



HAL
open science

Galanteries héroï-comiques : quand la nouvelle historique devient comique

Nathalie Grande

► **To cite this version:**

Nathalie Grande. Galantries héroï-comiques : quand la nouvelle historique devient comique. L'eroicomico dall'Italia all'Europa: Atti del convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011, ETS, pp.235-246, 2013, "Quaderni" della sezione di italiano dell'università di Losanna, 978-88-467-3613-0. hal-03879353

HAL Id: hal-03879353

<https://nantes-universite.hal.science/hal-03879353>

Submitted on 29 Nov 2023

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.

Nathalie Grande
(Université Michel de Montaigne –Bordeaux 3)

Galanteries héroï-comiques: quand la nouvelle historique devient comique

Plutôt que d'explorer la variété et l'étendue de la mode héroï-comique, mon propos se situe à la périphérie du thème du colloque, voulant interroger les frontières que ce registre partage avec les autres formes du comique, et même envisager sa présence dans des *corpus* ne relevant pas explicitement du style héroï-comique. Si cette démarche est périphérique, au sens où elle entend circonscrire son objet en se plaçant d'un point de vue extérieur, et non de l'intérieur du mouvement héroï-comique, elle me semble présenter l'avantage de permettre de mesurer les développements qu'a pu prendre cette mode littéraire au XVII^e siècle, y compris dans des textes où on ne la chercherait pas *a priori*. Je veux en effet proposer l'hypothèse d'une extension du domaine relevant de l'héroï-comique hors de ses frontières habituelles.

Pour mener cette recherche dans le cadre de la fiction narrative en prose¹, on pourrait être tenté de se pencher sur le cas des histoires comiques, qui parodient volontiers leur référent noble, le roman héroïque², et inscrivent donc leur poétique dans une esthétique du décalage burlesque. Cependant, je voudrais pousser la gageure plus loin, et considérer comment certaines nouvelles historiques – genre caractéristique de la prose narrative dans la seconde moitié du XVII^e siècle français, et genre *a priori* sérieux, puisque mêlant la revendication historique à un souci d'édification morale – ont pu subvertir leur fonction, et, en devenant galantes, faire entendre un discours historique et moral décalé: c'est dans ce décalage, dans cette dis-convenance que peut se lire à mon sens une dimension héroï-comique. Partant d'une définition restreinte de l'héroï-comique (décalage entre le fond et la forme), je voudrais ensuite l'envisager à l'œuvre dans la transformation de héros en personnages comiques, puis montrer comment peuvent coexister dans un même récit des moments trivialement comiques et des temps dramatiquement héroïques.

¹ Ce qui est un premier élargissement par rapport au *corpus* héroï-comique, que l'exigence d'une écriture noble inscrit et circonscrit volontiers dans le cercle des textes versifiés.

² Voir **par exemple** l'*incipit* du *Roman comique*, où Scarron décrit l'arrivée poussive d'une troupe de comédiens dans la ville du Mans avec une tonalité poétique et épique, parodique des romans héroïques: Scarron 2011, p. 49.

1. *Quand la disconvenance héroï-comique s'inscrit entre message et ton*

Les nouvelles historiques et galantes mettent en scène ceux dont on pensait alors qu'ils faisaient l'histoire, les nobles, et souvent même la haute aristocratie. Or on constate que cette caste, qui justifiait son origine et sa fonction dans l'action militaire, loin de livrer les batailles et les combats que le lecteur pourrait attendre, se trouve représentée dans ces nouvelles aux prises avec des conflits d'intérêt qui l'amènent à revoir sérieusement à la baisse ses prétentions héroïques.

Dans une nouvelle anonyme intitulée *Le Palais Royal ou les Amours de Mme de La Vallière*, on assiste par exemple à une scène à cet égard édifiante: une jeune fille de la noblesse, Mlle de La Motte, a été remarquée par Louis XIV et tente de résister à ses assauts. Or sa famille, loin de se conformer à l'*éthos* aristocratique (engagement à protéger les plus fragiles, indépendance vis-à-vis des valeurs matérialistes, pratique de la vertu et de la morale chrétiennes, ...) s'efforce au contraire de la convaincre de céder au royal séducteur. Sa mère même la sermonne, non pour lui rappeler l'impératif de chasteté, mais pour lui recommander de se montrer plus complaisante avec le monarque. Elle lui explique en particulier que «[nous ne sommes] plus dans la sotte simplicité de nos pères, où la simple galanterie passait pour une injure, et où une fille n'entendait parler d'amour que le jour de ses noces; qu'aujourd'hui le monde est plus fin et plus raisonnable, et [que] par une heureuse vicissitude l'amour et la galanterie se sont introduits partout».³ Ainsi la mère, théoriquement garante de la chasteté de sa fille, devient l'agent de sa corruption pour le bénéfice matériel de la famille. Dans un autre récit sur le même sujet, c'est une « vieille dame [...] qui n'était pas apparemment des plus sévères» qui livre à son tour bataille: « Que voulez-vous faire de votre beauté, Mademoiselle, croyez-vous qu'elle durera toujours, et que le cœur d'un grand roi est indigne de vous? Le mérite et l'amour soutenus par l'éclat du diadème seraient capables de faire succomber une autre Lucrece. [...] Si l'amour est la plus grande des vertus, vous ne vous détournerez jamais du chemin de la vertu, en faisant tout ce qu'il vous inspire».⁴

Il y a donc inversion burlesque des rôles traditionnels, puisque ce sont la mère et une vieille dame, figures théoriquement dévolues à l'éducation à la vertu et à la garde de la virginité des filles dans les familles aristocratiques, qui endossent le costume de maquerelles et exercent des pressions pour obtenir que la fille vende ses charmes. La jeune fille, qui veut être héroïque

³ *Le Palais Royal* 1680, I p. 386.

⁴ *La Vie de la duchesse de La Vallière* 1695, pp. 151-54.

comme «une autre Lucrèce», est confrontée à une famille qui a abandonné les valeurs de l'héroïsme, et qui devient ainsi trivialement comique. Quand l'intérêt matériel, secondé par le cynisme propre au fonctionnement curial, amène une famille aristocratique à prostituer sa fille au monarque, le discours de la raison (et de l'intérêt) que tiennent les autorités mises en scène renverse le discours attendu, dans un mouvement que l'on peut considérer comme héroï-comique: le sujet est léger, et même trivial, et contraste avec le style des discours, des sermons moralisateurs qui camouflent leur intention corruptrice sous une hauteur dédaigneuse. D'une certaine façon, la famille demande à la jeune fille de poursuivre dans la voie de l'héroïsme nobiliaire, mais quand ses ancêtres s'illustraient sur les champs de bataille, c'est sur la couche royale qu'elle doit renouveler le serment d'allégeance au suzerain.

De cette dégradation de l'héroïsme en comique témoigne discrètement le double sens du nom familial: La Motte évoque évidemment la motte seigneuriale, château féodal d'où la famille tire sa noble origine, mais renvoie aussi, comme le confirme le *Dictionnaire* de Furetière, au «mont de Vénus», au sexe féminin. D'une motte à l'autre, dans le passage de l'épique au galant, s'inscrit la dégradation héroï-comique de la noblesse. Une telle trajectoire rappelle les analyses de Norbert Elias qui a montré comment, apparemment toujours puissante, la noblesse avait en fait perdu indépendance et valeurs en se curialisant: la caste aristocratique subit aux XVI^e-XVII^e siècles en France un déclassement subreptice, dont témoignent la confusion des discours et la contamination des registres de l'héroïque et du comique que l'on trouve dans certains récits à prétention historique.⁵

2. *Quand les grands personnages historiques deviennent des personnages comiques.*

A la crise de confiance que subissait l'écriture de l'histoire au XVII^e siècle⁶, la nouvelle historique a cherché à répondre en racontant non plus seulement les hauts faits des princes, mais en s'intéressant à leurs motivations personnelles et à leurs intrigues multiples, dérisoires *a priori*, mais *in fine* déterminantes dans le processus événementiel. Un historien comme César Vichard de Saint-Réal demandait ainsi à ses confrères dans son traité *De l'usage de l'histoire* (1671) de ne considérer les «Grands [...] que par les choses qui leur sont communes

⁵ Voir le chapitre «Curialisation et romantisme aristocratique» dans Elias 1985. Qu'il nous soit permis de renvoyer à nos propres travaux: Grande 2011, pp. 214-16.

⁶ Mise en doute de l'authenticité des sources, méfiance face à une histoire officielle volontiers hagiographique, soupçons vis-à-vis d'un style trop éloquent pour être honnête, etc.

avec le vulgaire [...] par ce qu'ils ont de plus personnel, et de plus séparé de leur qualité, par les illusions de leurs esprits, et les faiblesses de leur cœur, par le détail de leur intérieur, leur vie secrète et domestique, qui sont toutes choses qui leur sont communes avec les autres hommes; et non point par leur bonne ou mauvaise politique, qui ne regarde que les Grands comme eux». ⁷ Mais raconter la vie «secrète et domestique» des Grands amène logiquement à les découvrir tout petits, à inventorier les travers et les ridicules de personnalités ramenées au commun des mortels. Et quel meilleur terrain pour illustrer une telle ambition que celui de la galanterie?

Mme de Villedieu s'est spécialisée dans le genre de l'histoire galante. Son *Journal amoureux* (1669), ses *Annales galantes* (1670), ses *Amours des grands hommes* (1671) explorent en une série de nouvelles décapantes les faces cachées de l'histoire, avec un net plaisir à placer les plus grandes figures en situation grotesque. Dans la cinquième journée du *Journal amoureux*, elle raconte ainsi l'«intrigue galante de Charles Quint et de Louise de Ferrare», cette Louise de Ferrare n'étant autre que la nièce de Julien de Médicis, pape sous le nom de Clément VII. Une suivante subornée accepte de mener l'empereur à la chambre de sa maîtresse par un escalier dérobé, mais lui demande pour cela de se déguiser en femme ...ce qu'il accepte sans broncher! Or, comme on pouvait s'y attendre, le Saint Père décide également de rendre visite cette nuit-là à sa nièce, et voici l'empereur Charles en mauvaise posture:

Jugez, de grâce, dans quel péril l'Empereur se fût trouvé, s'il avait rencontré le Pape tête pour tête; il n'eût pu se cacher aux yeux de Sa Sainteté, comme à ceux des gens indifférents. On lui doit le respect de dévoiler son visage en sa présence. La belle décoration pour un Empereur, et le beau trait pour l'Histoire universelle, si la méprise de la matrone n'avait prévalu sur l'imprudence de Charles Quint. ⁸

Comme on le voit, le narrateur interpelle le lecteur, se complaît à évoquer le scandale, et prend même «l'Histoire universelle» à témoin. L'incident, loin d'être jeté dans une ombre bienséante, est au contraire monté en épingle et prolongé par des résonances à la tonalité volontairement dramatisée. Et ce genre de quiproquo se répète: quand Dom Juan d'Autriche, chargé par un ami d'une discrète mission galante auprès d'Elvire de Cordoue, est surpris par son impérial père, également amoureux de la belle, suite à la mise en marche inopinée d'un mécanisme d'ascenseur construit pour permettre à l'empereur de recevoir des visites

⁷ Saint-Réal 2000, p. 54.

⁸ Mais l'escalier est à double vis comme celui de Chambord, et la rencontre fatidique est évitée! Mme de Villedieu sait ménager les attentes et les déceptions de ses lecteurs... Voir Villedieu 1721, t. X, p. 476.

secrètes⁹; quand le roi d'Écosse s'introduit dans une «fausse niche d'où par le moyen d'un miroir de réflexion qui est enchâssé dans la rocaïlle, on peut voir les Dames dans le bain», et bénéficie ainsi d'abord des plaisirs de cette «galanterie curieuse», avant de surprendre une conversation où il comprend son infortune sentimentale; mais s'il est d'abord tenté de partir, il reste jusqu'au bout car «le désir de voir sortir Madame du bain [retient] sa naissante jalousie», et il découvre «un assez grand nombre [de beautés] pour en demeurer enchanté». ¹⁰ Comme ces exemples le montrent, Mme de Villedieu semble s'inspirer des intrigues de la farce (quiproquos, machineries de théâtre, voyeurisme graveleux...) pour mettre en scène les grands de ce monde, rompant ainsi le principe aristotélicien qui veut qu'à une certaine catégorie de personnages corresponde un certain style d'écriture. Elle bouleverse la hiérarchie des genres et la répartition des registres en plaçant les personnages attendus dans des genres de haute volée (l'écriture historiographique ou encomiastique, l'épopée voire la tragédie) dans des situations et des scènes qui ressortissent aux genres “bas”, la farce ou le roman comique. La transgression héroï-comique ne tient pas ici au lexique ou au style, parfaitement convenables voire recherchés, mais à l'abolition de l'opposition entre personnages “hauts” et sujet “bas”.

L'effet héroï-comique est peut-être plus sensible encore quand, au lieu de chercher ses exemples dans l'histoire moderne, Mme de Villedieu s'en prend aux grands personnages de l'Antiquité, ceux-là même dont les *exempla* figuraient dans les manuels pédagogiques et fondaient la culture de référence de l'honnête homme du XVII^e siècle. C'est tout le projet de ses *Amours des grands hommes* (1671). Dès l'épître, partant de la critique de l'écriture historique telle qu'elle est pratiquée, la romancière annonce son ambition consciente de réinterpréter l'héritage antique:

Les Grands Hommes n'ont été traduits à la postérité que sous des figures terribles. Les auteurs se sont imaginés de les élever au-dessus de l'homme quand ils les ont dépouillés de tous les sentiments de la nature. Ils nous représentent les philosophes insensibles et les conquérants ne se montrent à nous que les armes à la main. Quant à moi [...] qui suis persuadée que l'amour est aussi vieux que le monde, j'ai cru pouvoir le démêler dans les incidents où il semble avoir le moins de part. Je n'ai pas été déçue dans cette opinion; les chroniques secrètes ont été plus fidèles que les histoires générales. [...] Je ne doute pas que les savants se révoltent contre cette métamorphose et je crois déjà leur entendre dire que je viole le respect dû à la sacrée antiquité. Mais je ne sais s'ils trouveraient autant d'exemples pour soutenir leur censure que j'en ai pour autoriser ma licence.¹¹

⁹ *Ibid.* pp. 357-61.

¹⁰ *Ibid.* p. 401.

¹¹ Villedieu 1671, **Epître au roi non paginée.**

A croire Mme de Villedieu, elle réparerait par ses nouvelles galantes la vision tronquée de l'Antiquité que transmettaient les doctes, vision qu'elle accuse implicitement de ne peindre qu'une Antiquité moralisée, christianisée et édulcorée, passée au crible du principe de bienséance, alors qu'elle oserait quant à elle réparer le tort fait à l'histoire par les doctes au nom de la morale en campant les héros de l'Antiquité dans toutes leurs dimensions, affectives et sexuelles y comprises. Concrètement, cette ambition l'amène à transformer les grandes figures représentatives et exemplaires de l'Antiquité en personnages de comédie. Par exemple, la nouvelle consacrée à Socrate a beau faire écho à la doctrine platonicienne en célébrant la «beauté [...] comme un effet de la nature qui élève [le philosophe] à la connaissance de sa cause», ce principe une fois posé, Alcibiade a vite fait de débusquer la vérité passionnelle sous le masque philosophique, et la nouvelle prend rapidement une tournure franchement comique. L'intervention de l'épouse acariâtre, l'inversion patente des rôles quand le lecteur voit son disciple Alcibiade donner des leçons de vertu à Socrate, l'apparition d'une vieille astrologue libidineuse, chargée de garder la belle Timandre, et qui profite de la situation pour faire des avances à Alcibiade, autant de scènes grotesques où le prestige de l'Antiquité est ramené aux dimensions de l'histoire comique. La troisième nouvelle, consacrée à «Jules César» constitue sans doute l'apothéose de cette révision burlesque de l'Antiquité. La nouvelle commence en effet par le récit d'une orgie féminine à l'occasion des fêtes de la *Bona Dea*. César, chez qui se passent les célébrations, profite de cette occasion licencieuse pour donner rendez-vous à sa maîtresse, qui n'est autre que la femme de Pompée, dans sa propre chambre conjugale, où il se cache en l'attendant dans le cabinet voisin. Au moment où il s'apprête à rejoindre au lit celle qui s'y trouve, il entend la voix de sa femme qui rejoint au lit celle qui s'y trouve déjà:

Il se rejette dans son cabinet précipitamment, et soit que la conversation du lit fut longue en effet, ou que l'impatience de César la lui fit trouver telle, il ne passa jamais de temps plus ennuyeux.¹²

Et à plus d'un titre: quand pour finir son épouse s'éloigne «faisant de grandes excuses de ne pouvoir demeurer davantage» et qu'il étreint enfin la belle, cette dernière s'échappe de ses bras, se débat, cherche à fuir, jusqu'au moment où une servante apportant une lampe montre que la «dame» n'est autre que Claudius, qui est venu lui aussi à un rendez-vous galant, mais avec la propre femme de César. Ainsi le lecteur comprend, en même temps que César, que le

¹² Villedieu 1741, pp. 71-72.

«héros» a été fait cocu, sous son nez, dans son lit ! Et de vengeance point, puisque César ne peut dénoncer la présence de Claudius qu'en avouant la sienne. Et comme leurs deux présences sont interdites par les règles qui président aux fêtes de la Bonne Déesse, il doit rester cocu et content...

Nul doute qu'il y a une représentation très décapante des «grands hommes» à montrer le héros conquérant qu'incarne César reclus dans «sa niche», tandis que sa femme jouit des caresses d'un autre. L'effet héroï-comique vient ici de la dégradation des héros antiques en personnages comiques. Cette écriture, qui désacralise des figures de référence de l'histoire, produit à mon sens un comique non seulement ludique, par la mise à mal toujours satisfaisante des autorités, mais aussi satirique, et par conséquent politique: si l'effet premier est comique, le sens ultime est quant à lui clairement dévalorisant. En renversant l'ordre des valeurs et en organisant la rencontre *a priori* impossible entre héros et comique, la nouvelle historique et galante amuse certes, mais tout en sapant les fondations d'un ordre littéraire et social hiérarchisé. L'insertion de héros dans des intrigues comiques participe en ce sens à la «démolition du héros» qu'analysait Paul Bénichou dans ses *Morales du Grand Siècle* en constatant les effets ravageurs du jansénisme sur la représentation héroïque.¹³ Cependant la démolition héroï-comique ne rend pas ici compte de l'édification d'une morale, mais sanctionne la dissolution d'un ordre social.

3. *Quand héroïque et comique se juxtaposent*

Dernier élément de ma démonstration, je voudrais montrer non plus la contamination d'un registre par l'autre, quand le comique saisit les héros et empêche toute lecture héroïque, mais la juxtaposition des deux registres, c'est-à-dire la coexistence dans une même œuvre des deux dimensions, qui s'additionnent sans se fondre l'une dans l'autre. *Le Prince de Condé* (1685), nouvelle d'Edme Boursault, fournit le meilleur exemple car ce texte se rapproche du goût villedieusien pour la farce historique, tout en conservant un enjeu dramatique et un dénouement funeste.¹⁴ La scène la plus comique est sans doute celle où le héros éponyme, croyant confondre une belle qui vient de l'éconduire, se rend au rendez-vous galant qu'elle a donné à un autre que lui, rendez-vous nocturne dont il a eu connaissance par un billet tombé

¹³ Bénichou 1994.

¹⁴ Pour montrer le caractère transgénérique du burlesque, c'est justement sur *Le Prince de Condé*, exemple de nouvelle galante et burlesque à la fois, que s'appuie Claudine Nédelec. Voir Nédelec 2004, p. 272.

de la poche de la dame. Et le prince de se cacher sous le lit, de s'y morfondre bien longtemps à son goût, de casser sa montre – objet de luxe au XVI^e siècle - car elle sonne trop bruyamment, et de mesurer le ridicule de sa situation:

Le prince de Condé sous un lit lui parut une posture indigne d'un si grand homme, et son cœur aussi bien que sa qualité s'indignait de ce que sa passion lui faisait faire, mais il se disait un moment après que sa gloire était sur un pied à ne pouvoir être décriée [et] que la posture la plus indécente cessait de l'être quand elle devenait utile [...].¹⁵

Sauf que le prince est forcé de conserver cette posture «indigne» et «indécente» plus longtemps qu'il ne l'imaginait, car il reconnaît la voix de celui qui vient visiter nuitamment la belle, et qui n'est autre que le roi. Il s'apprête donc à subir la plus cuisante humiliation et à être «fait témoin de l'amour qu'ils avaient l'un pour l'autre», quand le roi est fort opportunément rappelé auprès de la reine et doit «contre les règles ordinaires, abandonner la maîtresse pour la femme et se défaire des transports d'amant pour laisser paraître une complaisance de mari». ¹⁶ Puis, selon le principe du comique de répétition, cette première scène est redoublée par une seconde, au même endroit, avec les mêmes protagonistes: cette fois Condé, qui est un prince protestant, pour se venger de la dame, laquelle est fiancée à un fils de la famille ultra-catholique des Guises, décide de l'humilier en révélant publiquement son inconduite. Tandis que son plan volontaire échoue, le hasard en conçoit un plus cuisant encore, puisque c'est la propre famille de la jeune femme et celle de son fiancé qui viennent surprendre au lit celle qu'ils pensent être une autre. Et le père de découvrir sa fille, et le fiancé sa future, dans les bras du roi... La «consternation» des uns et l'apoplexie des autres «qui avaient toutes les peines imaginables à s'empêcher d'éclater» de rire, le dialogue qui suit entre le roi et le père qui, faute de pouvoir publiquement s'indigner, doit se déclarer flatté «de l'honneur que Sa Majesté répandait sur sa famille»¹⁷ montrent comment Boursault essaie de tirer le plus grand parti burlesque de cette farce royale dont les tenants et les aboutissants sont détaillés pendant quatorze pages.

Cependant cette intrigue galante et burlesque est inextricablement mêlée aux mesquineries hypocrites, aux querelles religieuses et aux désordres politiques qui parcourent la cour du roi

¹⁵ Boursault 1995, pp. 281-82. Rappelons que ce prince de Condé est Louis Ier de Bourbon (1530-1569), fils cadet de Charles de Bourbon, duc de Vendôme et de Françoise d'Alençon, et oncle de Henri de Navarre, devenu roi de France sous le nom de Henri IV. Cette proximité familiale avec le roi induit un potentiel effet désacralisant.

¹⁶ *Ibid.* pp. 284.

¹⁷ *Ibid.* pp. 295.

et le royaume de France. Par exemple Madame l'Amirale, qui doit servir d'intermédiaire pour révéler à la reine Catherine de Médicis les aventures extraconjugales de son fils, «était une véritable huguenote [c'est-à-dire qu'elle] avait un si grand zèle pour la gloire de sa religion que, pour le service de Dieu, il n'y avait point d'injustice qu'elle ne fût prête de commettre»: il faut ainsi attendre qu'elle ait fini ses prières pour qu'elle se rende disponible à l'intrigue; elle demande que quelqu'un lui lise le billet qui fixe le rendez-vous galant, afin de pouvoir faire «des serments horribles» à la reine qu'elle ne l'a point lu elle-même:

«Si je le lisais moi-même, je n'aurai plus la liberté de jurer; car pour un empire je ne voudrais pas blesser ma conscience». L'amiral trouva cet expédient merveilleux. D'Andelot non seulement admira l'esprit de sa belle-sœur, mais encore loua sa probité.¹⁸

Quant à Condé lui-même, chef du parti protestant, il reconnaît qu'il n'est protestant «que parce que les Guises n'en sont pas [car] s'ils s'avisait de se faire huguenots, le lendemain [il se ferait] catholique»!¹⁹ Mais les catholiques ne sont pas mieux traités par le narrateur: le cardinal de Lorraine était «un ennemi dangereux. Quand il trouvait l'occasion de perdre ceux qu'il haïssait, il ne la marchandait point; et, se voyant maître de la réputation de l'amirale, qu'il nommait l'ennemie jurée de l'Eglise, il eût cru trahir son devoir de cardinal, s'il eût hésité un moment à la sacrifier». La reine Catherine n'est pas différente, car «elle avait une vieille haine pour Madame l'amirale, qu'elle fut bien aise de satisfaire». Et Boursault insiste sur la jouissance sadique que procure au clan des Guises la perspective «d'accabler de honte la plus dangereuse ennemie qu'ils eussent»: c'est un «régal» qu'ils se promettent et leur «cœur [était] trop étroit pour contenir toute la joie qu'ils avaient».²⁰ Enfin le roi lui-même (François II) n'est pas épargné, puisque le narrateur déclare qu'il «se contentait de porter cette grande qualité sans se mettre en peine d'en faire la fonction»²¹, et qu'il «se trompait de croire que [sa mère, Catherine de Médicis] voulût empêcher ses amusements [puisqu] son dessein dominant était de l'amuser sans cesse».²² Comme on le voit, les scènes de comédie n'empêchent pas une peinture au vitriol de la cour royale, et participent même à assombrir le tableau, par la satire des prétendus Grands du royaume.

¹⁸ *Ibid.* pp. 286-87.

¹⁹ *Ibid.* pp. 276.

²⁰ *Ibid.* pp. 289-293.

²¹ *Ibid.* pp. 287.

²² *Ibid.* pp. 300.

De plus, sur le plan narratif, les scènes de comédie fonctionnent également comme des catalyseurs de la tragédie historique: c'est parce que le roi est «outré de la pièce que [Condé] avait faite» à sa maîtresse, qu'il «avait juré de le perdre, et pour en venir plus facilement à bout, [qu'il] se rangea du côté des Guises».²³ D'où persécution contre les protestants, incarnée dès la page suivante par le martyr d'un conseiller du Parlement de Paris «homme d'un mérite extraordinaire, et d'une singulière vertu»:

On donna ordre à ses juges, qui en faveur de son mérite lui voulaient donner le temps de se reconnaître, de le condamner à mort le plus tôt que faire se pourrait pour la gloire de Dieu: ce qu'ils firent avec un zèle dont le cardinal de Lorraine les loua extrêmement. Ce magistrat fut au supplice avec une intrépidité surprenante, y porta un visage fort tranquille, et exhorta ceux de la croyance qui étaient présents à son exécution, de mourir aussi glorieusement que lui, les assurant que la mort était la chose du monde la plus douce quand on la souffrait pour une aussi bonne cause.²⁴

Ainsi Boursault n'hésite pas à juxtaposer, à quelques pages de distance, des scènes et des personnages que tout oppose: scène graveleuse de coucherie, scène de martyr; des personnages hypocrites et sans scrupules jusqu'à la violence et l'infamie, un personnage droit et héroïque jusqu'à la mort. Et l'on constate que la succession des événements renverse l'ordre attendu: il n'y a pas dégradation de l'héroïque en comique, mais cause comique aux conséquences indirectement héroïques. Et la nouvelle continue de jouer sur cette frontière, puisque Condé meurt après une bataille, non pas en combattant héroïque, mais d'un traître coup «de pistolet dans la tête» (p. 359) donné par l'envoyé trop zélé d'une maîtresse jalouse. L'infamie et l'ignominie persistent donc jusqu'à la mort tragique du héros, tout en cohabitant avec des circonstances et des causes triviales. L'effet de cette juxtaposition des registres comiques et héroïques apparaît différent de celui produit par la désacralisation comique des héros: on pourrait parler non plus d'effet satirique, mais plutôt d'un enjeu tragique, puisque la concomitance héroïque/comique met en cause radicalement non plus seulement la question des valeurs, mais la question d'un sens possible.

Au terme de ce parcours, l'extension du champ d'application du registre héroï-comique paraît-elle crédible, ou faut-il y voir un abus de langage? Suffit-il d'un sens trivial et d'un discours relevé pour créer l'effet héroï-comique, quel que soit le genre, et même si seulement une partie de l'œuvre est concernée? Placer des héros incontestables de l'histoire dans des

²³ *Ibid.* pp. 302.

²⁴ *Ibid.* pp. 303-304.

situations scabreuses relève-t-il de du champ héroï-comique ou renvoie-t-il au satirique? Enfin la juxtaposition sans mélange des registres héroïques et comiques produit-elle toujours un effet comique? Le dernier exemple tendrait plutôt à l'infirmier. La difficulté tient sans doute au registre dont relève le sous-registre héroï-comique, je veux parler du comique, registre particulièrement complexe où il est souvent délicat de tracer des frontières étanches. Il est peut-être bon de rappeler à cet égard que, dans le livre que Gérard Genette a consacré à la «littérature au second degré»²⁵, il analyse et rapproche parodie, burlesque et héroï-comique parce qu'ils relèvent tous les trois d'un comique intertextuel, supposant un lecteur compétent, capable de mesurer la dis-convenance littéraire à l'œuvre. La particularité du *corpus* que j'ai envisagé tient sans doute au fait que le texte de référence qui permet l'avènement de l'effet héroï-comique ne peut pas être clairement désigné et qu'il revient au «diligent lecteur» cher à Montaigne de mesurer dans ce *corpus* la part de l'imitation et de la transformation d'un *hypotexte* historique incertain. C'est pourquoi il peut paraître plus judicieux de parler pour de tels textes, plutôt que d'un style héroï-comique, d'un effet héroï-comique.

²⁵ Genette 1992.

Bibliographie

- Bénichou 1994 = Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, (1948¹).
- Elias 1985 = Norbert Elias, *La Société de cour*, éd. Roger Chartier, Paris, Flammarion (1969¹).
- Boursault 1995 = Edme Boursault, *Le Prince de Condé*, dans *Dom Carlos et autres nouvelles du XVII^e siècle*, éd. Roger Guichemerre, Paris, Gallimard.
- Genette 1992 = Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (1982¹).
- Grande 2011 = Nathalie Grande, *Le Rire galant. Usages du comique dans les fictions narratives de la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion.
- Nédelec 2004 = Claudine Nédelec, *Les Etats et Empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion.
- Le Palais Royal = Le Palais Royal ou les amours de Mme de La Vallière*, dans *Amours des dames illustres de France sous le règne de Louis XIV*, Cologne, Pierre Marteau, (fausse adresse).
- Saint-Réal 2000 = César Vichard de Saint-Réal, *De l'Usage de l'histoire*, Paris, Art et Texte.
- Scarron 2011 = Paul Scarron, *Le Roman comique*, éd. Claudine Nédelec, Paris, Garnier.
- La Vie de la duchesse de La Vallière 1695 = La Vie de la duchesse de La Vallière, où l'on voit une relation curieuse de ses amours et de sa pénitence*, Cologne, Jean de la Vérité (fausse adresse).
- Villedieu 1671 = Mme de Villedieu, *Les Amours des grands hommes*, Paris, Barbin.
- Villedieu 1721 = Mme de Villedieu, *Journal amoureux*, dans *Œuvres de Mme de Villedieu*, Paris, Compagnie des Libraires, tome X pp. 354-516.
- Villedieu 1741 = Mme de Villedieu, *Les Amours des grands hommes*, dans *Œuvres de Mme de Villedieu*, Paris, David Père, tome V pp. 3-448..