

Le Lutrin de Boileau et *Le Virgile travesty* de Scarron :
Etude comparative des procédés et des fonctions

par

THOMAS STAUDER

Introduction

C'était Boileau lui-même qui dans la préface à son *Lutrin*, dont les quatre premiers chants furent publiés en 1674, établit une comparaison avec le *Virgile travesty* de Scarron, apparu entre 1648 et 1652 :

C'est un Burlesque nouveau, dont je me suis avisé en nostre Langue. Car au lieu que dans l'autre Burlesque Didon et Enée parloient comme des Harangeres et des Crocheteurs ; dans celui-ci une Horlogere et un Horloger parlent comme Didon et Enée. (ŒC, p. 1006)¹

Comme on peut conclure de ce passage, cité assez souvent par les historiens de la littérature, Boileau ne faisait aucune différence terminologique entre le procédé du *Lutrin* et celui du *Virgile travesty*, les appelant tous les deux simplement « burlesque ». Cela est conforme à l'usage en France au dix-septième siècle, quand on désignait par le terme « burlesque » plusieurs types de littérature comique très différents entre eux. En 1650, Gilles Ménage donna dans *Les Origines de la langue françoise* cette définition du mot « burlesque » :

De l'italien 'burlesco' qui a esté fait du verbe 'burlar' qui signifie 'railler'. [...] Il n'y a pas longtemps que ce mot 'burlesque' est en usage parmy nous; & c'est M. Sarasin qui le premier s'en est servy. Mais c'est M. Scarron qui le premier a pratiqué avec reputation ce genre d'escrire. (p. 158-159)

¹ Toutes les citations de Boileau seront données selon les *Œuvres complètes* [=ŒC] (Bibliothèque de la Pléiade).

D'autre part, la susmentionnée déclaration de Boileau laisse entendre qu'il était tout à fait conscient de l'existence de deux procédés opposés sous la dénomination commune de « burlesque »: soit l'on prend des caractères 'nobles' comme Didon et Enée d'un texte 'sublime' comme *L'Enéide* de Virgile et les fait parler dans un registre bas et familier (c'est ce que faisait Scarron dans son *Virgile travesty*), soit l'on prend des caractères du peuple et les fait parler dans un style élevé, comme celui normalement réservé aux héros et princes (c'est ce que faisait Boileau dans son *Lutrin*). Dans les deux cas on aura comme résultat un contraste comique entre style et contenu, obtenu par deux voies inverses. Boileau à son temps n'était pas seul à noter cette opposition entre deux types de burlesque; Charles Perrault, l'adversaire de Boileau en ce qui concernait l'attitude envers l'Antiquité, donna cette explication dans sa *Parallèle des Anciens et des Modernes* (publiée entre 1688 et 1697) :

Le Burlesque qui est une espece de ridicule consiste dans la disconvenance de l'idée qu'on donne d'une chose d'avec son idée veritable, de mesme que le raisonnable consiste dans la convenance de ces deux idées. Or cette disconvenance se fait en deux manieres, l'une en parlant bassement des choses les plus relevées, & l'autre en parlant magnifiquement des choses les plus basses. [...] L'auteur du *Virgile travesti* a revestu d'expressions communes & triviales les choses les plus grandes & les plus nobles, & l'auteur du *Lutrin* en prenant le contre-pied, a parlé des choses les plus communes & les plus abjectes en des termes pompeux & magnifiques².

Déjà en 1993, j'avais tenté de délimiter nouvellement ces deux procédés selon les critères de la critique littéraire d'aujourd'hui; ma proposition d'une définition compatible avec les autres formes du comique était la suivante :

Dans le cadre de la systématique des lettres, j'appelle *travestissement* un procédé lequel est réalisé au cours de l'histoire dans des genres différents; ce procédé consiste en la création d'une version comique d'une œuvre littéraire déterminée, en conservant la structure de l'action de ce modèle et en changeant au même temps son style d'un niveau élevé à un niveau beaucoup plus bas et familier. – Les plus importants procédés semblables, dont il faut délimiter le travestissement, sont la parodie et le burlesque. J'appelle *parodie* un procédé lequel par opposition au travestissement crée une version comique d'un modèle littéraire en conservant le style caractéristique de celui-ci.

² Cité d'après l'édition München 1964, p. 295 et suivantes.

J'appelle *burlesque* un procédé lequel a en commun avec le travestissement d'employer un registre familier pour créer l'effet comique, mais lequel ne se réfère pas à une œuvre littéraire bien déterminée comme modèle³.

Selon cette définition, il faut appeler *Le Virgile travesty* de Scarron un travestissement et *Le Lutrín* de Boileau une parodie, plus exactement une épopée héroï-comique (cette dernière étant un genre historique, une des possibles manifestations du procédé méta-historique).

Un exemple du burlesque au sens de cette systématique – qui est différente de celle du dix-septième siècle français – serait *Typhon, ou La Gigantomachie* du même Scarron, publié en 1644, c'est-à-dire encore avant le *Virgile travesty*. Scarron utilise ici déjà le fameux « vers burlesque » (vers octosyllabe avec rime suivie) et les autres moyens du style comique de son futur travestissement. L'unique différence importante en ce qui concerne le procédé consiste dans l'absence d'une œuvre littéraire déterminée comme modèle. Pour écrire le *Typhon*, Scarron se servait librement de sa source principale, *Natalis Comitum Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem*, publiée autour de 1562, où dans les chapitres XXI et XXII du cinquième livre il pouvait trouver une compilation des récits de l'antiquité sur la gigantomachie et sur le personnage du Typhon⁴. Pour le traitement burlesque des dieux anciens dans le *Typhon*, Scarron avait plusieurs modèles italiens : surtout *La Gigantea* de Girolamo Amelonghi, publiée en 1547, mais aussi par exemple *Lo Scherno degli Dei* de Francesco Bracciolini, publié en 1618. Chez Bracciolini on peut déjà prouver une attitude critique vers l'Antiquité, typique de la position des modernes dans la « Querelle des Anciens et des Modernes » (laquelle se manifeste en Italie beaucoup plus tôt qu'en France)⁵.

Au dix-septième siècle, on trouve en France un grand nombre d'ouvrages du même type que le *Typhon* de Scarron, comme par exemple « Le Banquet des Dieux » dans *Le Berger extravagant* de Charles Sorel, publié en 1627. Cet épisode doit être classifié en tant que burlesque, non en tant que travestissement, parce que Sorel ne suit pas l'action d'une œuvre

³ Traduction de la définition qui se trouve dans : Thomas Stauder, *Die literarische Travestie / Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien)*, Frankfurt/M. 1993, p. 39.

⁴ Voir : Erich Petschler, *Scarrons « Typhon ou la Gigantomachie » und seine Vorbilder*, Berlin 1910, pp. 24-25.

⁵ Pour une interprétation plus détaillée de *Lo Scherno degli Dei* : Stauder, *Die literarische Travestie*, pp. 55-65.

littéraire déterminée, mais utilise librement les personnages célèbres de la mythologie grecque et romaine. Sorel se moque de tous ceux qui « s' imagine[nt] qu' il y a de l' honneur à faire le Sot à l' antique »⁶, une prise de position très claire dans le cadre de la « Querelle des Anciens et des Modernes ». Puis il faut mentionner encore *Les murs de Troie* de Charles et Claude Perrault (publié partiellement en 1653), cette tentative d' une apologie du burlesque à travers l' invention d' une généalogie fictive. Dans sa préface à la deuxième partie des *Murs de Troie*, Claude Perrault écrit :

Ce poème est une satire contre la poésie des Anciens, ou plutôt contre celle des Modernes qui ont affecté d' imiter les Anciens. [...] Il y a beaucoup d' apparence que les premiers qui ont écrit en vers burlesques n' ont point eu d' autre dessein que de se railler de cette imitation des Anciens, qui remplit la poésie de mille choses ridicules, ou du moins qui nous paraissent telles parce qu' elles sont contraires au goût de notre siècle, et peut-être contre le bon sens⁷.

Plus bas nous verrons si *Le Virgile travesty* de Scarron partage cette fonction avec la poésie burlesque des frères Perrault ; mais avant nous devons regarder de plus près le procédé de ce travestissement.

I. Paul Scarron, *Le Virgile travesty*, en vers burlesques (1648-52)

Voici comme échantillon et entrée les 18 premiers vers de cet ouvrage ; ils seront commentés immédiatement après.

- (1) Je qui chantay jadis Typhon
 D' un style qu' on trouva bouffon,
 Aujourd' hui de ce style même,
 Encor qu' en mon visage blême,
 (5) Chacun ait raison de douter
 Si je pourray m' en acquiter
 Devant que la mort qui tout mine
 Me donne en proye à la vermine,
 Je chante cet homme Pieux,
 (10) Qui vint chargé de tous ses Dieux,
 Et de Monsieur son pere Anchise,

⁶ Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, édition Rouen 1639, p. 195.

⁷ Selon : Pierre Brun (éd.), « Un poème inédit de Claude Perrault » [= Livre second des *Murs de Troie*, avec préface], dans la *Revue d' Histoire littéraire de la France*, tome VII, 1900, pp. 449-472, ici pp. 452-453.

Beau vieillard à la barbe grise,
 Depuis la ville où les Gregeois
 Occirent tant de bons Bourgeois,
 (15) Jusqu'à celle où le pauvre Reme
 Fut tué par son frere même
 Pour avoir en sautant passé
 De l'autre costé d'un fossé. (VT, p. 19)⁸

La ressemblance stylistique du *Virgile travesty* avec le *Typhon* mentionnée par Scarron dans les vers 1 à 3 confirme notre hypothèse sur le degré de parenté entre les procédés du burlesque et du travestissement. La digression sur l'état de santé de l'auteur dans les vers 4 à 8 – basée dans le cas de Scarron sur une vraie souffrance – est typique du procédé de ce travestissement ; l'apparition de la personne de l'auteur au milieu de l'action de l'épopée trouble le bon déroulement de celle-ci. En général, chaque écart superflu du thème central du discours fait l'effet d'un manque de sérieux et peut facilement être aperçu comme comique ; Scarron se sert souvent et avec un certain plaisir de ce moyen, ce qui mène au résultat d'un gonflement de l'étendue du travestissement comparé avec le texte original. Après ce prélude, le vers 9 avec « Je chante cet homme Pieux » imite de façon très nette le début de l'*Enéide* de Virgile : « Arma virumque cano ». Le transport des dieux familiers de Troie par le héros est décrit par Scarron plutôt comme un fardeau ennuyeux que comme un devoir spirituel ; cette transposition de certains détails de la sphère idéale à la sphère matérielle est caractéristique du procédé du travestissement. La manière de peindre l'aspect extérieur d'Anchise, vénérable père d'Enée, appartient aussi à cette espèce de banalisation. Quand les habitants de Troie sont appelés des « bons Bourgeois » dans le vers 14, c'est un anachronisme et aussi une trivialisation. La manière très abrégée de raconter le meurtre de Rémus par Romulus dans les vers 15 à 18 du travestissement fait apparaître la légende fondatrice de Rome comme un « fait divers » tragi-comique.

Voici quelques exemples additionnels du traitement de l'épopée virgienne par Scarron : il appelle l'implacable persécutrice d'Enée, la déesse Junon, « acariâtre / Autant ou plus qu'une marâtre » (vers 19-20); il raconte la réaction très peu héroïque mais plutôt infantile d'Enée à cette persécution : « dont bien souvent, quoy que tres-sage, / Il se souffleta le visage » (vers 23-24); il associe la mention de la mission divine d'Enée avec des indications librement inventées sur les revenus du héros : « Mais

⁸ Toutes les citations du *Virgile travesty* [=VT] de Scarron seront données selon l'édition Amsterdam 1712.

enfin conduit du Destin / Il eut dans le païs Latin / Quinze mille livres de rente » (vers 25-27); d'une manière absurde et anachronique il compare deux métropoles entre lesquelles il n'existe aucun lien : « Rome la belle ville / Trois fois plus grande que Seville » (vers 35-36) ; il fait tomber la traditionnelle évocation de la muse à un niveau très concret en l'appelant « Petite Muse au nez camard » (vers 37) ; il manque de respect envers les dieux des Anciens, lesquels sont présentés comme des simples mortels : « Ils se fâchent donc comme nous ; / Je ne les croyois pas si fous » (vers 49-50) ; il laisse entendre que ces mêmes dieux n'ont jamais existé, mais sont une invention des poètes de l'époque : « ces beaux Dieux d'Homere & Virgile » (vers 52).

Pour vraiment comprendre le procédé du *Virgile travesty*, il faut connaître aussi ses possibles modèles. Le fait que la dénomination « travestissement » n'était pas encore d'usage en France au milieu du dix-septième siècle est prouvé par les difficultés rencontrées par Petit-Jehan en 1652, quand dans la préface à son *Virgile Goguenard* il essaya de former un substantif sur la base du verbe « travestir » :

Je ne doute point, que si l'on prend le mot de *Travestir* pour Déguizer, &, à plus forte raison, Déguizer tellement, qu'on ne puisse plus rien reconnestre de ce qu'on pense trouver, & que l'on veut connestre, une Traduction de cette sorte ne soit, impertinente & miserable. [...] Il n'y a donc point de doute que le Travestissement, la Travestition, Travestiture, Travestification, ou comme il vous plaira l'appeler, ne soit en ce sens odieuse aux gens d'esprit.

Comme modèle pour la dénomination et le procédé de son travestissement – le premier de ce type en France –, Scarron pouvait prendre un texte italien : *L'Eneide travestita* de Giovanbattista Lalli, publiée à Rome en 1633. Scarron avait visité la ville éternelle en 1635 en compagnie de Charles de Beaumanoir, évêque de Le Mans ; c'était probablement alors qu'il fit la connaissance de ce prototype du travestissement. On peut trouver des ressemblances entre plusieurs vers du *Virgile travesty* et ceux de *L'Eneide travestita*⁹, ce qui laisse supposer que Scarron avait réellement lu son prédécesseur italien.

Dans sa préface, Lalli explique de la façon suivante l'image poétique de l'habillage de Virgile qui donna le titre à son ouvrage : « Parea, che quell'incomparabile Autore già vestito di oro, di poveri, e ruvidi panni tra-

⁹ Voir : Pierre [= Pietro] Toldo, *Ce que Scarron doit aux auteurs burlesques d'Italie*, Pavie [= Pavia] 1893.

vestir si volesse. »¹⁰ Cela se réfère à l'abaissement du registre linguistique tout en préservant la structure de l'action ; ce procédé fut décrit par Lalli encore plus en détail :

Sommi ingegnato a bella posta [...] di valermi di voci basse e volgari, dalle quali suol nascere alcuna volta il gratioso; e di motti e proverbi, non tralasciando tal' hora anche le manco nobili e poco civili parole: non potendo altronde più agevolmente nascere l'argutia & il riso. Egli è ben vero, che questa mia traduttione non è volgarizzamento di parola à parola del Poema: ma è un descrivere, con modo parafrastico la sostanza dell'original sentimento dell'Autore. [...] Conveniva, ch'io bassamente trattasi questa materia, come fatta per ischerzo, & per ridurre quel gravissimo Poema à stil giocoso¹¹.

Pour établir un lien entre *L'Eneide travestita* et l'esthétique du maniérisme baroque, on peut se baser non seulement sur l'« argutia » mentionnée par Lalli dans le passage à l'instant cité, mais aussi sur un autre endroit dans la même préface, où Lalli parle de « meraviglia ». Déjà Giovanbattista Marino avait déclaré en 1619 dans sa *Murtoleide*: « È del poeta il fin la meraviglia: / parlo dell'eccellente e non del goffo, / chi non sa far stupir vada alla striglia. »¹² Cette stupéfaction du lecteur, laquelle se propose comme but le poète baroque, peut être obtenue à travers un nouveau procédé littéraire, ce qui est le cas pour *L'Eneide travestita* de Giovanbattista Lalli, cette espèce d'épopée comique jamais réalisée avant, surtout pas par les Anciens grecques et romains.

Ceci, tout comme le transfert d'une œuvre composée initialement en Latin, cette langue vénérée par les humanistes, à l'Italien, langue populaire et à cette époque pas encore reconnue par les érudits, justifient la décision de l'historien de la littérature d'accorder à ce travestissement un rôle dans la « Querelle des Anciens et des Modernes ». Déjà en 1542, Sperone Speroni avait affirmé dans son *Dialogo delle lingue* « che le lingue d'ogni paese, così l'Arabica e l'Indiana come la Romana e l'Ateniese, siano d'un medesimo valore »¹³, sonnait ainsi le glas de l'admiration inconditionnelle pour les Anciens. En 1610, Alessandro Tassoni avait osé critiquer dans ses *Pensieri diversi* des poètes vénérés comme Homère et avait demandé

¹⁰ Cité d'après l'édition Venetia 1675, ici p. 6.

¹¹ *Ibid.*, pp. 5-10.

¹² Selon Marziano Guglielminetti, *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, Firenze 1964, p. 98.

¹³ Cité d'après Buck 1973 (voir bibliographie), p. 15.

l'émancipation intellectuelle et artistique de l'Italie moderne. C'est sur ce fond qu'il faut regarder *L'Eneide travestita* de Lalli.

Il est seulement logique de se demander si Scarron a voulu prendre avec son *Virgile travesty* une position envers l'Antiquité comparable à celle de Lalli, c'est-à-dire si à côté du procédé il a imité aussi la fonction de l'œuvre de l'italien. En faveur de cette hypothèse on peut citer tous les endroits du *Virgile travesty* où Scarron se risque à critiquer le meilleur poète épique en langue latine et où il montre son manque de respect relatif à cet idole du classicisme français.

Il doute par exemple de la véracité de l'épisode de l'*Enéide* pendant laquelle Enée est enveloppé comme par miracle dans un nuage qui a le pouvoir magique de le rendre invisible, une action attribuée à la déesse Vénus : « Au moins Virgile nous l'a dit » (VT, p. 60). Dans un autre passage, au sixième livre de son travestissement, qui se déroule comme le même livre de l'original aux enfers, Scarron désapprouve une comparaison poétique employée par Virgile et propose une solution meilleure :

Tant reluisoit ce rameau rare ;
Messire Maron le compare
A la gomme jaune qui luit,
Sur la branche qui la produit ;
La comparaison est foiblette,
N'en déplaise à si grand Poëte,
Il devoit en sujet pareil,
Mettre Lune, Estoille ou Soleil. (VT, p. 516)

A l'occasion d'un long discours que Virgile fait prononcer au dieu Jupiter, Scarron confesse s'être ennuyé terriblement – une offense à peine voilée à l'égard de l'auteur latin :

Jupiter se seicha la langue
A cette ennuyeuse harangue,
Jusqu'à s'en enrouer la voix :
Venus en bâilla quatre fois :
Mais enfin il conclut la chose
Dont l'Auteur qui ces vers compose
En son cœur le remercia :
Car si fort il s'en ennuya,
Que deux fois faute de courage
Il pensa quitter là l'ouvrage. (VT, p. 48)

Quand Enée doit quitter Carthage et la reine Didon pour remplir sa mission fatidique, Virgile le fait verser quelques larmes à la dérobée ; fidèle à son attitude critique, Scarron doute de la sincérité de ces sentiments :

« Mais il ne s'y faut pas fier, / Ce sont larmes de Crocodile, / Quoy qu'en dise Messer Virgile. » (VT, p. 354-355) Scarron se rend aussi coupable de lèse-majesté à l'égard du prince des poètes anciens quand pendant le voyage aux enfers il appelle incompréhensibles les théories de Virgile relatives à la réincarnation, ou quand il se moque des trop nombreuses généalogies des héros dans l'épopée latine.

Tous ces endroits – qui constituent seulement un échantillon – montrent qu'au-delà de l'effet comique Scarron avait la même intention que Lalli, c'est-à-dire de critiquer les Anciens ou plutôt ceux de ses contemporains qui exagéraient leur vénération pour l'Antiquité. Normalement on situe le point culminant de la « Querelle des Anciens et des Modernes » en France vers la fin du dix-septième siècle, plus exactement pendant cette fameuse séance de l'Académie Française du 27 janvier 1687, quand Charles Perrault provoqua la colère de Boileau avec son poème *Le Siècle de Louis le Grand*. Mais il est facile de trouver beaucoup plus tôt au même siècle des signes d'une attitude comparable à celle de Charles Perrault : par exemple en 1637 chez Desmarets de Saint-Sorlin dans la comédie *Les Visionnaires*, ou en 1656 chez D'Aubignac, qui dans son *Discours au Roy* rit aux dépens de tous ceux « qui sont attachées opiniâtement aux maximes que les Anciens ont laissées dans leurs écrits, et ne veulent rien chercher au delà »¹⁴. Il est clair qu'au temps de la publication du *Virgile travesty* Scarron n'était pas du tout seul dans sa lutte contre le classicisme exacerbé.

II. Nicolas Boileau, *Le Lutrin* (1674-83)

Pour pouvoir comprendre avec quel état d'esprit Boileau vingt ans après Scarron se mit à rédiger sa propre épopée comique, il faut auparavant jeter un regard sur la réaction des représentants du classicisme et membres de l'Académie française envers la vague du burlesque et du travestissement, qui avait atteint son apogée autour de la moitié du dix-septième siècle.

Déjà en 1649, Jean Chapelain – protégé d'abord de Richelieu et plus tard de Colbert – avait déploré dans une lettre le traitement irrespectueux qu'une partie de ses contemporains réservait aux Anciens.

Je suis, Monsieur, tout a fait de vostre opinion que nos Poëtes
gaillards se sont rendus ridicules aux honnestes gens lorsqu'ils se sont

¹⁴ Cité d'après Alfred Horatio Upham, *The French Influence in English Literature from the Accession of Elizabeth to the Restoration*, New York 1965 (première édition 1908), pp. 428-429.

mis en testes de faire rire les sots aux despens de la gravité des Anciens. Je passe outre et dis qu'ils sont tombés en une espece d'impiété en le faisant, ces grands ouvrages ayant je ne scay quoy de sacré et ne pouvant estre tournés en bouffonnerie sans profanation¹⁵.

Comme Emmanuel Bury a montré dans le chapitre dédié à l'« Ecole de 1650 » de son livre sur le classicisme publié en 1993, « l'honnête homme est celui qui maîtrise la parole avec élégance »¹⁶. Cette finesse linguistique fait défaut au travestissement, lequel se sert d'un registre intentionnellement bas et comique ; cette particularité stylistique était suffisante pour attirer sur le travestissement le mépris de tous les partisans du classicisme.

C'est pour cette raison que Pellisson en 1652 dans son *Histoire de l'Académie Française* parlait de « cette fureur de Burlesque dont à la fin nous commençons à guérir » et appelait les ouvrages du type du *Virgile travesty* « des choses contre le bon sens et la raison »¹⁷. Guez de Balzac, un des fondateurs de la « doctrine classique », en 1652/53 dans son entretien « Du stile burlesque » s'opposait au travestissement au nom de la « bienséance » ; il voyait dans ce procédé une infraction à la règle de l'« urbanité » si chère à lui-même :

D'amasser toute la bouë et toutes les ordures du mauvais langage pour salir du papier blanc, c'est ce que je ne scaurois trouver bon en la personne du meilleur de mes amis. [...] Ne scauroit-on rire en bon françois et en style raisonnable ? Pour se resjouir faut-il aller chercher un mauvais jargon [...] que l'usage a condamnez ? »¹⁸

Vaugelas, lui aussi un des représentants du classicisme, déjà en 1647 avait défini le « bon usage » dans ses *Remarques sur la langue françoise* de la manière suivante : « C'est la façon de parler de la plus saine partie de la cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps. »¹⁹ Le registre intentionnellement populaire du travestissement

¹⁵ Cité d'après Nicholas Cronk, « La défense du dialogisme : vers une poétique du burlesque », dans *Burlesques et formes parodiques dans la littérature et les arts*, Actes du Colloque de l'Université du Maine (Le Mans) du 4 au 7 décembre 1986, réunis par Isabelle Landy-Houillon et Maurice Menard, Seattle et Tübingen 1987, pp. 321-338, ici pp. 324-325.

¹⁶ Bury 1993 (voir bibliographie), p. 31.

¹⁷ Cité d'après Cronk (*loc. cit.*), ici p. 321.

¹⁸ Selon Francisque Vial/Louis Denise, *Idées et Doctrines Littéraires du XVII^e Siècle*, Paris 1925, p. 58 et p. 85.

¹⁹ Cité d'après Bury (*loc. cit.*), ici p. 42.

offensait cet idéal linguistique et social de l'absolutisme français du dix-septième siècle.

En 1658, le jésuite François Vavasseur, qui avait été incité par son ami Guez de Balzac mort en 1654, avançait un argument supplémentaire contre le travestissement dans son traité *De Ludicra Dictione*. En se référant à l'absence de modèles respectables pour ce type de comique dans l'Antiquité, Vavasseur ne voit aucune justification pour la pratique du burlesque à la manière de Scarron :

Ludicra dictione non usi Graeci scriptores, non usi Latini. De ludicra dictione nihil ulli praeceperunt antiqui scriptores. Ludicra dictione utendi nulla causa est, non utendi causae multae sunt²⁰.

Quand Gisbertus Cuperus essaya en 1670 dans ses *Observationum libri tres* de nommer ce modèle ancien du burlesque populaire sous les traits du poète grecque du quatrième siècle av. J.-C. Rhinton²¹, cette indication ne rencontrait aucun écho chez les partisans du classicisme. Ceci est à regretter dans la mesure où les comédies de Rhinton, appelées « phlyakes », dont les textes ont été transmis seulement de manière très fragmentaire, mais qu'il est possible de reconstruire à travers de nombreuses peintures sur des vases de l'époque, contiennent vraiment déjà un type de comique assez proche de celui du dix-septième siècle français, où l'on trouve non seulement le burlesque mythologique, mais aussi la raillerie des héros de l'*Illiade* et de l'*Odyssee*. Etant donné qu'à ce moment-là les représentants du classicisme français en raison de la « bienséance » et du « bon usage » étaient déjà des adversaires acharnés du burlesque populaire et du travestissement, ils ne s'intéressaient pas du tout aux arguments de Cuperus.

C'était de la même position idéologique du classicisme de l'Académie Française que Boileau en 1674 dans son *Art poétique* condamnait la vague du burlesque qui avait eu lieu au temps de la Fronde :

²⁰ *Francisci Vavassoris Societ. Iesu De Ludicra Dictione Liber, in quo tota iocandi ratio ex veterum scriptis aestimatur*, Paris 1658, p. 6.

²¹ Cuperus cite en cette occasion aussi huit vers du *Virgile travesty* de Scarron, dont voici deux exemples : « Quare mihi nonnumquam in mentem venit Rhintonem hunc eudem habuisse morem, quem Galli illi, qui Virgilii Poëma & aliorum jocum ludumque reddiderunt, eo versum genere, quod sua lingua *Vers burlesques*, id est, jocosus, vocant, quorum specimen est traductio illa Virgiliana : *Je chante cet homme pieux / Qui vint chargé de tous ses Dieux* [...]. Quae si cum illis Virgilii *Arma virumque cano* conferantur, quis adeo inficetus, ut non in risus & cacchinos solvatur. » (*loc. cit.*, Utrecht 1670, pp. 75-76)

Quoique vous écriviez, évitez la bassesse.
 Le stile le moins noble a pourtant sa noblesse.
 Au mépris du Bon sens, le Burlesque effronté
 Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté.
 On ne vit plus en vers que pointes triviales.
 Le Parnasse parla le langage des Hales.
 La licence à rimer alors n'eut plus de frein.
 Apollon travesti devint un Tabarin.
 Cette contagion infecta les Provinces,
 Du Clerc et du Bourgeois passa jusques aux Princes.
 Le plus mauvais Plaisant eut des approbateurs ;
 Et jusqu'à Dassouci, tout trouva des Lecteurs.
 Mais de ce stile enfin la Cour desabusée,
 Dédaigna de ces vers l'extravagance aisée ;
 Distingua le naïf du plat et du bouffon,
 Et laissa la Province admirer le Typhon.
 Que ce stile jamais ne souille vostre ouvrage.
 Imitons de Marot l'élégant badinage,
 Et laissons le burlesque aux Plaisans du Pont-neuf. (CEC, p. 159)

De la même manière comme Pellisson en 1652, Boileau désapprouve le travestissement au nom du « bon sens » ; comme Guez de Balzac en 1653, Boileau s'oppose au « mauvais langage » du burlesque populaire. Il se réfère aussi au « bon usage », défini en 1647 par Vaugelas comme « façon de parler de la plus saine partie de la cour », en situant le travestissement chez la populace de Paris et chez les habitants de la province, c'est-à-dire chez les antipodes de la cour de Versailles²².

Dans un autre endroit de son *Art poétique*, Boileau comme bon partisan du classicisme se moque du maniérisme baroque venu en France de l'Italie ; le désir de nouveauté du maniérisme avait été un des motifs pour la composition de *L'Eneide travestita* de Giovanbattista Lalli :

Ils croiroient s'abaisser, dans leurs vers monstrueux,
 S'ils pensoient ce qu'un autre a pû penser comme eux.
 Evitons ces excez. Laissons à l'Italie
 De tous ces faux brillans l'éclatante folie. (CEC, p. 158)

²² Avec la même justification Boileau réproouve aussi au troisième chant de son *Art poétique* les comédies de Molière, coupables à ses yeux de trop de rapprochement au goût du peuple : « son employ [celui du comique] n'est pas d'aller dans une place, / De mots sales et bas charmer la populace. / Il faut que ses Acteurs badinent noblement. » (CEC, p. 178)

Au deuxième chant de l'*Art poétique*, Boileau suggère pour tous les genres littéraires pratiqués par ses contemporains des modèles de l'Antiquité qu'il faut imiter ; par exemple, pour l'églogue Théocrite et Virgile, pour l'épigramme Tibulle et Ovide, pour la satire Horace et Juvénal. Il donne ainsi implicitement raison au père Vavasseau, qui avait condamné le travestissement en vertu de l'absence d'une telle généalogie.

Regardons maintenant *Le Lutrin* – dont les quatre premiers chants furent publiés en 1674 et les deux derniers en 1683 –, pour voir comment cette épopée comique pouvait constituer une réponse de la part du classicisme au *Virgile travesty* de Scarron.

Dans sa préface, Boileau raconte de quelle manière une dispute ardente au sujet d'un motif négligeable était devenue le point de départ du *Lutrin* :

On moralisa fort sur la folie des hommes qui passent presque toute leur vie à faire sérieusement de tres grandes bagatelles, et qui se font souvent une affaire considérable d'une chose indifférente. A propos de cela, un Provincial raconta un Démeslé fameux, qui estoit arrivé autrefois dans une petite Eglise de sa Province, entre le Tresorier et le Chantre, qui sont les deux premieres Dignitez de cette Eglise, pour sçavoir si un Lutrin seroit placé à un endroit ou à un autre. La chose fut trouvée plaisante. Sur cela un des sçavans de l'assemblée, qui ne pouvoit pas oublier si-tost la dispute, me demanda : « Si mois, qui voulois si peu de matière pour un Poëme Heroïque, j'entreprendrois d'un faire un, sur un Démeslé aussi peu chargé d'incidens que celui de cette Eglise. » (ŒC, pp. 1005-1006)

La dernière phrase de ce passage peut être rapprochée des vers 253 à 256 du troisième chant de l'*Art poétique*, où Boileau demande cette limitation du contenu pour l'épopée héroïque :

N'offrez point un Sujet d'incidens trop chargé ;
Le seul couroux d'Achille avec art ménagé
Remplit abondamment une Iliade entiere.
Souvent trop d'abondance appauvrit la matiere. (ŒC, p. 175)

Du point de vue formel, *Le Lutrin* correspondait de cette manière tout à fait aux règles du classicisme pour l'épopée ; cette imitation du style élevé de la part de Boileau est visible aussi dans le choix de l'alexandrin, un vers qui comparé à l'octosyllabe populaire de Scarron signale immédiatement une certaine gravité. Mais Boileau était bien conscient d'être en train de rédiger une épopée héroï-comique, parce que quand dans le quatrième chant du *Lutrin* il s'adresse à sa muse, il cite des prédécesseurs dans ce genre :

O Toy, qui sur ces bords qu'une eau dormante mouille,

Vis combattre autrefois le Rat et la Grenouille :
 Qui, par les traits hardis d'un bizarre pinceau
 Mis l'Italie en feu pour la perte d'un Seau
 Muse, prête à ma bouche une voix plus sauvage,
 Pour chanter le dépit, la colere, la rage,
 Que le Chantre sentit allumer dans son sang,
 A l'aspect du Pupitre élevé sur son banc. (ŒC, p. 207)

Le premier des deux modèles nommés par Boileau est la fameuse *Batrachomyomachie*²³, un poème de seulement 278 vers, longtemps faussement attribué à Homère²⁴, où dans le style héroïque de l'*Iliade* sont racontés les aventures d'une bataille fictive entre des rats et des grenouilles, traitée comme la guerre entre Grecques et Troyens. Le contraste entre style élevé et sujet misérable est constitutif du procédé de la parodie selon la définition donnée plus haut ; le genre de l'épopée héroï-comique est une des possibles manifestations historiques de ce procédé.

Quand Boileau parle ensuite de « la perte d'un seau », il se réfère à l'épopée comique *La secchia rapita* de l'italien Alessandro Tassoni, publiée en 1622²⁵. Ce dernier avait caractérisé son ouvrage de la manière suivante :

La Secchia Rapita, poema di nuova spezie inventata dal Tassoni, contiene un'impresa mezza eroica e mezza civile, fondata sull'istoria della guerra che passò tra i Bolognesi e i Modenesi al tempo del imperador Federico Secondo [...]. Quando l'autore compose questo poema [...], fu per curiosità di vedere come riuscivano questi stili mischiati insieme; grave e burlesco; immaginando, che se ambedue dilettavano separati, avrebbono eziandio dilettato congiunti e misti²⁶.

Quoique la substitution du ravisement d'Hélène – l'origine légendaire de la Guerre de Troie – par l'enlèvement d'un simple seau soit conforme au

²³ Voir : Robert Muth, *Die Götterburleske in der griechischen Literatur*, Darmstadt 1992, pp. 71-80.

²⁴ Le point de départ de cette erreur était le poète romain Martiale (premier siècle apr. J.-C.). Contrairement à cette idée reçue, la critique littéraire du vingtième siècle a situé la période de gestation de la *Batrachomyomachie* au premier siècle av. J.-C. ; mais au temps du classicisme français du dix-septième siècle on croyait encore qu'Homère était l'auteur de la *Batrachomyomachie*.

²⁵ Pour *La Secchia rapita*, voir : Stauder, *Die literarische Travestie (loc. cit.)*, pp. 65-72.

²⁶ Alessandro Tassoni, *La Secchia rapita*, Firenze 1984 (1622), ici p. XXV et suivantes.

procédé de la parodie (et Tassoni se réfère à cette substitution dans les vers « Vedrai, s'al cantar mio porgi l'orecchia, / Elena trasformarsi in una secchia »²⁷), dans *La secchia rapita* le style élevé nécessaire pour le genre de l'épopée héroï-comique n'est pas toujours respecté. Cet ouvrage contient aussi des passages de burlesque mythologique, ou les dieux anciens sont traités d'une manière bassement comique. Par ailleurs le sujet de *La secchia rapita* n'est pas vraiment si négligeable comme on pourrait s'attendre d'une épopée héroï-comique, parce que Tassoni raconte une vraie guerre entre deux villes italiennes, c'est-à-dire un événement beaucoup plus important qu'une bataille imaginaire entre des rats et des grenouilles. Du point de vue de la terminologie d'aujourd'hui, il faudrait appeler *La Secchia rapita* plutôt une épopée mixte avec des éléments graves et des éléments comiques ; mais on ne peut pas douter que Boileau ait compté cet ouvrage de Tassoni entre les prédécesseurs de son *Lutrin*.

Pour les partisans du classicisme, le plus important était de toute manière d'avoir rencontré un modèle ancien de l'épopée héroï-comique sous la forme de la *Batrachomyomachie* pseudo-homérique, et Boileau se pouvait ainsi sentir supérieur à Scarron, qui connaissait aucun modèle ancien pour le procédé de son *Virgile travesty* (ce qui du reste aurait été aussi contraire à sa position dans la « Querelle des Anciens et des Modernes »).

Les éléments du style épique sérieux imités dans *Le Lutrin* proviennent plus souvent de l'*Enéide* de Virgile que de l'*Iliade* d'Homère ; par exemple, le premier vers de Boileau – « Je chante les combats, et ce prélat terrible » – imite ouvertement le début de l'*Enéide* (« Arma virumque cano »). « Muse, redis-moi » au vers 9 de Boileau correspond chez Virgile à « Musa, mihi causas memora », et « Tant de fiel entre-t-il dans l'ame des dévots ? », le vers 12 de Boileau, est basé sur « tantaene animis caelestibus irae ? » dans l'épopée latine²⁸. Quelquefois Boileau imite aussi des passages de l'*Iliade* ; par exemple, on peut trouver un pendant des quatre vers suivants du *Lutrin* au début du troisième chant homérique²⁹ :

²⁷ De la deuxième octave du premier chant ; *loc. cit.*, p. 2.

²⁸ Voir : Vergil, *Aeneis*, lateinisch-deutsch, Johannes Götte (éd.), München und Zürich 1983, ici p. 6.

²⁹ « Les armées une fois rangées, chaque troupe autour de son chef, voici les Troyens qui avancent, avec des cris, des appels pareils à ceux des oiseaux. On croirait entendre le cri qui s'élève devant le ciel, lorsque les grues, fuyant l'hiver et ses averses de déluge, à grands cris prennent leur vol vers le cours de l'Océan. Elles vont porter aux Pygmées le massacre et le trépas, et leur offrir, à l'aube, un combat sans merci. » Homère, *Iliade*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris 1955, tome I, p. 69.

On voit courir chez lui leurs troupes éperduës :
 Comme l'on voit marcher les bataillons de Grües ;
 Quand le Pygmée altier redoublant ses efforts
 De l'Hebre ou du Strymon vient d'occuper les bords. (ÆC, p. 193)

Boileau se réfère lui-même plusieurs fois à Virgile et Homère dans ses notes de bas de page, pour donner ainsi au lecteur la possibilité de comprendre le procédé de l'épopée héroï-comique.

Quand le perruquier appelé « l'Amour », un des trois assistants de basse extraction sociale du Prélat, qui doit mettre le lutrin devant le banc du Chantre pendant la nuit avec Brontin et Boirude, veut prendre congé de sa femme pour se rendre à l'église, elle le gronde de la même manière que Didon, la reine de Carthage, l'avait fait avec Enée lorsque celui-ci voulait la quitter pour remplir sa mission divine. Ci-après le passage chez Virgile et la version héroï-comique de Boileau :

dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
 posse nefas tacitusque mea decedere terra,
 nec te noster amor nec te data dextera quondam
 nec moritura tenet crudeli funere Dido³⁰ ?

Oses-tu bien encor, Traistre, dissimuler,
 Dit-elle ? et ni la foy que ta main m'a donnée,
 Ni nos embrassemens qu'a suivi l'Hyménée,
 Ni ton Espouse enfin toute preste à perir,
 Ne sçauroient donc t'oster cette ardeur de courir ? (ÆC, p. 197)

Les déesses mythologiques Junon et Vénus, lesquelles chez Virgile avaient le rôle d'intervenir dans l'action de l'épopée et d'aider ou nuire au protagoniste, sont remplacées chez Boileau par des caractères allégoriques comme la Discorde et la Mollesse, qui agissent aussi comme des personnes et cherchent à influencer le déroulement de l'action.

Quand les trois assistants du Prélat se laissent effrayer par un hibou caché dans le lutrin, et semblent déjà oublier leur tâche, la Discorde sous les traits du vieux Sidrac évoque des valeurs héroïques comme la gloire et l'honneur, qui ont une fonction importante pas seulement dans l'épopée ancienne, mais aussi dans le classicisme français : « Songez, quel deshonneur va souiller vostre gloire ; / [...] / Marchez, courez, volez où l'honneur vous appelle. » (ÆC, p. 204)

³⁰ *Aeneis*, liber quartus, vers 305-308, *loc. cit.*, p. 150.

A la différence de Scarron, qui au temps de la Fronde avait osé se moquer du Cardinal Mazarin dans son *Virgile travesty* (où il dit d'Enée qu'il est « point Mazarin, fort honneste homme » ; VT, p. 537), Boileau, conforme aux préceptes du classicisme français, dans son *Lutrin* rend sérieusement hommage au Roi-Soleil Louis XIV, en célébrant par exemple ses capacités de commandant en chef :

Ainsi, lors que tout prest à briser cent murailles,
LOUIS la foudre en main abandonnant Versailles,
Au retour du Soleil et des Zephirs nouveaux,
Fait dans les champs de Mars déployer ses drapeaux :
Au seul bruit répandu de sa marche étonnante,
Le Danube s'émeut, le Tage s'épouvante,
Bruxelle attend le coup qui la doit foudroyer,
Et le Batave encore est prest à se noyer. (ŒC, p. 209)

C'est une preuve supplémentaire des fonctions sociales diamétralement opposées du burlesque populaire et du travestissement d'un côté, et de l'épopée héroï-comique de l'autre.

Conclusion

Le rôle du *Virgile travesty* de Scarron et du *Lutrin* de Boileau dans la « Querelle des Anciens et des Modernes » fut souligné encore une fois, quand Charles Perrault, le plus célèbre avocat de la supériorité du dix-septième siècle sur l'Antiquité, compara ces deux ouvrages dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences* (*loc. cit.*, p. 358) et se décida en faveur de Scarron et contre Boileau :

Le Burlesque du *Virgile travesti* est une Princesse sous les habits d'une Villageoise, & le Burlesque du *Lutrin* est une Villageoise sous les habits d'une Princesse, & comme une Princesse est plus aimable avec un bavolet qu'une Villageoise avec une couronne, de mesme les choses graves & sérieuses cachées sous des expressions communes & enjouées, donnent plus de plaisir que n'en donnent les choses triviales & populaires sous des expressions pompeuses & brillantes.

Bibliographie

I. Editions

- Boileau, Nicolas : *Œuvres complètes*. Introduction par Antoine Adam. Textes établis et annotés par Françoise Escal. Paris [Gallimard] 1966 (Bibliothèque de la Pléiade), (pp. 187-222 : *Le Lutrin* ; pp. 1004-1020 : notes et variantes du *Lutrin*).
- Scarron, Paul : *Le Virgile travesty, en vers burlesques*. Amsterdam [Wetstein] 1712 (tomes 1 et 2), (première édition : Paris 1648-52.)

II. Travaux et Etudes

- Buck, August : « Aus der Vorgeschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Mittelalter und Renaissance », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome XX, Genève [Droz] 1958, p. 527-541.
- Buck, August : *Die «Querelle des Anciens et des Modernes» im italienischen Selbstverständnis der Renaissance und des Barocks*. Wiesbaden [Franz Steiner] 1973.
- Bury, Emmanuel : *Le classicisme. L'avènement du modèle littéraire français 1660-1680*. Paris [Nathan] 1993.
- Emard, Paul / Fournier, Suzanne : *La Sainte-Chapelle du Lutrin. Pourquoi et comment Boileau a composé son poème*. Genève [Droz] 1963.
- Kortum, Hans : *Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur*. Berlin [Rütten & Loening] 1966.
- Pineau, Joseph : *L'Univers satirique de Boileau. L'ardeur, la grâce et la loi*. Genève [Droz] 1990.
- Rötzer, Hans Gerd : *Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur. Ein Überblick vom Attizismus-Asianismus-Streit bis zur « Querelle des Anciens et des Modernes »*. Darmstadt [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 1979.
- Stauder, Thomas : *Die literarische Travestie – Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien)*. Frankfurt/M – Bern – New York – Paris [Peter Lang] 1993. (= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe XVIII: Vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 72.)

- Stauder, Thomas : « Die literarische Travestie aus bewertungsgeschichtlicher Sicht (am Beispiel Frankreichs im 17. Jahrhundert) », dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (Heidelberg), Heft 1/2 1993, pp. 74-94.
- Stauder, Thomas : « Giovanfrancesco Negris Tasso-Travestie aus dem Jahre 1628: Ein bislang unbekannter Vorgänger der *Eneide travestita* Lallis », dans *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* (Berlin), 34. Band 1993, p. 81-99.
- Stauder, Thomas : « Exemplarität in Marivauxs *Télémaque travesti* », dans: *Exempla – Studien zur Bedeutung und Funktion exemplarischen Erzählens*, éditeurs Bernd Engler et Kurt Müller, Berlin [Duncker & Humblot] 1995, p. 165-182.
- Stauder, Thomas : « Abgrenzungsprobleme der literarischen Travestie (am Beispiel der Nachahmungen von Aloys Blumauers *Aeneis*-Travestie aus dem Jahre 1782) », dans *Wirkendes Wort – Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* (Bonn), Heft 1/95, pp. 9-27.
- Stauder, Thomas : « Komisierende Tasso-Rezeption in Julius von Voß' *Rinaldo und Armida* », dans *Torquato Tasso in Deutschland*, éd. Achim Aurnhammer, Berlin – New York [De Gruyter] 1995, pp. 489-507.
- Stauder, Thomas : « Die literarische Travestie des europäischen Barock im Dienste der Geselligkeit », dans Wolfgang Adam (éd.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Wiesbaden [Harrassowitz Verlag] 1997 (*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, Bd. 28), pp. 439-451.
- Stauder, Thomas : « Problèmes de délimitation terminologique entre le travestissement littéraire et des procédés semblables (avec des exemples de la littérature française du dix-septième siècle) », dans Dominique Bertrand (éd.): *Poétiques du Burlesque*, Actes du Colloque International de l'Université Blaise Pascal (1996), Paris [Honoré Champion Editeur] 1998, pp. 283-294.
- Stauder, Thomas : « Italienische Mythenburleske des 16. Jahrhunderts: Girolamo Amelonghis *Gigantea* und ihre Fortsetzungen », dans Bodo Guthmüller et Wilhelm Kühlmann (éds.): *Renaissancekultur und antike Mythologie*, Tübingen [Niemeyer] 1999, pp. 73-92.
- Stauder, Thomas : « Le burlesque mythologique en Angleterre au XVII^e siècle: 'rire des dieux' avant et après la réception de Scarron », dans *Rire des Dieux*, Etudes rassemblées par Dominique Bertrand et Véronique Gély-Ghedira, Clermont-Ferrand [Presses Universitaires Blaise Pascal] 2000, pp. 193-213.
- White, Julian Eugene : *Nicolas Boileau*. New York [Twayne] 1969.

