



**HAL**  
open science

# Les imprimeurs-libraires et les textes burlesques : quelques cas de figure

Claudine Nédelec

► **To cite this version:**

Claudine Nédelec. Les imprimeurs-libraires et les textes burlesques : quelques cas de figure. Les Arrières-boutiques de la littérature. Auteurs et imprimeurs-libraires aux XVIe et XVIIe siècles, 2010. <hal-04565065>

**HAL Id: hal-04565065**

**<https://univ-artois.hal.science/hal-04565065v1>**

Submitted on 1 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.



HAL Authorization

Claudine Nédelec

## Les libraires-imprimeurs et les textes burlesques : quelques cas de figure

Cet objet d'étude présente d'emblée deux difficultés, liées entre elles. D'une part, il est certainement plus facile d'aborder les liens entre les libraires-imprimeurs et tel ou tel « auteur » identifié comme tel, que d'aborder la question de leurs liens envers un « genre ». Cependant, déjà de nombreuses études (historiennes) sur l'édition au XVII<sup>e</sup> siècle ont noté que ces libraires-imprimeurs s'organisaient la plupart du temps (comme aujourd'hui) selon une spécialisation, qui était aussi une hiérarchisation, au plus près ou au plus loin des circuits « légitimes », du religieux, du politique, des savoirs, de Paris, des modes et des auteurs à la mode, des circuits de distribution coûteux ou bon marché (etc)...

D'autre part, ce « genre », du moins selon l'histoire littéraire officielle, est aussi marginal (il y a pourtant un certain nombre d'auteurs reconnus dans l'affaire) que mal défini. Qu'est-ce qu'un « texte burlesque », ou plutôt comment définir qu'un texte appartient à ce genre, à ce style, à ce registre, suivant comment on voudra le définir ? La difficulté de cette définition tient d'une part à sa situation hiérarchique théoriquement (aux deux sens du terme) dévalorisée, et d'autre part à la variété des textes, et à celle des auteurs et de leurs statuts « littéraires ». Je partirai donc de son *usage* éditorial, en suivant peu ou prou l'ordre chronologique<sup>1</sup>.

Ces deux difficultés croisées vont permettre de voir fonctionner des relations d'édition variées, voire hétéroclites, plus ou moins « hors normes », qu'elles soient de l'ordre du marginal ou du « paradoxal » (jusqu'à plus ample informé au moins). Les documents (lettres, contrats, ...) relatifs aux relations réelles entre libraires-imprimeurs et « auteurs » étant en la matière fort difficiles à retrouver, j'accorderai ici, à côté des données générales de l'histoire de l'édition, une grande importance aux fictions éditoriales, assez nombreuses en l'occurrence.

### ***La Satyre Ménippée : éditer du burlesque***

La *Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris*<sup>2</sup> est un texte militant, mais aussi pleinement « littéraire », de forme esthétique complexe, qui a d'abord circulé en manuscrit, dès mars ou avril 1593, puis a paru pour la première fois à Tours, en février-mars 1594 – avant de multiples rééditions (toutes anonymes). L'événement qui l'a « produit »,

---

<sup>1</sup> Pour plus de précisions sur son usage et sa définition au XVII<sup>e</sup> siècle, voir Claudine Nédelec, *Les États et empires du burlesque*, Paris, H. Champion, 2004.

<sup>2</sup> *Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris* [1594], Paris, H. Champion, 2007, Martial Martin éd.

dans la phase ultime des guerres de religion, ce sont les États-généraux du 10 février 1593, réunis pour décider de la succession d'Henri III : malgré les manœuvres diverses des ligueurs (associés aux Espagnols), ces États se refusèrent à « élire » un roi, laissant ainsi le champ libre à Henri de Navarre. La fonction de la *Satyre Menippée* dans ce contexte était de déconsidérer encore plus les ligueurs, ces États dont ils avaient organisé la tenue, et de soutenir l'option des Politiques, partisans d'Henri de Navarre (sous condition d'abjurer le protestantisme), contre la Ligue, et sa forme parisienne, le parti des Seize. Les signataires en sont des humanistes, bourgeois de Paris et intellectuels, clercs et érudits<sup>3</sup>, et grands admirateurs de Rabelais.

L'ensemble est composé de divers éléments, dont le principal est, selon son titre, un « Abregé des Estats de Paris [...], tiré des memoires de Madamoiselle de la Lande, alias la Bayonnoise, et des secrettes confabulations d'elle et du Pere Commelaid »<sup>4</sup> (notons que ces deux personnages ont existé – du côté de la Ligue) ; ce titre pointe vers une forme intéressante de publication : manuscrite, et « sous le manteau », mais elle est ici attribuée aux adversaires, devenant ainsi les propres agents de leur déconsidération, par la révélation publique de secrets internes. Première forme, à demi fictive (puisque le texte a effectivement d'abord circulé en manuscrit), de récit éditorial. Mais aussi première caractéristique qui en fait un texte burlesque, sa savante ambiguïté énonciative. Ces « mémoires » fictifs rapportent en effet au style direct les harangues « prononcées » lors des États : mais *qui* parle, en fait ?

Ces harangues sont dites toutes « courtes et bourlesques », sauf celle du sieur d'Aubray, longue et sérieuse (p. 169), aussi pour une autre raison : selon la seconde caractéristique du burlesque, qui est le travestissement, lequel s'obtient en mêlant tous les lexiques, tous les mots de la langue, donc toutes les choses. Le burlesque naît en effet de la discordance, ici du contraste entre la trivialité du langage (et de la pensée) de celui qui parle, et sa « qualité » : un charretier qui parle comme un charretier, rien que de très normal, même si la littérature ne peut alors le représenter que pour en faire rire ; mais un prétendant au trône de France, ou un cardinal, cela devient burlesque, car discordant et extravagant (in-vrai-semblable – et pourtant si « vrai », au fond !). Mais un cardinal, cela ne peut s'empêcher de parler aussi comme un cardinal, qui a appris le latin et la rhétorique : et l'effet discordant, qui provoque le rire, n'est obtenu que si le cardinal en question mêle vulgarismes et mots savants, proverbes et mots étrangers, adopte des expressions nobles pour parler de réalités basses – et inversement... sans oublier le pur plaisir du « mot d'auteur », du manipulateur qui tire les ficelles, et qui truffe le tout de mots pittoresques, voire fabriqués selon son bon plaisir, en vertu d'un imaginaire lexical bouffon... Mais parcourir

<sup>3</sup> On s'accorde en général sur la liste suivante : Pierre (ou Jean) Leroy, Jacques Gillot, Florent Chrestien, Nicolas Rapin, Jean Passerat, Pierre Pithou (voir *ibid.*, p. XLVI-LIV).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 16.

ainsi, à bonds et gambades, les divers niveaux de langue(s) n'implique pas non plus fabriquer forcément un texte burlesque, même si cela donne l'image d'un monde où le noble et le trivial, le haut et le bas, sont confondus et mêlés. La *Satyre* montre très bien comment cet héritage de Rabelais (on en trouve quelques souvenirs précis) a en fait changé de signification : cette confusion et ce mélange ne sont pas vécus ici comme l'infinie richesse et diversité d'une nature variable en ses (im)perfections, ni comme l'expression d'une vision encyclopédique (tout est dans tout, et tout est lié) du monde social, mais comme le signe et le résultat d'une discordance illégitimement fabriquée, d'un désordre scandaleux et pervers. « La *Satyre Ménippée* détourne [...] le carnaval de son sens et le fait tomber dans la tragédie. [...] Devenu histoire, le carnaval s'est aliéné »<sup>5</sup>.

Or cette qualification, qui représente, sauf découverte à venir, le plus ancien emploi en français du mot *burlesque*, figure non dans le texte proprement dit, mais dans la, ou plutôt une des fictions éditoriales qui l'accompagnent.

En effet, les premières éditions comportaient un « Avis de l'imprimeur » qui prétendait (sans espérer être cru, bien sûr) que « ce Discours fut fait en langue Italienne par un Gentilhomme Florentin, qui estoit à Paris pendant que les Estats s'y tenoient »<sup>6</sup>, et racontait les aventures (fort romanesques, mais politiquement significatives) de la circulation et de la traduction d'un manuscrit<sup>7</sup>. Mais à partir de la sixième édition, en 1595, se surajoute, en postface, un deuxième « Discours de l'imprimeur sur l'explication du mot de Higuiero d'Infierno<sup>8</sup>, et d'autres choses qu'il a apprises de l'auteur » (p. 157). Cette seconde fiction (d'édition cette fois) est nettement plus développée, et assez différente, sans pour autant renier la première. Elle raconte en effet les tribulations de cet « imprimeur ».

Il faut d'abord signaler l'insistance sur sa « définition » (entre réalité et fiction<sup>9</sup>) comme imprimeur, dont l'action se situe en complément et en relais d'une « édition » manuscrite, donnée pour imparfaite et susceptible de manipulations. Rencontrant un certain « Pol Ypragmon » (*eupragmon*, soit serviable), qui lui « demanda d'abordee si c'estoit pas moy qui avoy imprimé le Catholicon »<sup>10</sup>, il est obligé de le reconnaître :

<sup>5</sup> B. Boudou, Michel Driol, P. Lambersy, « Carnaval et monde renversé », *Études sur la Satyre Ménippée*, François Lestringant et Daniel Ménager éd., Genève, Droz, 1987, p. 105-119, p. 115-116.

<sup>6</sup> *Satyre Ménippée*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>7</sup> Pour une analyse plus détaillée de cet avis, voir Florence Poirson, « Les deux avis de l'imprimeur », *Études sur la Satyre Ménippée*, *op. cit.*, p. 39-54, en particulier en ce qui concerne les significations politiques et idéologiques « cachées » dans ce récit haut en couleur.

<sup>8</sup> Figuier d'enfer ; l'expression est employée pour qualifier la drogue que vend un charlatan espagnol dans la cour du Louvre, dont parle la première partie de l'ouvrage, drogue appelée « *Higuiero d'infierno* ou *Catholicon composé* », d'où le nom de *Catholicon* donné à l'ouvrage à l'âge classique : il y a là jeu de mots à partir d'un nom de médicament, qui est censé guérir de tout (*katholon* en grec).

<sup>9</sup> Sur la part de vérité historique, voir M. Martin, *Satyre Ménippée*, *op. cit.*, p. XXVIII-XXX.

<sup>10</sup> *Satyre Ménippée*, *op. cit.*, p. 157.

Je ne peu luy nier, qu'à la verité je l'avoy imprimé à Tours, mais que je ne l'avoy peu achever qu'au temps qu'il fallut plier bagage pour s'en venir en ceste ville, apres que les Parisiens furent retournez à leur bon sens, et reduicts en l'obeysance du Roy. « Cela vous a bien succedé, dit-il : Car, auparavant que l'eussiez mis en vente, on en avoit desja veu plusieurs copies imparfaites et barboüillees, qui avoyent donné plus d'envie de veoir le reste bien limé et mis au net. » (p. 158)

Obligé, parce qu'il craint fort d'être victime d'une campagne de dénigrement, voire pire : c'est toujours l'imprimeur qu'on arrête quand on n'a pas pu se saisir de l'auteur ! Il aimerait donc bien rencontrer l'« auteur » en question, surtout qu'il est sur le point, tant la demande est grande, d'imprimer la cinquième édition. Il s'agit du seigneur *Agnoste*, selon Ypragmon. Mais celui-ci (c'était prévisible !) est insaisissable, et l'imprimeur peut tout au plus rencontrer son parent, fictionnellement chargé d'assumer tout à la fois les choix esthétiques et idéologiques.

De ce fait, si satire (ménippée) renvoie, ainsi que le dit celui-ci, à un « un poème de mesdisance, pour reprendre les vices publiques, ou particuliers de quelqu'un [...] mais aussi toutes sortes d'escrits, remplis de diverses choses et de divers arguments, meslez de proses, et de vers entrelardez, comme entremets de langues de bœuf sales » (p. 160), c'est-à-dire à un texte qui s'inscrit dans le genre latin de la satire (*satura*), on ne saurait sans la trahir définir celle-ci comme issue d'un seul énonciateur critique, donc d'un *ethos* véridique précisément défini, puisqu'elle alterne récits de divers narrateurs et discours de divers locuteurs, sans jamais qu'une voix n'assume réellement l'ensemble pour en fixer définitivement « le » sens, et surtout pas celle de « l'imprimeur », qui prouve par les deux fictions liminaires qu'il n'est qu'un instrument, lui-même en quelque sorte irresponsable. Pour autant, l'existence d'un tel *texte* (conjointement assumée malgré tout par son « auteur » et par son *imprimeur*) est affirmée comme nécessaire, pour les contemporains comme pour la postérité :

C'est la punition que les meschants ne peuvent eviter : et s'ils ont tous leurs plaisirs d'ailleurs, pour le moins faut-il qu'ils ayent ce desplaisir, et ce ver sur le cœur, de sçavoir que le peuple les deschifre, et les maudict secrettement, et que les escrivains ne les espargneront pas apres leur mort. (p. 167-168)

### **Le burlesque dans la Bibliothèque bleue**

Second cas de figure. Rien ne désigne ouvertement *Le Jargon ou langage de l'Argot reformé, comme il est à present en usage parmi les bons pauvres*, paru vers 1629<sup>11</sup>, comme relevant de l'écriture burlesque, telle que je l'ai définie, d'autant que nous sommes en une période où le terme, après son apparition dans la *Satyre Menippée*, semble avoir disparu de la langue française<sup>12</sup>, avant sa réapparition progressive entre 1638 et 1643.

<sup>11</sup> Paris, Vve du Carroy, [vers 1629], « seconde édition » (la première semble perdue). Édition moderne dans *Les Enfants de la truque. La vie et le langage des argotiers. Quatre textes argotiques (1596-1630)*, Claudine Nédélec éd., Toulouse, Société de Littératures classiques, 1998, p. 65-128.

<sup>12</sup> Cotgrave (Randle Cotgrave, *A dictionarie of the french and english tongues*, Londres, A. Islip, 1611) le relève, mais probablement à cause de la *Satyre Menippée*.

Pourtant, un élément permet de faire le lien : ce texte offre une version parodique des États-généraux (ici, ceux de 1614), pour poser, par le biais d'une fiction plaisante, la question de la mendicité dans un État qui se veut à la fois catholique et policé/policier. Dans ce livret de gueuserie, les mendiants sont représentés réunissant leurs propres États, dont le narrateur relate les rites et cérémonies (intronisation, exclusion), et les décisions législatives, rédigées dans *leur* langue, l'argot :

ARTICLES ACCORDES  
*aux Estats Generaux.*

Premierement a esté ordonné qu'aucun Marpaut ne soit admis ny reçu pour estre grand Coësre, qu'il n'aye esté Cagou ou Archisupost.

II - Qu'aucun Argotier ne soit si hardi de descouvrir ny deceller le secret des affaires de la Monarchie qu'à ceux qui auront esté receus & passez du serment.

III - Qu'aucun myon ne soit passé du serment qu'au prealable il n'ait esté recogneu affectionner l'Argot, & n'estre frolleux.<sup>13</sup>

Le gueux nous permet ainsi cette saine attitude devant les règles et les grandeurs de ce monde qu'est la dérision. Un roi des gueux, c'est d'abord un roi pour rire, une sorte d'héritier des rois des fous du Moyen Âge ; quant aux cérémonies gueuses, elles nous rappellent que toute cérémonie, tout rite (comme ceux du compagnonnage, ou ceux des réunions d'académiciens ou de parlementaires), vus et décrits de l'extérieur, ou pervertis, sont facilement bouffons et ridicules...

Mais les genres littéraires aussi sont travestis. La phase initiale, qui consiste dans la rupture avec le monde de l'enfance et la soumission au pouvoir paternel, s'inscrit dans la lignée des formes parodiques du roman chevaleresque. Mais la quête du « chevalier » devient roman picaresque, où viennent s'insérer toutes sortes de parodies : deux courts paragraphes « historiques » assumés par un narrateur omniscient, sérieux et informé, et (mais ?) qui parle argot, un dictionnaire, le récit de la réunion des États-généraux, contenant non seulement les articles de loi votés, mais aussi la liste des diverses sortes de gueux qui viennent se présenter au *grand Coesre* et payer leurs impôts, un autre récit racontant quelques faits de la vie des gueux... Puis, sans transition, un dialogue de deux mendiants, dialogue où se succèdent, assumés par les deux interlocuteurs, anecdotes, parfois dialoguées, chansons, prière, petit poème, long récit de procès (parodie des débats, parodie de la sentence). Procès rapporté d'ailleurs dans un extraordinaire mélange de patois, d'argot, et de « jargon » judiciaire ! Enfin, à nouveau sans transition, le narrateur premier reprend la parole pour nous décrire, abandonnant pour l'occasion l'argot, et adoptant un style de lettré, une cour des miracles. Le mot fin qui figure à la suite de cette description n'empêche pas que l'on nous offre encore à lire un assez long poème en alexandrins (parfois boiteux) à la gloire de Louis XIII victorieux des protestants de La Rochelle,

<sup>13</sup> *Les Enfants de la Truche, op. cit., p. 85.*

et un *lucque*, permission parodique qui place le texte sous l'égide du carnaval, puisqu'il est daté de « la huitiesme Calende de Fevrier & luisant de Mardy Gras » (p. 125). Le travestissement est donc constant, n'épargnant ni les institutions, juridiques ou politiques, ni l'Église. Cependant ce travestissement n'est pas satirique : il se « contente » d'effectuer de fait un rabaissement, un renversement, une confusion des hiérarchies, un mélange burlesque des styles.

Or ce texte a été réédité de façon constante (à peu près tous les 20 ans)<sup>14</sup> jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, mais dans un circuit éditorial particulier. Les éditions de Lyon qui suivent, en 1630 et 1632, celle de Paris, chez un éditeur anonyme (peut-être Nicolas Gay, qui en fournit, toujours à Lyon, une édition en 1634), sont dites « augmenté[es] de nouveau [...] outre les precedentes impressions » ; mais surtout elles sont ainsi localisées : « A Lyon, Jouxte la copie imprimee à Troyes, par Nicolas Oudot » (p. 167). Et c'est à Troyes que sont faites ensuite, au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la majorité des rééditions de cet ouvrage, même si l'on relève, outre Paris et Lyon, quelques autres adresses régionales.

Probablement à la suite d'éditeurs lyonnais pionniers en ce domaine, notamment Jean Julliéron<sup>15</sup>, ce sont des éditeurs troyens, et surtout les deux grandes familles des Oudot et des Garnier, qui ont développé dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle la formule de ce qu'on a appelé la Bibliothèque bleue, probablement parce que ces livres étaient majoritairement reliés en papier bleu (papier d'emballage, équivalent du papier kraft d'aujourd'hui), ou encore les livrets de colportage. Ces « livres » étaient destinés à être vendus par des marchands ambulants : en 1635, cinquante colporteurs sont ainsi « autorisés », mais il devait y en avoir bien d'autres. Vendus sur des étals de fortune, ce sont des ouvrages de bas prix, de petit format, au faible nombre de pages, aux chapitres très courts permettant une lecture fragmentée ; la qualité du papier comme celle de l'impression sont médiocres. Quant aux illustrations, on « récupère » ce qu'on peut trouver, quitte à ne pas être tout à fait « raccord ». Selon Roger Chartier,

la Bibliothèque bleue est [...] une formule éditoriale qui donne à l'objet des formes propres, organise les textes selon des dispositifs typographiques spécifiques. Comprendre les significations des livrets de grande circulation nécessite à l'évidence de faire retour sur l'imprimé lui-même, dans sa matérialité même. [...] Ce qui est « populaire » dans un tel catalogue, ce ne sont pas [...] les textes, qui appartiennent à tous les genres de la littérature savante, mais les objets typographiques qui les portent, pris dans la double exigence du moindre prix et d'une lecture qui n'est pas forcément virtuose.<sup>16</sup>

En effet, dans la très grande majorité des cas, les éditeurs des livrets bleus recyclent des textes lettrés, déjà disponibles, anciens ou récents, dont ils pensent qu'ils peuvent se vendre

<sup>14</sup> Voir la bibliographie dans *Les Enfants de la Truche*, *op. cit.*, p. 166-173.

<sup>15</sup> Qui a publié le premier *La Vie genereuse des Mercelots, Guenx et Boesmiens* (Lyon, 1596), texte que reprend et réécrit *Le Jargon*.

<sup>16</sup> « Livres bleus et lectures populaires », *Histoire de l'édition française, II : Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984, p. 498-511, p. 506.

facilement, pour des raisons diverses, ce qui fait que leur catalogue est extrêmement varié, globalement réparti par tiers entre textes religieux, textes concernant les savoirs pratiques et textes de fiction : romans de chevalerie, contes de fées, textes facétieux. Pour quel public ? On s'interroge encore un peu au sujet de la clientèle visée : artisans et petit peuple urbain (domestiques...) ? Frange éduquée des campagnes, donc déjà plus ou moins « aisée » ? Probablement les deux, avec des modifications chronologiques. À quoi il faut ajouter ce qu'on pourrait appeler les lecteurs « pervers », c'est-à-dire les lettrés et les collectionneurs.

Or *Le Jargon* semble quant à lui avoir été écrit *pour* ce circuit : cela pose donc la question de l'existence d'une production spécifique, d'autant que son auteur, Olivier Chéreau (sa signature figure en acrostiche dans un poème liminaire), était maître-sergetier en la ville de Tours, c'est-à-dire appartenait à une frange lettrée (et suffisamment aisée) de l'artisanat – frange qui n'est pas totalement absente des productions auctoriales du XVII<sup>e</sup> siècle : mentionnons ainsi, un peu plus tard, les poésies de « Maître Adam [Billaut], menuisier de Nevers »<sup>17</sup>, préfacées par Scarron... Guez de Balzac, Furetière, Pierre-Daniel Huet, et bien d'autres, font la preuve qu'ils ont acheté et lu ce livret-là au moins de la Bibliothèque bleue, avant Nodier, Hugo, Nerval et quelques autres. On observerait donc là un phénomène inverse : la « récupération » de textes d'origine « basse » (pour parler le lexique du temps) dans des circuits plus élevés...

Mentionnons ainsi un recueil de gravures, intitulé *Recueil des plus illustres proverbes, divisés en trois livres. Le premier contient les proverbes moraux, le second les proverbes joyeux et plaisans, le troisieme represente la vie des Gueux en proverbe. Mis en lumiere par Jacques Lagniet a Paris, sur le quay de la Megisserie au fort l'Evesque*. Jacques Lagniet, donné dans les bibliographies pour « l'auteur » de l'ouvrage, était en réalité libraire-imprimeur spécialisé dans la production de gravures, et ne semble pas, selon les spécialistes, avoir été lui-même graveur : son nom, sur les gravures, est suivi de la mention « *exc.* », c'est-à-dire *excudit* (« a mis en lumière »), et parfois de son adresse ; or cette mention désigne celui qui possède les cuivres, et qui est autorisé à les reproduire. Quant aux graveurs, certaines planches sont signées Esme de Boulonnois, Hiérosme David, d'autres sont attribuées à diverses mains plus ou moins connues, et certains tâcherons anonymes se contentent de copier la manière d'artistes réputés, tels Callot, Abraham Bosse, Larmessin, les maîtres flamands... À feuilleter l'une après l'autre les gravures qui composent ce gros *in-quarto*<sup>18</sup>, recueil probablement recomposé après la mort de Lagniet (en 1675) par développement d'un premier modèle disparu, on s'aperçoit que, si un mot pouvait résumer l'effet esthétique et idéologique d'ensemble, ce serait le mot hétéroclite. Cette « encyclopédie » parcourt, de façon assez aléatoire, toute la gamme hiérarchique des manières et des matières, dans un foisonnement complexe de formes, de styles, de sujets et de

<sup>17</sup> Paris, T. Quinet, 1644.

<sup>18</sup> Il en existe en fait quatre exemplaires à la BnF, un peu différents les uns des autres.

sens. Malgré tout, il y a des séries cohérentes, et notamment au début du livre trois, dont les planches représentent, d'une assez belle main, la gueuserie et la mendicité, tandis que les planches 25 à 30 empruntent explicitement au *Jargon*. Or ce type de gravure ne peut satisfaire qu'un public déjà relativement aisé.

Pourtant *Le Jargon*, publié sans approbation ni permission avant 1728 (mais à ce moment-là il est amputé de près de sa moitié), ne manque pas d'une certaine irrévérence (politique, religieuse, morale), assez rare dans ce type de circuit... Enfin du moins si on ne le lie pas à un autre, celui des libraires du Pont-Neuf.

### **Les libraires du Pont-Neuf : facéties et mazarinades**

En effet, les livrets bleus font partie de la collection des brochures qu'on étale sur les quais de la Seine : au XVII<sup>e</sup> siècle, le cœur de Paris, c'est l'île de la Cité, avec pour le commerce des livres, tout près de la « galerie du Palais », lieu de la librairie « légitime », le Pont-Neuf et la place Dauphine. Le Pont-Neuf est en effet le centre de diffusion, tant par de petits marchands à boutiques que par les colporteurs, des facéties, libelles, pamphlets, feuilles volantes, et autres pasquins<sup>19</sup>, dont Gabriel Naudé condamne en 1620 l'incontrôlable circulation dans *Le Marfore, ou discours contre les libelles* :

Chacun conspire maintenant à coucher la médisance sur le papier des nouveautés, pour l'empreindre plus facilement ès esprits de ceux qui, alléchés par ce miel de curiosité, ne reconnaissent le venin [... de ces] calomnies, impostures, blasphèmes et méchancetés, mis en lumière sous titres frivoles, feints, supposés, sans nom de l'auteur [... qui] se tirent de la poche, ne se donnent qu'entre amis, se vendent en secret, s'achètent bien cher, ne valent rien, et sont encore plus mal faits, comme venant des mains d'une populace rude, ignorante et mal polie, laquelle se [laisse] conduire « *Comme un bout de bois que font remuer des ficelles étrangères* ». <sup>20</sup>

Un certain nombre de ces textes comportent une dimension burlesque, en ce qu'ils mêlent à l'importance des personnages, et des sujets (politiques), la trivialité de la mise en scène, l'hétérogénéité du style et l'intention railleuse, satirique, voire pamphlétaire de l'ensemble. Citons (entre bien d'autres !) *L'Entrée et la réception qui a été faite au Mareschal d'Ancre, aux Enfers*<sup>21</sup>, parue chez Bernard Hameau, libraire-imprimeur « rue Saint-Jacques, devant les Mathurins ». Averti par Mercure de la mort de Concini, Pluton est assez satisfait de sa venue, et il lui organise « une entrée digne de son excellence » (p. 6). On trouve, dans le cortège, des « nains » (Concini était réputé être de basse origine) « montez sur des Chimères bardees de vessies de pourceau », ainsi

<sup>19</sup> Sur ce point, voir Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1969, 2 vol., t. 1, p. 356-358 ; *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis, 1987 (II, chap. 5).

<sup>20</sup> Gabriel Naudé, *Le Marfore, ou discours contre les libelles* [1620], Paris, Paris-Zanzibar, 1997, p. 15 et 18-19. La comparaison est empruntée à Horace (*Satires*, II, 82), qui semble bien évoquer ainsi des marionnettes. Le Pont-neuf est aussi le lieu privilégié de ce qu'on peut appeler le « théâtre indigne ».

<sup>21</sup> *L'Entrée et la réception qui a été faite au Mareschal d'Ancre, aux Enfers. Avec le Pourparler de Ravaillac, avec luy*, Paris, B. Hameau, 1617 (BnF Lb36 1012). Ce texte est en grande partie reproduit par Alain Mercier, *Le Tombeau de la Mélancolie. Littérature et facétie sous Louis XIII*, Paris, Champion, 2005, 2 vol., t. 1, p. 185-187.

qu'une « Chimere d'hauteur exorbitante, caparaçonnée de toile jaune, rouge & noire, couleurs dudit Mareschal destinee pour sa monture » (p. 8). Concini, pourtant reçu dans les formes, se conduit fort mal, jusqu'à tenter d'attenter à l'honneur de Perséphone : mais il « donna bien à rire quand on vid que c'estoit la vigne de la Courtille, belle monstre & peu de rapport : & qu'il estoit sans queuë, graces à ceux qui l'avoient depriapé au bout du Pont-neuf » (p. 14). Combinée à une transformation grotesque de la figure de l'entrant, rendu « monstrueux » par la mutilation de son cadavre, sur le Pont-neuf précisément, c'est là une inversion en procédure de satire et de blâme, au travers des figures mythologiques et symboliques adéquates, de ce qui est normalement procédure de révérence et d'éloge.

S'il y a un pic de ces productions burlesques parisiennes, à vocation ou à arrière-plan politique, dans les années qui suivent la mort d'Henri IV, et celle des Concini, par des éditeurs anonymes ou marginaux, la période de la Fronde, entre 1649 et 1652, fut aussi, on le sait, très favorable à ce type de production et à ce type de diffusion. L'essentiel des « mazarinades », terme bibliothécaire regroupant de façon assez confuse une grande variété de textes, dont seuls certains se disent « burlesques » (et ceux qui disent l'être ne le sont pas tous), est anonyme, ou publié par des « imprimeurs » peu connus par ailleurs.

De cette configuration éditoriale rend particulièrement compte le *Jugement de tout ce qui a esté imprimé contre le cardinal Mazarin, depuis le sixième Janvier, jusques à la Declaration du premier Avril mil six cens quarante-neuf* de Gabriel Naudé, secrétaire et bibliothécaire de Mazarin. Ce texte (de 718 pages !), sans lieu ni date, a paru probablement en 1649, chez un libraire-imprimeur qui a raison de dire, dans son avis « Au favorable lecteur », que celui-ci sera « également satisfait de l'ingenuité de *Mascurat*, et de [son] impression » (p. 3) : impression fort soignée effectivement, et ne sortant certes pas de presses occasionnelles ! Mais ce texte, d'un burlesque savamment modéré, met en scène le dialogue de « Saint-Ange, libraire » et de « Mascurat, Imprimeur », au sujet des récentes publications qu'ont suscitées les « troubles » contre Mazarin. Or Mascurat en est réduit par le malheur des temps à cumuler les fonctions : « je compose premierement de ces petits livrets qui ont tant de cours aujourd'huy, en suite de quoy je les imprime à loisir ; & puis je les vends » (p. 7). Saint-Ange, qui en est au même point, se plaint quant à lui de n'avoir pu trouver d'emploi ni auprès des « Libraires de la ruë S. Jacques & du Palais », ni même sur le Pont-Neuf où la concurrence est rude avec les « filous qui y regnent » (p. 11).

« Laissons le burlesque aux Plaisans du Pont-neuf » dit Boileau (*Art poétique*, I, 97). Est-ce à dire que les burlesques ne furent pas publiés par les libraires-imprimeurs qui ont pignon sur rue, et qui se vendent à la galerie du Palais ?

## Les « grands » du marché de la librairie et le burlesque

Boileau (mais il parle en 1674, soit après que le burlesque a quelque peu passé de mode) a bien tort de renvoyer en bloc les mascarades burlesques à la clientèle du Pont-Neuf ; au demeurant, les amateurs de livres, riches ou lettrés, qui fréquentaient les belles boutiques de la galerie du Palais fréquentaient aussi, par curiosité, les étalages de fortune des colporteurs, d'une certaine manière ancêtres des bouquinistes des quais : on y trouve des perles... Certains burlesques furent bel et bien publiés – et dans de « belles » éditions – par des éditeurs « ayant pignon sur rue ». Quelques exemples significatifs.

### *Le Paris burlesque du « Sieur Berthod »*

Cet ouvrage<sup>22</sup> est publié en 1652, chez les libraires-imprimeurs Veuve Guillaume Loyson et Jean-Baptiste Loyson, grande maison domiciliée « au Palais », l'un « en la galerie des Prisonniers, au nom de JESUS », l'autre « sur le Perron Royal, près la porte de la grande Salle, à la Croix d'Or ». Dans son avis préliminaire, adressé à ses « amis de la campagne », Berthod se flatte d'avoir choisi, au rebours de ceux qui envoient « dans les Provinces des Relations de ce qui se passe de beau dans cette grande & celebre ville », de faire la part belle, en faveur d'un « nouveau venu » aux « endroits [de Paris] où l'on voit la confusion & le desordre »<sup>23</sup>. Il offre ainsi un intéressant parcours *burlesque*, notamment à travers l'île de la Cité, qui le mène du Pont-Neuf au Palais, des « frippiers, Libraires pédants » à la « belle libraresse »<sup>24</sup> de la galerie du Palais.

Rappelons que cette fameuse galerie a eu également l'honneur d'être dépeinte, non seulement par Abraham Bosse, mais aussi, avec un pittoresque assez rare dans le théâtre de cette époque, dans une pièce de Corneille, *La Galerie du Palais* précisément. À côté des chassés-croisés amoureux, on y voit la lingère, le libraire et le mercier faire l'article auprès de leurs clients, pas toujours facilement convaincus, discuter de leurs ventes, se quereller car l'espace est limité... La description des boutiques de livres permet à l'écrivain de faire sa « réclame » au passage, et de s'adonner aux joies de la satire. Corneille fait souligner par son libraire la vogue des pièces de théâtre, tandis que Berthod donne un aperçu de ce dont il vaut mieux (en 1652) ne pas afficher la vente, ni même la lecture : Rabelais, Agrippa d'Aubigné, Charon, Garasse...

### *Les Jeux de l'incognu*

Cet ouvrage anonyme, aujourd'hui attribué généralement à Adrien de Cramail, paraît avec un lieu, « A Paris, au Palais », une date, 1630, et les noms de cinq libraires-imprimeurs : Thomas

<sup>22</sup> Ce texte est reproduit dans Vincent Milliot, *Paris en Bleu. Images de la ville dans la littérature de colportage (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Parigramme, 1996, p. 151-179 (une brève bio-bibliographie de Berthod se trouve p. 70-71).

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 152-153.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 155 et 157.

de la Ruel[le], Pierre Rocolet, Antoine de Sommaville, Nicolas Bessin et Augustin Courbé, noms qui figurent en place d'honneur, dans le cartouche d'un beau frontispice gravé. Autant d'« éditeurs », c'est assez étonnant, pour un ouvrage somme toute de taille modeste selon les normes de l'époque, un in-douze de 695 pages. Certes, ses caractéristiques éditoriales sont de bonne qualité : l'impression est soignée, les pages sont ornées de lettrines et de bandeaux ; cependant, cette édition, financièrement parlant, ne semble justifier en aucune manière une telle conjonction de moyens, d'autant que ces libraires-imprimeurs ont tous alors au moins dix ans d'ancienneté sur la place<sup>25</sup>, et ne sont pas des inconnus : Sommaville et Courbé deviendront même des grands noms de l'édition des belles lettres, et des lettres galantes.

La bizarrerie semble expliquée par la conclusion du premier avis « Au Lecteur », signé De Vaux (le secrétaire de Cramail) :

Estant pressé d'un voyage, j'ay esté contraint de mettre la coppie à trois Presses, qui ne travaillant pas esgallement, m'ont osté le moyen de voir exactement les espreuves. (n. p.)

Mais, si l'on regarde les cahiers, il y a quatre numérotations différentes<sup>26</sup>, correspondant à quatre ensembles textuels, et des bizarreries de présentation et de pagination (ainsi une partie, intitulée *Le Herty*, ou *l'Universel*, se présente comme un ouvrage dans l'ouvrage, avec sa pagination propre). Bien que « signé » d'un seul « Inconnu » selon la dédicace, l'ensemble est aussi affirmé par De Vaux comme le résultat d'une écriture à plusieurs mains, et d'époques différentes.

Le « désordre » de cette édition est-il vraiment le fait des circonstances ? Peut-on penser à une façon de déjouer une possible censure, en raison du burlesque « philosophique » quelque peu risqué évoqué par le frontispice ? Est-ce un effet d'art, le résultat du choix signifiant d'une esthétique « baroque » ? Le privilège, qui figure en bonne place, est bel et bien accordé aux cinq libraires-imprimeurs : cela semble montrer que cela n'a été ni le résultat d'une conjoncture, ni celui d'une prudence éditoriale... Procédure de dévoilement et d'affirmation d'un côté (les « meilleurs » libraires de la place), de cryptage et d'évitement de l'autre : l'objet-livre participe pleinement ici de l'ambiguïté burlesque – et il serait déraisonnable de penser que les libraires-imprimeurs en question ne l'aient pas « autorisé »<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Dates d'activité : T. de la Ruelle (1600-1639) ; P. Rocolet (1610-1662) ; A. de Sommaville (1620-1665) ; N. Bessin (I, 1625-1631) ; A. Courbé (1623-1662).

<sup>26</sup> Partie I (p. 1-387) : A à Bb ; partie II (*Le Herty*) : Aa à Hh ; partie III (*La Blanque* et *La Maigre*) : â à û ; partie IV (*Discours*) : a à i.

<sup>27</sup> Pour plus de précisions sur ce texte, voir Claudine Nédelec, « Obscurité et jeux de langage. *Les Jeux de l'incognu* (1630) », *L'Obscurité. Langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, Delphine Denis éd., Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p 133-146.

*Les travestissements de Dassoucy*<sup>28</sup>

Charles Coypeau Dassoucy, instrumentiste réputé auprès de la plus haute aristocratie, maître de chant, compositeur de chansons, commence en 1648 sa carrière d'écrivain « édité » dans un genre tout récemment mis à la mode par Scarron, celui du travestissement burlesque de textes antiques de genre élevé, épiques ou comme on le dit alors « héroïques ». Il publie successivement en ce genre *Le Jugement de Pâris en vers burlesques* (Toussaint Quinet, 1648) ; *L'Ovide en belle humeur* (Charles de Sercy, 1650) et *Le Ravissement de Proserpine [...]. Poème burlesque* (P. David et E. Popingué, 1653). Or *Le Jugement de Pâris*, chez Quinet, un des grands imprimeurs de « nouveautés », et notamment de nouveautés burlesques, qui fait fortune avec Scarron (je vais y revenir), sans annoncer de « figures » (de gravures), en contient deux. Le succès des gravures de l'ouvrage incita peut-être Dassoucy à en faire un argument de vente pour *L'Ovide en belle humeur* : il est donc dit « enrichy de toutes ses figures burlesques », neuf au total ; quant au *Ravissement de Proserpine*, il est à nouveau dit « enrichy de toutes ses Figures » (trois).

Incontestablement, ces « figures » ne pouvaient que contribuer, tout en valorisant esthétiquement ces textes, à augmenter leur prix de vente<sup>29</sup>... Mais il faut observer aussi la mise en page, qui utilise toute la gamme des choix typographiques (dont l'italique<sup>30</sup>) et des titrages élégants et variés, ainsi que d'autres éléments décoratifs : bandeaux, culs-de-lampe particulièrement ouvragés, lettrines historiées et fleuries. Bref, pour quelle « clientèle » tout cela ? Le soin évident apporté à la confection de ces éditions, même si ces ornements sont relativement passe-partout<sup>31</sup>, renvoie manifestement à un lectorat socialement élevé.

Un des arguments de Dassoucy en réponse aux critiques virulentes de Boileau est de dire que, contrairement à ce que celui-ci prétend, son burlesque n'est pas lié à la Halle, et que son public n'est pas le public « populaire ». D'ailleurs, c'est à la Cour que ses poésies et chansons burlesques ont plu, et non devant les badauds du Pont-Neuf<sup>32</sup>. Malgré les dates, rien à voir en effet avec les libelles à deux sols de la Fronde, rien à voir non plus avec un public prétendu de valets et de pages : il s'agit bien d'une production qui, par sa richesse éditoriale même, se veut à destination d'une clientèle mondaine. Non seulement elle a les capacités financières nécessaires pour acheter cher des ouvrages de pur divertissement, mais encore, compétente en matière de

<sup>28</sup> Je résume ici des analyses développées dans « Dassoucy et ses “figures burlesques” », *Avez-vous lu Dassoucy ?*, Dominique Bertrand éd., Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 93-125.

<sup>29</sup> Furetière, dans une page de son *Roman bourgeois*, raille ces figures « qui ne servent à rien qu'à faire acheter plus cher les livres. » (Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois*, dans *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*, Antoine Adam éd., Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1958, p. 899-1104, p. 907).

<sup>30</sup> Assez en vogue à cette époque, et objet de recherches de la part de certains typographes, comme Pierre Moreau qui publie, en 1648, avec de nouveaux caractères, une traduction de Pierre Perrin de l'*Énéide* accompagnée de quinze planches signées Abraham Bosse.

<sup>31</sup> Ils sont souvent repris d'un travestissement l'autre, même s'ils ne sont pas édités à la même adresse.

<sup>32</sup> Voir « La querelle du burlesque », extrait des *Aventures d'Italie*, dans *Libertins du XVII<sup>e</sup> siècle*, Jacques Prévot éd., Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998, I, p. 889-895.

bibliophilie, elle a l'habitude d'être exigeante sur la qualité matérielle des ouvrages qui entrent dans sa bibliothèque – clientèle qui est d'ailleurs la plus à même d'apprécier la distanciation par rapport au savoir des collègues (dont elle dispose) et ses lourds in-folios.

De plus, les gravures en question sont du « bon ouvrier » : en effet, à une exception près, elles sont, pour les trois travestissements, de François Chauveau – qui n'est tout de même pas le premier illustrateur venu... Un des premiers graveurs à être officiellement reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture (le 14 avril 1663), alors même que la gravure est considérée comme un art mineur, il était très bien introduit dans les milieux littéraires ; on peut remarquer qu'avant d'illustrer *La Fontaine*, outre Dassoucy, il a été l'illustrateur du *Virgile travesti* et du *Roman comique* de Scarron, de *L'Ovide bouffon* de Richer, de *L'Odyssée d'Homère* attribuée à Picou, du *Paris burlesque* de Berthod, du *Virgile goguenard* de Petit-Jehan (Laurent de Laffemas), de la *Nouvelle allégorique* et du *Roman bourgeois* de Furetière... Bref, c'était l'illustrateur à la mode pour les textes burlesques – lesquels se devaient apparemment d'être illustrés, alors même que la proportion des « livres à figures » diminue nettement après 1640, notamment par suite d'un contrôle renforcé des autorités, visant entre autres « les peintures grotesques et autres ouvrages sales ou déshonnêtes »<sup>33</sup>...

Enfin, on ne peut que constater une interrelation étroite entre ces gravures et le texte qu'elles illustrent. Il ne semble pas vrai en l'occurrence de dire, contrairement à ce que prétend A.-M. Bassy, que les rapports du texte et de l'image au XVII<sup>e</sup> siècle étaient régis par le libraire-imprimeur<sup>34</sup>. Selon Charles Perrault au contraire, les estampes illustratives de Chauveau avaient cette qualité que de représenter

ce qui est contenu dans les Livres où elles sont. Il n'y en a point qui n'explique admirablement la pensée de l'Auteur, & qui souvent ne l'enrichisse agreablement & judicieusement par de certaines circonstances Poëtiques qu'il y ajoute.<sup>35</sup>

Ce qui s'explique d'autant mieux que, selon son biographe,

[il] avoit l'habitude de se faire lire par ses enfants les histoires ou romans dont il falloit qu'il fît des vignettes ou sujets. Après avoir choisi le sujet principal, il ne faisoit simplement que croquer son idée au premier coup [...] avec la plume ou le crayon, et se servoit de cette esquisse, où le feu de son imagination suppléoit au reste [...].<sup>36</sup>

Chauveau prenait donc suffisamment au sérieux son travail d'illustrateur de textes burlesques pour veiller (intelligemment du reste, car il sait aussi bien reproduire que décaler et déplacer) au « rapport » entre texte et image.

<sup>33</sup> Michel Pastoureau, « L'illustration des livres : comprendre ou rêver ? », *Histoire de l'édition française*, t. I, *Le Livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Promodis, 1982, p. 501-529, p. 502.

<sup>34</sup> Alain-Marie Bassy, « Le texte et l'image », *Histoire de l'édition française*, *op. cit.*, t. II, *Le livre triomphant, 1660-1830*, p. 140-161, p. 143.

<sup>35</sup> Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle avec leurs portraits au naturel* [1697], Genève, Slatkine, 1970, p. 99.

<sup>36</sup> Jean Michel Papillon, *Mémoires sur la vie de François Chauveau, peintre et graveur [...]*, Paris, 1854 [1738], p. 11.

Ainsi, dans le magnifique frontispice de *L'Ovide en belle humeur*, si dans le personnage assis, hybride et équivoque, cumulant les symboles du roi et de l'écrivain (couronné de lauriers, il trône sous un dais, une plume sur l'oreille et un livre à la main), mais vêtu du costume bariolé d'Arlequin, avec les grelots du bouffon aux bras et aux genoux, on peut reconnaître au choix Ovide ou Dassoucy, ne pourrait-on voir dans le gentilhomme du XVII<sup>e</sup> qui lui présente un miroir l'illustrateur, voire le libraire-imprimeur ?

Notons pour conclure que dans *Le Parasite Mormon* (s.l., 1650), une page blanche est réservée à un projet de gravure ; « mais comme [les Auteurs] n'avoient pas dequoy fournir à la despence [...], ils ont jugé plus à propos de prier Monsieur le Lecteur de suppleer par la force de son imagination au deffaut de la peinture » (p. 2). Satire qui renvoie à la vogue des « livres à images » : livres chers, ni populaires, ni savants, destinés au public mondain.

#### *Des publications de Scarron*

Pour terminer, quelques mots au sujet des libraires-imprimeurs de Scarron, celui qui a longtemps figuré comme le seul burlesque qui méritait (au moins pour certaines de ses œuvres) d'être sauvé du mépris dans lequel étaient tenus les autres. Je devrais plutôt le dire au singulier : en effet, après une phase de « publications » par bouche à oreille, par manuscrits, ou par « pièces » imprimées, qui attirent sur lui l'attention du « public » (mondain), il réussit à obtenir un contrat chez Thomas Quinet, « sous la montée de la Cour des Aides », pour publier, en compagnie de quatre des pièces qui circulent déjà – les deux *Légendes de Bourbon*, la *Requête du petit Scarron au grand Cardinal*, qui eut l'honneur de plaire à Guez de Balzac, *La Foire Saint-Germain*, dédiée à Gaston d'Orléans –, son premier *Recueil de quelques vers burlesques*, en 1643 – premier titre publié, il faut le noter, comportant cette référence esthétique. Ce fut un véritable succès éditorial.

Il resta ensuite fidèle pendant toute sa carrière à Toussaint Quinet, puis à son gendre et successeur Guillaume de Luyne, malgré quelques infidélités de ci de là, mais toujours dans ce milieu très étroit des publicateurs de nouveautés, soit chez Antoine de Sommaville, soit chez Augustin Courbé. Il faut dire que Quinet savait y mettre le prix : ainsi, après la publication du chant I du *Virgile Travesti* (achevé d'imprimé du dernier février 1648), dans un bel *in-quarto* orné d'un élégant frontispice<sup>37</sup>, et d'une gravure parfaitement illustrative du burlesque du texte (tous deux de Chauveau), et son succès, il signe le 5 avril avec Scarron un contrat de 1000 livres pour chacun des onze chants suivants (mais Scarron s'arrêta au chant VIII)... Mille livres, c'est-à-dire exactement le seuil où A. Viala fixe le passage à la catégorie des « auteurs et œuvres à succès »<sup>38</sup>,

<sup>37</sup> Il a des points communs avec celui de *L'Ovide en belle humeur*, commenté ci-dessus.

<sup>38</sup> Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éd. de Minuit, « Le sens commun », 1985, p. 108 et p. 112-113 (pour Scarron).

ce qui classe Scarron dans les « participants actifs », en raison de leur « écart novateur »<sup>39</sup> (il y est en compagnie de La Fontaine, Corneille et Racine – pas moins !). Scarron intitulait cette « rente » son « marquisat de Quinet ». Mais cela ne l'empêche pas de « tirer le diable par la queue » : on dit qu'il intitulait plaisamment son domicile l'Hôtel de l'impécuniosité (il faut dire qu'il reçoit beaucoup... ce qui est aussi nécessaire à son succès). G. de Luyne finit par organiser une réédition de ses *Œuvres* en 1654, pour « récupérer » les avances consenties par son beau-père<sup>40</sup>.

« Rente » toute relative, puisqu'elle l'oblige à publier sans trêve, mais qui lui permet de se « désolidariser », comme on dirait aujourd'hui, des « très brûlables burlesques » qu'il dénonce dans la préface du livre V du *Virgile travesti*, en 1650<sup>41</sup>. Il s'agit là probablement de ceux qui l'imitent dans le genre du travestissement, donc qui lui font concurrence en lui coupant l'herbe sous le pied, et en publiant eux aussi chez les grands éditeurs : Furetière, *L'Énéide travestie* (livre 4), A. Courbé, 1649 ; Georges de Brébeuf, *L'Énéide de Virgile en vers burlesques* (livre 7), A. Courbé, 1650 ; Claude Petit-Jehan [Laurent de Laffemas], *Virgile goguenard* (livre 12), A. de Sommerville, 1652... Mais aussi de ceux qui publient et diffusent sur le Pont-Neuf, c'est-à-dire des auteurs de mazarinades (burlesques) :

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.<sup>42</sup>

Pour autant, de ces burlesques-là, dont il essaie également de se distinguer dans un texte intitulé *Cent quatre vers contre ceux qui font passer leurs libelles diffamatoires sous le nom d'autrui* (publié par T. Quinet en 1651), quoi qu'il en dise, et même si on lui attribue alors, et encore maintenant, peut-être plus de textes frondeurs qu'il n'en a écrits, il continue à faire partie : sa très violente *Mazarinade* est publiée en 1651, anonymement, « sur la copie imprimée à Bruxelles ».

Ajoutons qu'on trouve, dans la seconde partie du *Roman comique* publiée en 1657, chez G. de Luyne, une intéressante *mise en roman* des relations entre « l'auteur » – ambigu, comme il se doit dans le burlesque – et l'imprimeur. Le « je » narrateur (dont nous ne savons rien, bien sûr) prétend qu'il n'avait pas bien su au juste le fin mot d'une des mésaventures de Ragotin, jusqu'à ce qu'un hasard le lui ait fait connaître. En effet, un certain « prêtre du bas Maine, un peu fou mélancolique » (ce pourrait être un portrait de Scarron lui-même...), désirent publier « quelques pensées creuses qu'il avait eues sur l'Apocalypse », « s'était adressé à [l'imprimeur] qui a imprimé le présent livre » ; ayant lu « quelques feuilles qui parlaient de cette même aventure », dont il avait

<sup>39</sup> Éric Walter, « Les auteurs et le champ littéraire », *Histoire de l'édition française, op. cit.*, t. II, *Le livre triomphant, 1660-1830*, p. 383-399, p. 389.

<sup>40</sup> Voir Émile Magne, *Scarron et son milieu*, Paris, Émile-Paul frères, 1924 (nouvelle édition remaniée et augmentée), *passim*.

<sup>41</sup> Paul Scarron, *Le Virgile travesti*, Jean Serroy éd., Paris, Garnier, 1988, p. 384.

<sup>42</sup> *Ibid.*

eu à connaître les tenants et aboutissants, il en révèle les secrets à l'imprimeur « qui en fut fort étonné (car il avait cru, comme beaucoup d'autres, que mon roman était un livre fait à plaisir) ». En échange de quoi le « je » rend service (c'est du moins ce qu'il prétend) à ce prêtre en lui « conseillant en ami de ne pas faire imprimer son livre plein de visions ridicules »<sup>43</sup>. Intéressant jeu de cache-cache, par le biais de la fiction éditoriale, entre réel et imaginaire, entre roman comique, voué au vraisemblable, et une certaine littérature religieuse, vouée au... ridicule ?

Ce parcours, en quelque sorte « générique », présente l'intérêt d'illustrer un large éventail des « formes de publications » disponibles au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, donc des formes de relations entre libraires-imprimeurs et auteurs, sans oublier ceux que nous appellerions aujourd'hui les « diffuseurs », relations réelles, mais aussi, en fonction d'une esthétique de peinture des mœurs, elles-mêmes fictionnalisées. Cette capacité à se manifester dans des circuits très différents des institutions éditoriales et littéraires fait-elle du burlesque un cas unique ? Probablement pas : il est piquant de remarquer qu'on pourrait en dire autant des textes religieux...

Paru dans Edwige Keller-Rahbé dir., *Les Arrière-boutiques de la littérature. Auteurs et imprimeurs-libraires aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> », 2010, p. 209-232.

---

<sup>43</sup> Paul Scarron, *Le Roman comique* [deuxième partie, 1657], Yves Giraud éd., Paris, GF-Flammarion, 1981, p. 308-309.