses frères, brutes grotesques qui ont bêtement gâché le banquet des dieux, dans la gigantomachie réécrite par Scarron :

Ils ont donc mes verres cassez ?
Dit Jupin¹² lors, c'est trop d'audace :
Hâ vraiment je ne les menace
De poires molles¹³ : mais je veux
\$Tant pleuvoir et grêler sur eux,
Qu'ils maudiront mille fois l'heure
D'avoir jusques dans ma demeure
Osé faire un coup si hardi. [...]
(*Jupiter charge Mercure d'aller parler à Typhon.*)
Va trouver cette grosse bête,
Et me lui lave bien la tête ;
Apprends-lui bien ce que je puis,
Ce qu'il est et ce que je suis.¹⁴

C'est ainsi qu'est dénoncée en profondeur la figure de l'hyperbole comme mensonge qui transfigure des personnages finalement peu reluisants en héros de légende : dans *Le Virgile travesti*, le valeureux Énée ne cesse de pleurer « comme un veau »¹⁵ et quitte sans trop de regret Didon, bien que séduit par cette « grosse dondon,/ Grasse, vigoureuse, bien saine,/ Un peu camuse, à l'africaine,/ Mais agréable au dernier point »¹⁶ ; chez les Perrault¹⁷, dans leur *Énéide burlesque* (travestissement du chant VI), le Minotaure est tout simplement le fils de Pasiphaé et de son amant M. Taureau : « Ce nom-là, comme l'on peut croire/ A causé l'erreur de l'histoire/ Qui donne à ce beau favori/ Les cornes qu'avait le mari »¹⁸ – si bien que le fils est cornu... comme le mari de sa mère. Enfin, le débarquement de la flotte d'Énée sur les rives de Cumès ressemble fort à la bordée de marins en goguette :

Ce dit-il pleurant comme un veau,
Puis il laisse aller à vau l'eau
Sa flotte qui comme on présume
Par hasard¹⁹ entre au port de Cume.

¹² Jupiter – diminutif fréquent en poésie burlesque.

¹³ Expression populaire : la menace est à prendre au sérieux.

¹⁴ Paul Scarron, *Typhon, ou la gigantomachie, poème burlesque* [1644], dans *Œuvres*, Genève, Slatkine, 1970 [1786], t. 5, p. 431-432.

¹⁵ P. Scarron, *Le Virgile travesti, op. cit.*, p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 143.

¹⁷ « Les », parce que dans ses *Mémoires*, Charles indique qu'il y a travaillé (vers 1649-1650) avec ses deux frères aînés, Nicolas et Claude.

¹⁸ Charles, Claude et Nicolas Perrault, *L'Eneide burlesque*, dans *Le Burlesque selon les Perrault, op. cit.*, p. 95.

¹⁹ Parce que la flotte était privée de son pilote Palinure, mort à la fin du livre V (v. 835-861), elle ne peut que voguer au hasard. Peut-être doit-on y voir aussi une raillerie envers un récit « cousu de fil blanc ».

Incontinent les matelots
 Tournant la pointe vers les flots
 Jettent l'ancre, et de maint cordage
 Ferment leurs bateaux au rivage.
 Une infinité de gaillards,
 Bien dispos et bien égrillards,
 Las de la mer et de la guerre,
 Pétillaient de sauter à terre ;
 Et sans attendre qu'au bateau,
 Un peu trop loin du bord de l'eau,
 Le petit gars eut mis la planche,
 Un d'eux, le plus fort en élanche²⁰,
 Épée et manteau fagota²¹
 Et sur la rive les jeta ;
 Puis saute après. Chacun de même
 Avec une allégresse extrême
 Afin de suivre son abbé
 Jusques aux fesses embourbé
 S'enfonce aux dépens de ses bottes
 Jusques au c[ul] dedans les crottes.
 De là secouant le jarret,
 Ils courent tous au cabaret²² :
 Là dedans l'un rit, l'autre chante,
 L'autre caresse la servante,
 L'un demande l'air d'un fagot,
 L'autre dit : « Mangeons ce gigot ! »
 Ils étaient logés à la Corne,
 Au Loup, au Cerf, à la Licorne²³,
 Couchés dans leurs lits trois à trois,
 Mais aucun ne fut dans le bois,
 Quoi que veuille dire l'histoire,
 Sinon que pour du meilleur boire
 Trois ou quatre des moins nigauds
 Furent derrière les fagots²⁴
 Dans une certaine cachette
 Pour y percer une feuillette.²⁵

Faisons pour terminer un sort particulier aux parodies des comparaisons « homériques », que Perrault appelle « à longue queue » dans ses *Parallèles*. Elles étaient à ce point devenues un signe obligé de l'épopée que Georges de Scudéry fait suivre son *Alaric ou*

²⁰ Ce mot, qui désigne normalement le gigot de mouton, est employé par plaisanterie : cet homme a la cuisse puissante.

²¹ Fit un fagot de (par métaphore).

²² Transformation plaisante de Virgile où les points d'eau deviennent des cabarets : « d'autres parcourent en hâte les forêts, épais abris des bêtes, et montrent les eaux vives qu'ils ont découvertes » (Virgile, *Énéide*, Jacques Perret éd., Paris, Gallimard, « Folio classique », 1991, p. 186, VI, v. 7-8).

²³ Liste de cafés et de cabarets parisiens.

²⁴ On cache souvent le bon vin derrière des tas de fagots ; d'où l'expression encore vivante : quelque chose « de derrière les fagots ». Voilà le bois dont ils se chauffent...

²⁵ Ch., Cl. et N. Perrault, *L'Eneide burlesque*, op. cit., p. 91-92. Une feuillette est une sorte de tonneau.

Rome vaincue – sans aucune intention railleuse ! – d’une « table des comparaisons » copieuse, puisqu’il y en a effectivement en moyenne une toutes les deux pages²⁶. On peut citer celle-ci, des Perrault encore, décrivant Énée en contemplation devant les tableaux du temple colossal construit par Dédale pour raconter son histoire :

De même qu’un jeune pied gris²⁷
Dans le Marché Neuf, à Paris,
Voyant passer les douze apôtres,
Qui vont les uns après les autres,
S’imagine être dans les cieux
Et n’a pas trop de ses deux yeux,
A l’heure que l’horloge sonne²⁸,
Ænée, ainsi bonne personne,
Le nez levé toujours en haut,
Ravi d’aise à chaque grimaud²⁹,
Sans songer à manger ni boire
Eut parcouru toute l’histoire
Qu’il ne voyait pas à demi,
Si Achate, son bon ami,
Ne l’eut secoué par la basque
En lui montrant la vieille masque
Qui devait lui donner l’ébat
D’aller une fois au sabat.
« Vraiment vous nous la donnez belle
De bayer ainsi, ce dit-elle ;
Pour être monsieur l’Amiral
Vous êtes bien provincial.
N’avez-vous jamais vu Jocrisse³⁰ ?
Vous êtes, par ma foi, bien nice³¹
De vous amuser à ceci.³²

Des mots « mal choisis », un rythme et des sonorités dysphoniques, et l’héroïsme guerrier vire à la guignolade, le pathétique au mélo involontairement ridicule, la fureur poétique (feinte) à un moyen de sur-tarifier des vers aussi pompeux que creux... En conséquence, les « poètes » burlesques ont bel et bien été accusés de dévoyer la « langue des dieux » : ces « Frelons des Muses » (selon Gabriel Naudé³³), ces « insectes de Parnasse »

²⁶ Georges de Sudéry, *Alaric ou Rome vaincue*, Paris, A. Courbé, 1654.

²⁷ Paysan, parce qu’il a les pieds couverts de poussière.

²⁸ Le paysan admire l’horloge à automates de la Samaritaine.

²⁹ Terme de mépris désignant les petits écoliers.

³⁰ Type farcesque, passé en proverbe.

³¹ « Vieux mot » selon Furetière, signifiant simple et niais.

³² Ch., Cl. et N. Perrault, *L’Eneide burlesque*, op. cit., p. 97.

³³ Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le cardinal Mazarin [...], slnd [1649], dit *Le Mascurat*, p. 163.

(selon Scarron³⁴) sont au mieux considérés comme des amuseurs, au pire comme des profanateurs. Scarron lui-même en convient, dans la dédicace du livre V du *Virgile travesti* :

Tous ces travestissements de livres, et de mon *Virgile* tout le premier, ne sont pas autre chose que des coyonneries, et c'est un mauvais augure pour ces compilateurs de mots de gueule, tant ceux qui se sont jetés sur *Virgile* et sur moi, comme sur un pauvre chien qui ronge un os, que les autres qui s'adonnent à ce genre d'écrire-là, comme au plus aisé ; c'est, dis-je, un très mauvais augure pour ces très brûlables burlesques, que cette année, qui en a été fertile, et peut-être autant incommodée que de hannetons, ne l'a pas été en blé. Peut-être que les beaux esprits qui sont gagés pour tenir notre langue saine et nette y donneront ordre, et que la punition du premier mauvais plaisant qui sera atteint et convaincu d'être burlesque relaps, et, comme tel, condamné à travailler le reste de sa vie pour le Pont-Neuf, dissipera le fâcheux orage de burlesque qui menace l'empire d'Apollon.³⁵

Toutes les langues de la lyre

Cependant, et ce sans prétendre revaloriser des poètes oubliés ou méprisés par l'histoire littéraire, la critique n'étant pas une remise des prix, on peut analyser le travail des poètes burlesques comme un véritable travail de création d'une « autre » langue poétique, en réaction à ce qu'on a appelé au XIX^e siècle la « réforme » malherbienne, diffusée par la publication de ses *Œuvres*, avec une importante préface d'Antoine Godeau en 1630. Il s'agissait pour Malherbe d'épurer la langue poétique, de « ranger » la fureur poétique aux lois de la raison ; cette réforme était intimement liée à la réforme de la langue « commune » voulue par le pouvoir politique, qui s'appuie en ces mêmes années sur les savants et les lettrés pour fonder l'Académie française, réunion de ces « beaux esprits [...] gagés pour tenir notre langue saine et nette » dont parle Scarron. Comme le souligne Marc Fumaroli, « qui fixe la langue au-dessus du flux du Léthé humain, fixe du même coup l'autorité royale, image de Dieu, au-dessus des factions, au-dessus des troubles, dans la sphère de la gloire “éternelle” »³⁶.

Une précision s'impose ici : comme les exemples cités l'ont déjà prouvé, non, le burlesque ne consiste pas en la réécriture en « style bas » de sujets élevés. Si « le mesme Poëme peut estre grave ou burlesque, en changeant seulement les façons de parler »³⁷ comme le dit Guillaume Colletet, c'est que, du point de vue de la langue (entendue en un sens très large), la poésie burlesque use de ce style que les théoriciens de la rhétorique désignent, pour le condamner, sous le nom de style *miscellaneum*, style artificiel semblable à « ces grotesques

³⁴ « Contre ceux qui font passer leurs libelles diffamatoires sous le nom d'autrui », *Œuvres*, Genève, Slatkine, 1970 [1786], t. 7, p. 178.

³⁵ P. Scarron, *Le Virgile travesti* [livre V, 1650], *op. cit.*, p. 383-384.

³⁶ Marc Fumaroli, « La dispute des Muses », dans Jean Mesnard éd., *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1990, p. 93.

³⁷ Guillaume Colletet, *Le Parnasse françois ou l'escole des muses* [...] [1664], Genève, Slatkine, 1970, p. 72.

qui sont faits de mille piéces rapportées »³⁸ selon le rhétoricien Bernard Lamy. Un critique contemporain, Giovanni Dotoli, décrit très bien le « style burlesque de Perrault jeune » :

prosodie à la limite de la prose, rimes fantaisistes (*magot/de go, hoc/estoc, état/ric à rac*), obscénités (le mot *cul* est fréquemment employé ; la Sybille est une vieille pucelle, mais le diable souffle joyeusement dans son cul), énumérations à la Matamore, improvisations, archaïsmes, néologismes, mots familiers, patois, cacophonies, mots latins, argot, injures, onomatopées comiques et pittoresques, mots populaires (*faire taupe et masse, tripotage, panse*), termes brutaux, expressions comiques (« se moucher comme un léopard », « faire entrer le cœur au ventre par l'oreille »), expressions proverbiales, mots culinaires (*soupe, dragées, conserves, oignons, harengs, massepains*), mots techniques (métiers, costume, mode, maçonnerie, arts décoratifs, mathématique, droit, art militaire, marine).³⁹

Ce mélange – on pourrait parler d'un « français macaronique » – est en relation réciproque avec le mélange des genres et des registres, transgressant la définition de chacun d'eux comme système à la fois linguistique, rhétorique et poétique de concordances et de convenances.

Il en faut pourtant pas simplifier la réaction des poètes burlesques. D'une part, il ne s'agit nullement pour eux d'agir sur la langue sociale, ce qui n'est pas vraiment leur problème, ni de proclamer la valeur littéraire des langues du peuple, ce qui implique que ce travail « linguistique » n'a pas pour eux de dimension véritablement politique. D'autre part, cette réaction se manifeste plutôt dans une *praxis*, et n'est pas vraiment appuyée sur un discours théorique, qui reste assez peu développé. Quelques formulations à citer, tout de même.

Le discours théorique

Un des premiers à élever la voix est Mathurin Régnier, dans sa *Satyre IV*, écrite dès 1605 :

Apollon est gesné par des sauvages loix,
Qui retiennent sous l'Art sa nature offusquée,
Et de mainte figure est sa beauté masquée,
Si pour sçavoir former quatre vers empoulez
Faire tonner des mots mal joints & mal collez,
Amy, l'on estoit Poëte, on verroit (cas estranges)
Les Poëtes plus espois que mouches en vandanges.⁴⁰

³⁸ Bernard Lamy, *L'Art de parler [...]*, Paris, A. Pralard, 1678 (3^{ème} éd.), Livre I, 15, p. 54.

³⁹ Giovanni Dotoli, « Perrault écrivain burlesque », *Europa*, nov.-déc. 1990, « Charles Perrault », p. 54-61, p. 57.

⁴⁰ Mathurin Régnier, *Satyres* [1606], BnF NUMM-57726 (édition de 1641), p. 30.

Il y revient dans sa *Satyre IX* (vers 1606), où il accuse les censeurs de n'avoir pour tout savoir que celui de « regratter »⁴¹ les mots. En 1625, dans l'*Issue aux censeurs*, Jean-Pierre Camus s'en prend à son tour, selon l'analyse de Ferdinand Brunot, à cette

« secte langagère qui s'attaque au style », ces « puristes » qui prétendent « réformer la langue françoise » en la « purgeant des mauvais mots ». Au lieu d'« enrichir » l'idiome, ils l'« appauvrissent ». Sous prétexte d'en « oster les superfluités », ils en « raclent le bon avec le mauvais, ainsi que font les médecines violentes ». Ils « vont tellement retranchans », que, « s'ils sont creus », ils « réduiront notre langage à la bezace et à une honteuse disette et mendicité ». [...] Sous le nom spécieux de « Pigneurs de notre langue, ne veulent-ils pas estre creus comme des Oracles, et faire passer sans contredict leurs censures pour des Arrests souverains ? ».⁴²

Saint-Amant va plus loin que Mlle de Gournay, qui récuserait seulement une « demy douzaine [de façons de parler] que la seule lourde peuplace employe »⁴³ : dans un poème de 1643, intitulé « Les Pourveus⁴⁴ bachiques », il écrit :

Que le Barreau reçoive, ou non,
Les reigles de l'Academie ;
Que sur un verbe, ou sur un nom,
Elle jaze une heure et demie ;
Qu'on berne adonc, car, et m'amie,
Nul ne s'en doit estomaquer,
Pourveu qu'on sauve d'infamie
Crevaille, piot, et chinquer.⁴⁵

Et, pour défendre le choix de l'héroï-comique, il affirme, dans la préface du *Passage de Gibraltar*, poème paru en 1640 :

Il est vray que ce genre d'escrire composé de deux Genies si differents, fait un effet merueilleux, mais il n'appartient pas à toutes sortes de Plumes de s'en mesler ; & si l'on n'est Maistre absolu de la Langue, si l'on n'en sçait toutes les galanteries, toutes les proprietéz, toutes les finesses, voire mesme jusques aux moindres vetilles, je ne conseilleray jamais à personne de l'entreprendre.⁴⁶

⁴¹ *Ibid.*, p. 70.

⁴² Ferdinand Brunot, « La formation de la langue classique », *Histoire de la langue française des origines à 1900*, Paris, A. Colin, 1909-1911, t. 3, chap. II, p. 10.

⁴³ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁴ Orthographe ancienne de « pourvu (que) ».

⁴⁵ Saint-Amant, « Les Pourveus bachiques. Caprice » [1643], dans *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 218-219. Crevaille : débauche de nourriture ; piot : vin (terme argotique) ; chinquer : boire.

⁴⁶ Saint-Amant, « Préface » du *Passage de Gibraltar* [1640], *op. cit.*, p. 157.

Bref, il s'agit là de réclamer, pour les poètes, le droit de résister aux normes, règles et lois de plus en plus prégnantes, et notamment de pouvoir user, dans la filiation de Rabelais (mais on n'ose pas trop le dire, alors qu'on le lit beaucoup) et de la Pléiade, d'une langue riche et nombreuse. Le poète doit être libre d'écrire « d'une façon que personne n'oserait parler »⁴⁷, selon l'expression de Guez de Balzac, et de *se* « trouver une langue » riche de tous les apports possibles. Afin de montrer que ces expérimentations linguistiques avaient des potentialités riches d'une certaine postérité, laissons de côté la question du comique, toujours problématique en poésie, pour aborder deux points : d'une part, le fait que l'hétéroclisme lexical n'empêche pas le pathétique ; d'autre part que cela permet d'expérimenter une poétique du jeu avec le langage dans tous ses états.

La praxis

Langue impure et pathétique

Les exemples sont nombreux où le pathétique ne semble pas « empêché » par l'usage d'une langue complexe, mêlée de haut et de bas – même si nous courons ici le risque d'une lecture anachronique, nous qui sommes habitués à ces mélanges, et qui du reste ne ressentons pas de la même façon les mêmes événements en fonction des évolutions de la sensibilité. D'ailleurs, parfois les auteurs de travestissements se retrouvent par là en résonance avec les auteurs antiques, que les strictes règles lexicales des normes « classiques » ne concernaient pas.

Citons pour exemple chez les Perrault le témoignage de Palinure, le pilote d'Énée, tombé à la mer à la fin du livre V, qui réclame une sépulture en le rencontrant aux Enfers :

Je nageais déjà vers le bord
Et j'avais échappé la mort,
Sans que des manants au rivage
Me voyant en cet équipage
Un assez horrible minois
Me prirent pour un Polonois ;
Comme je m'agrippais aux roches,
Ces coquins à coup de besoches⁴⁸,
De pierre, d'os, de test, de pot,
M'assommèrent comme un crapeau.
Or, à présent dans le rivage

⁴⁷ Guez de Balzac, *Entretien sur le stile burlesque*, dans *Les Entretiens*, Bernard Beugnot éd., Paris, Didier, « STFM », 1972, 2 t., t. 2, p. 487-504.

⁴⁸ Instrument pour retourner la terre.

Mon corps, froid, enflé, crotté, nage
Sans gants, sans rabat, sans chapeau,
Le jouet du vent et de l'eau.⁴⁹

Bref, Palinure a été traité comme ces soldats étrangers qui assiégeaient Paris pendant la Fronde, quand les paysans excédés de leurs exactions pouvaient en isoler un... Un tel tableau, « grotesque », peut évoquer telle ou telle image « terrible » de nos actualités. De plus, il donne une coloration un peu différente à l'épopée virgilienne, qui est, rappelons-le, une histoire de colonisation armée.

Poétique de la langue

Le travail sur la langue des poètes burlesques ne se contente pas des lexiques disponibles. Il implique aussi toutes sortes de jeux avec les mots, fabrications lexicales, remotivations de signes... En outre, la discordance voulue par rapport à l'harmonie et à la musicalité grave et binaire de l'alexandrin s'accompagne de jeux avec ce « bijou d'un sou » qu'est la rime, soumise à des acrobaties sonores et/ou visuelles : rimes plus ou moins approximatives, ou au contraire plaisamment hyper-correctives, associations incongrues, longues suites de rimes quasi identiques, ou discordantes, sans oublier de souligner que la rime fait parfois perdre la raison...

Voici comment Énée chez les Perrault interprète le suicide de Didon, dont il se défend d'être responsable :

Si ce n'est comme dit Virgile
Que pour m'avoir vu faire gille⁵⁰
Sans adieu ni sans compliment,
Tu t'en affligeas tellement
Que cet ennui tant tu fus nice⁵¹
Enfin te donna la jaunisse,
Que pour adoucir tes douleurs
Et guérir tes pâles couleurs
Un charlatan te fit résoudre
De prendre de l'acier en poudre,
Dont avalant à trop grands traits
Tu serais allée *ad patres*⁵²,
Et de là vient par aventure
Que par malice ou méprenture⁵³

⁴⁹ Ch., Cl. et N. Perrault, *L'Eneide burlesque*, op. cit., p. 122-123.

⁵⁰ Faire gille : s'enfuir, expression populaire.

⁵¹ Niaise.

⁵² Déjà familier au XVII^e siècle.

⁵³ Mot fabriqué.

L'on dit que de ta propre main
Tu t'es mis le fer dans le sein.⁵⁴

On aboutit aussi à une sorte de vision surréaliste de la réalité, comme dans le célèbre poème où Saint-Amant fait l'éloge du fromage de Cantal :

Gousset, écafignon, faguenas, camboüis
Qui formez ce present que mes yeux resjouis,
Sous l'adveu de mon nez, lorgnent comme un fromage
A qui la puanteur doit mesme rendre hommage :
Que vous avez d'appas ! que votre odeur me plaist ! [...]
Franc et noble Marquis, illustre Desbauché, [...]
Où diantre as-tu pesché ce bouquin de Cantal,
Cét Ambre d'Acheron, ce Diapalmà briffable,
Ce Repaire moisi de Mittes et de Vers,
Où dans cent trous gluants, bleus, rougeâtres et vers,
La pointe du couteau mille veines évente
Qu'au poids de celles d'or on devoit mettre en vente ? [...]
Non jamais *Mascarin*, ce Seringueur mortel,
De son Deshabiller ne tira rien de tel ;
Exhibast-il au jour, comme il me fit nagueres,
Entre cent mille outils inconnus, et vulgueres,
Et parmy cent fatras de haillons, de filets,
De pippes à Petun, de fusts de Pistolets,
De savattes, d'appeaux, de tasses, de mitaines,
D'onguents à guerir tout jusqu'aux fievres-quartaines,
D'Outres au cuir velu, de peignes esbrechez,
De linge foupy, sale, et d'habits escorchez ;
Du vieil-oint de Blaireau pour faire la soupe,
L'oreille d'un Sanglier qu'à coups de hache on coupe,
Un lopin de Renard, un pasté de Guenon,
Un cervelas de chien, le rable d'un Asnon,
Et mille autres fins mets que je ne puis descrire
Sans froncer les nazeaux, et m'esgueueuler de rire.⁵⁵

La Harpe, Sainte-Beuve, Brunetière, héritiers d'un Boileau « législateur du Parnasse » (oubliant au passage qu'il fut burlesque à ses heures⁵⁶) ont voué à l'oubli ou aux gémonies la poésie burlesque du XVII^e siècle – mais Victor Hugo s'en fit titre de gloire :

L'Olympe reste grand en éclatant de rire [...]
Et la nature, au fond des siècles et des nuits,

⁵⁴ Ch., Cl. et N. Perrault, *L'Eneide burlesque*, op. cit., p. 135-136.

⁵⁵ Saint-Amant, « Le Cantal. A Monsieur le M.D.M. Caprice », *Seconde partie des Œuvres* [1643], dans *Œuvres*, II, op. cit., p. 150-153.

⁵⁶ Voir Claudine Nédelec, « Boileau, poète héroï-comique ? », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXXI, n° 64, 2004, p. 493-510.

Accouplant Rabelais à Dante plein d'ennuis,
Et l'Ugolin sinistre au Grandgousier difforme,
Près de l'immense deuil montre le rire énorme.⁵⁷
La langue était l'état avant quatre-vingt-neuf ;
Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes [...].
Alors, brigand, je vins ; je m'écriai : pourquoi
Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière ?
Et sur l'Académie, aïeule et douairière,
Cachant sous ses jupons les tropes effarés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.⁵⁸
C'est horrible ! oui, brigand, jacobin, malandrin,
J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin. [...]
J'ai dit aux mots d'en bas : manchots, boiteux, goitreux,
Redressez-vous, planez, et mêlez-vous, sans règles,
Dans la caverne immense et farouche des aigles.⁵⁹

⁵⁷ Victor Hugo, *Les Contemplations*, « Autrefois (1830-1843) », Livre premier, « Aurore », V : À André Chénier.

⁵⁸ *Ibid.*, VII : Réponse à un acte d'accusation.

⁵⁹ *Ibid.*, XXVI : Quelques mots à un autre.