



HAL
open science

Le héros picaresque dans l'oeuvre de Charles Coypeau d'Assoucy

Mouna Abdessalem

► **To cite this version:**

Mouna Abdessalem. Le héros picaresque dans l'oeuvre de Charles Coypeau d'Assoucy. Linguistique. Université de Lyon; Université de la Manouba (Tunisie), 2017. Français. NNT : 2017LYSES041 . tel-02115109

HAL Id: tel-02115109

<https://theses.hal.science/tel-02115109>

Submitted on 30 Apr 2019

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.



**UNIVERSITÉ
JEAN MONNET**
SAINT-ÉTIENNE

N°d'ordre NNT : 2017LYSES041

FACULTE DES LETTRES, DES ARTS ET DES
HUMANITES DE LA MANOUBA
UNIVERSITE DE LA MANOUBA
UNITE DE RECHERCHE EN INTERMEDIALITE,
LETTRES ET LANGAGE
UNIVERSITE TUNIS EL MANAR
TUNISIE

IHRIM, UMR 5317
UNIVERSITE JEAN MONNET
SAINT-ETIENNE
FRANCE

LE HEROS PICARESQUE DANS L'ŒUVRE DE CHARLES COYPEAU DASSOUCY

ED 484 Lettres, Langues, Linguistique, Arts

**Thèse de doctorat de l'Université de Lyon
en littérature française en co-tutelle avec
l'Université de Manouba**

**soutenue publiquement le 23/10/2017 par
Mouna ABDESSELEM**

Co-directeurs de recherche :

Madame le Professeur Hédia ABDELKEFI

Université de Tunis El Manar, Tunisie

Madame la Professeure Christelle BAHIER-PORTE

Université Jean Monnet, Saint-Etienne, France

Monsieur le Professeur Antony McKENNA

Université Jean Monnet, Saint-Etienne, France

Dédicace

A ma fille, à mes parents et à mes frères.

Remerciements

Je remercie mes co-directeurs Madame le Professeur Hédia ABDELKEFI et Monsieur le Professeur Antony McKENNA de leurs judicieux conseils, de leur écoute ainsi que de leur précieuse disponibilité.

Mes remerciements s'adressent également à mon Unité de recherche en Intermédialité, Lettres et Langage de l'Université de Tunis El Manar, et au laboratoire de recherche de l'Institut de l'Histoire de la pensée classique, à l'Université de la Manouba ainsi qu'à l'Université Jean Monnet pour m'avoir facilité mon parcours doctoral.

Je tiens aussi à exprimer ma gratitude aux collègues de l'Ecole Nationale d'Ingénieurs de Sfax, à mes professeurs et collègues de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Sfax et aux amis qui m'ont soutenue durant ces années.

Finalement, je suis reconnaissante à tous ceux dont la présence et même parfois l'absence m'ont permis d'aller de l'avant.

Introduction générale

« Le critique qui après *Manon Lescaut*, *Paul et Virginie*, *Don Quichotte*, *Les Liaisons dangereuses*, *Werther*, *Les Affinités électives*, *Clarisse Harlowe*, *Emile*, *Candide*, *Cinq-Mars*, *René*, *Les Trois Mousquetaires*, *Mauprat*, *Le Père Goriot*, *La Cousine Bette*, *Colomba*, *Le Rouge et le Noir*, *Mademoiselle de Maupin*, *Notre-Dame de Paris*, *Salammô*, *Madame Bovary*, *M. de Camros*, *L'Assommoir*, *Sapho*, etc., ose encore écrire : « Ceci est un roman et cela n'en est pas un » me paraît doué d'une perspicacité qui ressemble fort à de l'incompétence ». Maupassant, *Pierre et Jean*, GF-Flammarion, 1999, p. 15-16.

Toute considération accordée à la notion du héros se fonde sur l'impact des immenses figures littéraires qui ont nourri l'imaginaire des lecteurs dans les représentations traditionnelles du héros de roman. Il n'y a rien de moins définitif que la conception du héros, notion qui touche à tous les domaines de l'activité humaine, physique, intellectuelle et morale.

Le héros est le personnage auquel on attribue des prouesses et qui représente des valeurs idéales. Le héros tragique domine l'époque classique, et les personnages de Corneille ont beaucoup influencé l'image du héros au XVII^e siècle. Celle-ci est liée aux valeurs aristocratiques de courage, d'honneur et de générosité :

L'idée du héros est liée à une valeur capitale : la noblesse de l'âme. Le héros, c'est le type humain idéal qui n'a en vue que le « noble » et ne pense qu'à sa réalisation – il ne se préoccupe donc que des valeurs « pures », et non de valeurs techniques. Sa vertu essentielle est la noblesse naturelle du corps et de l'âme. Le héros se distingue par un excès d'énergie spirituelle et par sa faculté de concentration intellectuelle vis-à-vis de l'instinct. C'est ce qui fait la grandeur de son caractère. La vertu spécifiquement héroïque, c'est la domination de soi-même. Mais la volonté du héros dépasse ses limites et tend à acquérir la puissance, à engager sa responsabilité, à manifester sa hardiesse. C'est pourquoi, il peut se manifester sous les traits de l'homme d'Etat, du grand Capitaine, ou comme dans les temps très anciens, sous les traits du Guerrier.¹

¹ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, chapitre IX, « Héros et souverains », trad. J. Bréjoux, Paris, Presses Pocket, PUF, coll. « Agora », n°956, p.277-278.

En revanche, dans les *Aventures et les Prisons de Dassoucy*, le héros, voyageant à travers la France et l'Italie nous révèle les mœurs et les événements historiques ainsi que les phénomènes sociaux – les traditions culinaires mêmes – de l'époque, sur un mode parodique, puisque ce héros incarne la contestation des valeurs sociales de son époque. Son texte pourrait aussi être abordé comme une réflexion politique et idéologique sur la Cour européenne du siècle classique. Nous nous proposons d'explorer les différentes facettes de ce héros problématique, de cet anti-héros qui a vécu à une époque où la tragédie classique trouvait tout son essor.

Il est cependant question d'un héros romanesque. Or, au XVII^e siècle, le roman était considéré comme un genre mineur, il était « traqué par la police, contrôlé par la censure, honni par les dévots, moqué par les philosophes, décrié par les doctes ² ». Le texte même de *Dassoucy* – par le genre choisi – est donc en lui-même une contestation de la doxa académique, une aventure littéraire aussi bien que morale et philosophique.

Dans *L'esthétique et théorie du roman* Bakhtine écrit: « Le roman est le genre constitué en contact avec la réalité, il se construit dans une zone de contact avec la société contemporaine. ³ » L'assimilation du texte romanesque de la Renaissance à un miroir de la société vaut aussi pour ces romans de l'époque classique.

Pendant la Renaissance, profondément marquée par l'héritage gréco-latin, les récits ne manquent pas de tracer le cheminement des personnages jusqu'en enfer. Dans ce contexte, Bakhtine déclare, en parlant de Rabelais et en particulier de la fameuse descente de Pantagruel aux enfers:

Nous sommes obligés à présent de reconnaître que, bien que le livre ait été écrit en une vingtaine d'années, et encore avec d'importants intervalles, Rabelais ne s'est pas écarté de son dessein primitif, et qu'en réalité, il l'a presque réalisé. Si bien que son mouvement vers le bas, vers les enfers, prend son départ dans le projet romanesque et descend dans chaque détail de l'œuvre.⁴

Le réalisme, les descriptions, les dialogues et les portraits sont considérés comme des éléments caractéristiques de l'œuvre rabelaisienne; ses personnages sont tantôt vertueux tantôt vicieux et son texte incarne les nombreuses formes du comique extrême, de

² Jean Fabre, *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au marquis de Sade*, Editions Klincksieck, Paris, 1979, p. 199.

³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 78.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, éd. Gallimard, 1970, (cité par) Henri Mittérand (sld), *Littérature Moyen Age XVIe siècle*, Nathan, Paris, 1991, p. 278.

l'application subtile d'un principe philosophique à la scatologie la plus crue. L'exemple de Rabelais a certainement marqué Dassoucy.

Au Grand Siècle, la littérature dépeint les lieux emblématiques de la vie mondaine, sociale et culturelle de la Cour et de la ville. Le traitement littéraire va au-delà de la dimension socio-culturelle et socio-idéologique : selon la vision critique de chaque écrivain, il existe une médiatisation, voire une déformation de la réalité qui vise à dépasser le particulier pour présenter l'homme universel. Au cours de cette époque, on assiste au passage d'un univers dominé par les lieux du savoir à une vision du monde où le héros part à la quête de son propre savoir. Ceci caractérise des productions narratives du XVII^e siècle, où le personnage qui participe aux salons⁵ est aussi membre de la Cour⁶ : il parcourt la ville et découvre le monde. Les écrivains classiques cherchent ainsi à peindre des types humains intemporels. Au-delà des salons, Molière par exemple vise les rapports humains et les références sociales précises figurant dans l'œuvre sont une représentation des jeux de la sociabilité. Les questions posées par Molière ne trouvent pas seulement leur écho dans les pièces de théâtre mais aussi dans le roman, comme nous tenterons de le montrer en analysant le genre à l'époque classique.

Au XVII^e siècle, où la règle aristotélicienne est la norme appliquée au théâtre et à la poésie, le roman échappe aux griffes des théoriciens. C'est d'ailleurs ainsi que Boileau présente le genre :

Dans un roman frivole aisément tout s'excuse.
C'est assez qu'en courant la fiction amuse.⁷

La production romanesque a été néanmoins abondante à cette époque, bien que peu de romans aient survécu. L'exploration de ce domaine reste à faire et les travaux de Magendie et d'Adam ainsi que d'autres études partielles présentent des pistes à suivre. Quoique le genre ait été souvent dénigré, le nombre de ses adversaires n'a fait qu'augmenter le nombre de ses lecteurs – comme cela a été aussi le cas pour le théâtre.

Avant les événements de la Fronde, les romans étaient prisés par les hommes de lettres et leur lecture était recommandée par les écrivains comme Charles Sorel. Des libraires comme Augustin Courbé firent fortune grâce aux romans vendus surtout après 1660, période de stabilité politique favorisant la publication et la reproduction des

⁵ Le terme « salon » n'apparaît que vers 1680

⁶ Le salon et la Cour forment une unité culturelle et la ville se considère comme le réseau des salons et à partir de 1661, se forme une unité culturelle

⁷ Boileau, *Art poétique*, Denys Thierry, Paris, 1674, p. 119-120.

éditions. Nous notons à titre d'exemples la multiplication des versions de *L'Astrée*, de *l'Histoire comique de Francion* de Sorel, des *Histoires tragiques* de Rosset, du *Roman bourgeois* de Furetière, où les auteurs décrivent le comportement de tous les milieux sociaux.

Le roman baroque illustre le Grand Siècle : celui d'Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, demeure le plus connu. Ce roman baroque, caractérisé par l'emboîtement des intrigues et des événements dans un cadre luxuriant, met en scène une nature en mutation et des personnages constamment en métamorphose et en gestation, offrant un spectacle fabuleux et une intrigue mouvementée, ainsi que l'expression sublime des sentiments, – combinaison qui remonte à l'époque antique, aux *Métamorphoses* d'Ovide, notamment.

La tristesse, le chagrin et la pitié n'étaient pas absents du roman du XVII^e siècle, puisque cette époque de l'épanouissement de la tragédie a aussi été celle du roman tragique, représentant des histoires où le sort sinistre ou macabre des personnages est perçu comme inéluctable. Ce qui frappe dans ces textes, ce sont les thèmes traités comme le crime, l'inceste, la trahison, la folie, la mort, les parricides et les fratricides : *Les Histoires tragiques de notre temps* (1614) de François de Rosset ont connu un grand succès en dépit – ou à cause de – leur dimension cruelle. L'entremêlement de la cruauté et de la dévotion ainsi que l'entrelacement du vice et de la vertu dans l'œuvre de Jean-Pierre Camus offrent aussi une narration pleine de contradictions et d'imprévus. Les auteurs donnent une dimension imaginaire au réel macabre qu'ils représentent. Ce sera aussi le cas de Dassoucy.

Le roman picaresque plaît aux lecteurs ennuyés par l'idéalisme exagéré des héros des tragédies aussi bien que par les faits d'un réalisme trop simple. Ces règles sont désormais fixées : on assiste à une représentation des gueux dans la fiction romanesque. Cette figure est nouvelle à l'époque classique, puisque ce sont des personnages en marge de la société qui sont qualifiés de héros. C'est cette question que nous allons aborder dans les pages qui suivent. Certes, les *picaros* ne possèdent pas les mêmes qualités que les héros épiques des romans héroïques de l'époque, qui jouissent d'un succès énorme auprès des lecteurs assoiffés d'histoires de la Cour, des rois et des nobles. Le *Polexandre* de Gomberville, qui a paru sous trois moutures différentes avant son édition finale en 1637, en est un bon exemple. L'errance de ce prince et chevalier n'est pas gratuite dans la mesure où elle est le prétexte permettant au romancier de révéler

son caractère, ses différents ressorts, son courage et ses différents états d'âme au cours des rebondissements de l'intrigue.

Autour de Polexandre, amoureux et justicier chevaleresque, se croisent de multiples personnages souvent déguisés ou qui se trompent sur leur identité. Intrigue rocambolesque, exploits guerriers, touches fantastiques ou réalistes, psychologie héroïque, cadre exotique expriment le même désir de susciter l'admiration par l'extraordinaire. Mais derrière ces apparences, les caprices du sort et des passions sapent la liberté donnant un arrière-goût de pessimisme.⁸

La peinture des mœurs trouve aussi son écho dans la *Clélie* de Mlle de Scudéry, dotée d'un certain réalisme psychologique, qui rappelle l'autobiographie, dont les fondements n'ont pas encore été définis à l'époque. Ils apparaissent cependant clairement chez Théophile de Viau dans ses *Fragments d'une histoire comique*, qui mettent en relief des problèmes comme la maladie, la prison et l'exil.

Nombreuses sont les techniques utilisées par cet auteur qui annoncent l'autobiographie ou bien même le roman d'apprentissage. *Le Page disgracié* (1642) de Tristan L'Hermitte comporte aussi quelques traits caractéristiques du genre que nous venons d'évoquer et certains critiques vont même jusqu'à le présenter comme une autobiographie romanesque. *Les Aventures* de Dassoucy constituent, quant à elles, un mariage du roman et de l'autobiographie, du *moi romanesque* et du *moi personnel* : c'est ce que nous tenterons de démontrer dans notre étude de la modernité de Dassoucy.

La critique a engagé le débat sur l'appartenance générique de ce texte, aussi bien que sur les prises de position personnelles de l'auteur, voire sur son libertinage. Nous nous demandons si cette œuvre se classe parmi les romans baroques, les romans de chevalerie, les romans sentimentaux, les romans tragiques, les romans picaresques ou s'il s'agit d'une autobiographie épique, héroïque, d'une écriture personnelle faisant le portrait de la vocation d'un gueux, ou d'un texte encore vivant, d'un texte moderne avant la lettre.

En effet, ce fils de musicienne qu'est Dassoucy alterne prose et poésie dans ses écrits. Son texte constitue une opposition aux différentes accusations dont il fait objet. Ecrivant à la première personne, il se défend des crimes qui lui sont imputés. Dans *Les Rimes redoublées* (1671) aussi bien que dans *Les Pensées de Monsieur Dassoucy dans le Saint-Office de Rome* (1676), il rapporte les différents épisodes de sa détention. La première fois, en 1656, il a été emprisonné pour sodomie à Montpellier et ensuite libéré

⁸Jean Rohou, *Histoire de la littérature française du XVIIe siècle*, Nathan, 1989, p. 112.

après une dizaine de jours. Ensuite, il a passé une année au Saint-Office de Rome pour impiété. *La Prison de Monsieur Dassoucy* (1674) est aussi un témoignage de son incarcération à Paris pour sodomie et pour ses relations suspectes avec des enfants. Ces textes mettent en relief ses mésaventures et sa vie caractérisée par l'errance et par la nonchalance. Tous ces traits appartiennent au genre du roman picaresque.

Au XVII^e siècle, de nombreux textes théoriques et critiques ont été publiés sur le roman. Nous citons par exemple la préface d'*Ibrahim*, de Georges de Scudéry (1641), le *Traité de l'origine des romans* de Pierre Daniel Huet et les *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* de Du Plaisir (1683). Ces ouvrages ont joué un rôle majeur dans l'histoire et dans la critique littéraire de l'époque mais on ne remarque pas de place accordée à l'œuvre de Dassoucy, qui a été négligée.

Les études modernes qui lui ont été consacrées sont surtout françaises: nous citons en particulier les travaux de Dominique Bertrand et son édition de Dassoucy; elle analyse la réception de l'œuvre de Dassoucy dans *Avez-vous lu Dassoucy?* Et elle a fait diverses autres publications sur des aspects particuliers de son œuvre⁹. Bruno Roche, dans *Le Rire des libertins* (Paris, Honoré Champion, 2011), présente les enjeux idéologiques et philosophiques du rire en montrant qu'il s'agit d'un procédé permettant à l'auteur de se protéger des autorités politiques. Il explique aussi le talent rhétorique de Dassoucy, talent aussi reconnu par Aragon dans *Les Poètes*¹⁰. Isabelle Moreau évoque les stratégies de l'écriture libertine dans son ouvrage « *Guérir du sot Les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique* »¹¹, en montrant que la pensée libertine a recours à une grande diversité de stratégies rhétoriques de dis/simulation.

Assimilée à une Odyssée, l'œuvre de Charles Coypeau Dassoucy, dont les inspirations viennent de la tradition espagnole et remontent aux origines gréco-latines, raconte l'errance et les mésaventures du héros narrateur. Nous étudierons le statut du héros chez Dassoucy. Nous visons à l'interroger afin de donner à voir que le roman aussi bien que la poésie sont au service d'un personnage méprisé et par la cour et par la

⁹ Dominique Bertrand, « Le « sens de l'humour » dans *Les Aventures de Dassoucy* », *Loxias*, 36., mis en ligne le 15 mars 2012. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7009>

Dominique Bertrand, *Le roman véritable de Dassoucy ou les aventures ambiguës*,

¹⁰ Louis Aragon, *Les Poètes*, Paris, Gallimard, 1969, p. 91.

¹¹ Isabelle Moreau, *Guérir du sot. Les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique*, Paris, Honoré Champion, 2007

société du XVII^e siècle. Il s'agit d'une œuvre où se mêlent prose et versification, qui montre comment le roman, rejeté par les pouvoirs religieux, politique et littéraire de l'époque, s'est constitué en un lieu où se joue une représentation du personnage. L'écriture poétique, quant à elle, répond à l'histoire, à la culture, aux mœurs et à la vie sociale de l'époque. Elle permet de cerner les différents rapports entre les personnages en définissant leur statut dans la mise en scène du roman, qui est un véritable *theatrum mundi*.

De l'œuvre abondante de Dassoucy, nous choisissons comme corpus primordial un texte en prose, à savoir *Les Aventures burlesques de Dassoucy* (1655). Privilégier un seul texte dans l'œuvre aussi abondante que variée ne nous empêchera pas d'effectuer des comparaisons entre les textes du corpus et les autres productions de l'auteur, d'une part, et avec d'autres publications de la même époque, d'autre part. Cette démarche nous permettra d'analyser, dans un premier temps, le picaresque et la tradition. Nous nous proposerons d'étudier un univers englobant de multiples oppositions dans des textes où règne l'histoire comique, qui appartient au courant marqué par une tradition venue des farces médiévales¹² et qui s'enrichit dans les fictions picaresques. Nous mettrons, au début, l'accent sur les similitudes entre les textes. Ensuite, nous soulignerons les sources d'inspiration de Dassoucy, son burlesque où il parodie l'époque chevaleresque, médiévale, féodale, considéré comme une volonté de résister à l'ordre établi du classicisme officiel. Une partie sera donc réservée à la société du XVII^e siècle, dont la critique acerbe se fait dans une œuvre annonçant les prémises de la modernité. Ainsi, la première partie sera focalisée sur les origines du picaresque, sur ses différentes représentations et caractéristiques en observant au fur et à mesure les ouvrages fondateurs du thème. Nous traiterons aussi, dans le cadre de cette première partie les différentes manifestations du burlesque dans les aventures dassouciennes. En effet, sa vie a été ainsi présentée par Pierre Brun dans *Autour du dix-septième siècle* : « Sa vie ! Elle est une longue burlesquerie elle-même, et ses *Avantures* restent un bizarre compendium de tous les avatars que pouvait amener au XVII^e siècle, au temps du *Roman comique*, la vie de Bohème. »¹³

Cela nous conduira, dans un second temps, à parler de l'inscription de Dassoucy dans la tradition, afin d'étudier les manifestations du picaresque et du burlesque dans son

¹² La farce médiévale pourrait se considérer comme la première forme de la comédie : *Farce du cuvier*, XV^e siècle et *Farce du maître Pathelin* vers 1465.

¹³ Pierre Brun, *Autour du dix-septième siècle*, Slatkine Reprints, Genève, 1970, p. 53.

œuvre. Il s'agira pour nous, de déceler l'importance du *picaro*, de reconsidérer le statut du personnage aventurier et libertin.

Ceci impliquera l'examen du héros baroque, toujours en mouvement comme Don Juan, réticent, fantasque, se jouant des apparences, sujet à la divagation philosophique – principes récurrents chez Dassoucy. Notre étude portera donc aussi sur les manifestations de la philosophie libertine dans les *Aventures*. En effet, il est bien question d'une attitude libertine là où Dassoucy propose une écriture des « esprits forts »¹⁴, et qu'il met en scène l'explication des doctrines athées, qu'il prend position contre l'anthropocentrisme, qu'il enseigne que la finalité est dans la nature, que l'homme n'a pas d'origine divine, mais, qu'il est comme les animaux, un être naturel qui vit selon les lois de la nature. Nous consacrons donc un chapitre aux réflexions de l'auteur contre la croyance à l'enfer et aux châtiments, contre la croyance en un Dieu rémunérateur et vengeur, contre l'immortalité de l'âme et contre le péché originel. Le bonheur étant le but de la sagesse et consistant dans la tranquillité de l'esprit, Dassoucy réhabilite la morale épicurienne et son écriture montre que le parcours des différents protagonistes relève de la quête et de l'initiation. Une critique acerbe des miracles est implicitement présente chez cet auteur, qui se défend contre de nombreuses accusations d'athéisme. Pourquoi et comment cet auteur représente-t-il plusieurs catégories littéraires et philosophiques en mouvement ? Comment met-il en œuvre les mésaventures des autres auteurs et la « sottise » de ses contemporains et quelle est son intention en multipliant les modalités des dire romanesques en mêlant les différentes catégories de personnages ?

L'étude du picaresque et de la tradition, l'analyse de ses différentes manifestations chez Dassoucy nous aideront à dégager, dans un troisième temps, les apports de l'écrivain musicien ; ses spécificités et son innovation seront examinées à partir d'une étude comparative. Nous visons à prouver que le personnage du héros picaresque est une représentation de l'auteur sur le plan des idées et sur le plan culturel et littéraire.

Nous optons pour des approches méthodologiques d'inspiration sociocritique: c'est une méthode qui porte sur la façon dont le social est inscrit dans le texte et qui cherche à expliquer sa présence constitutive dans l'œuvre. Nous nous proposons d'étudier la question du héros picaresque au moyen de cette démarche, tout en signalant que l'œuvre

¹⁴ Désignation savante de l'époque : voir La Bruyère, *Les caractères*, chap. « Les Esprits forts ».

de Charles Coypeau d'Assoucy est susceptible d'être analysée selon plusieurs méthodes : on peut recourir aux approches thématique, rhétorique, philosophique, poétique et générique. Toutes ces méthodes sont bonnes : elles ne fournissent pas une clé systématique de l'œuvre, mais constituent des voies d'approche, des entrées dans l'œuvre qui nous permettent de découvrir les différents niveaux de sens chez de Dassoucy.

La poétique, la narratologie sont aussi des outils féconds pour l'étude de cette œuvre. Il est indispensable de recourir à la première en explorant le texte d'un poète dont la langue a été qualifiée d'excellente par Aragon. Il met son talent de poète au profit de sa prose et la poétique est, de ce point de vue, un outil d'analyse textuelle pertinent. Quant à la narratologie, à laquelle plusieurs chercheurs comme Philippe Lejeune se sont intéressés, elle constitue un autre outil précieux pour l'analyse de l'œuvre de Dassoucy. La composante narrative, le cadre spatio-temporel et surtout le personnage central déterminent un pacte de lecture et d'écriture en guidant le lecteur et en conditionnant l'interprétation du texte.

PREMIERE PARTIE

La « burlesquerie » picaresque du voyageur

« Sa vie ! Elle est une longue burlesquerie elle-même, et ses *Avantures* restent un bizarre compendium de tous les avatars que pouvait amener au XVII^e siècle, au temps du *Roman comique*, la vie de Bohème. »¹

Au XVII^e siècle, l'image de l'aventurier engagé dans un interminable voyage ne correspond plus à celle des voyageurs du XVI^e siècle, ère des grandes découvertes, car de nouveaux enjeux entrent progressivement en scène et de nouvelles dimensions s'associent au voyage. De fait, on peut considérer Dassoucy comme incarnant une autre phase des explorations: c'est que ses *Avantures* représentent également une piste, un cheminement intérieur.

Les voyages de Dassoucy, pour extravagants qu'ils paraissent au regard de certains lecteurs, n'en ont pas moins un statut emblématique dans le récit dans la mesure où les aventures racontées par le héros ont pour objectif une affirmation de soi. La première partie de notre travail sera consacrée au parcours picaresque du voyageur. Tout en étant marginalisé dans la littérature classique, le personnage du *picaro* est resté, pour les critiques, cantonné dans les rayons oubliés des bibliothèques. En effet, son origine demeure incertaine. D'où vient-il ? Est-ce le héros dassoucyen ? Comment est-il perçu par rapport aux héros de Furetière, de Sorel et de Scarron ? Nous nous pencherons ainsi sur la notion du héros au XVII^e siècle. Serait-il un héros picaresque, burlesque, libertin ?

Ainsi, nous accordons un second chapitre aux origines gréco-latines et espagnoles du picaresque, aux voyages de Dassoucy et surtout aux épreuves que doit subir le héros picaresque. Un troisième chapitre cherchera à élucider les marques et l'impact d'une écriture burlesque dans le cadre du portrait d'un personnage picaresque.

Dans *Les Aventures de Monsieur Dassoucy*², qui peuvent être considérées comme la première partie de ses *Avantures burlesques*, l'omniprésence du voyage est remarquable dès les premières lignes de la préface: « Je suis le héros véritable de mon roman, qui après avoir longtemps vogué contre vent et marée sur une mer orageuse, a finalement

¹Pierre Brun, *Autour du dix-septième siècle*, Slaktine Reprints, Genève, 1970, p. 53.

² Pour toute référence aux *Avantures de Monsieur Dassoucy*, nous utilisons l'abréviation *AMD* suivie du numéro de page.

attrapé un heureux port. » (*AMD*, 103). Cette présence revient dans le titre des *Aventures d'Italie de Monsieur Dassoucy*³, où elle s'affiche aussi à l'orée du texte :

Je dirai donc qu'autant lassé de la fumée des sardines que de la senteur du goudron de Marseille, pressé du désir de revoir le séjour de mes dieux, je quittai les Néréides et les Tritons, pour traverser la basse Provence, et passer ces merveilleuses barrières, qui des plus beaux climats du monde font l'admirable séparation. (*AI*, 313)

C'est ainsi que Dassoucy introduit ses aventures italiennes en montrant qu'il existe chez lui une envie prégnante de découverte d'autres contrées. Le deuxième volet des *Aventures*, à savoir *Les Pensées de Monsieur Dassoucy dans le Saint-Office de Rome*⁴ et *La Prison de Monsieur Dassoucy*⁵, s'avère, à son tour, imprégné par les thèmes du voyage, qui acquiert une autre connotation. Il s'agit d'une traversée vers l'enfermement qui constitue pour lui une occasion pour solliciter l'attention de la reine et du roi, ainsi que celle du lecteur. Dans *Les Pensées de Monsieur Dassoucy dans le Saint-Office de Rome*, il déclare à la reine : « Ces pensées de la divinité ne sont point de moi, je les tiens de la divinité même, qui me les a inspirées dans le Saint-Office de Rome. » (*PR*, 445). Se définissant, comme prophète ou missionnaire, Dassoucy fait de cette déclaration un élément fondateur de la création littéraire. Après son épître au roi, au début de *La Prison de Monsieur Dassoucy*, le personnage confirme que la prison n'a été pour lui qu'un séjour lui permettant de revendiquer sa vocation de poète :

Après avoir respiré, durant six mois, l'air infect de la plus puante prison qui fut jamais (...), après donc avoir servi mon semestre en qualité de poète et de musicien de nos très illustres et très renommés enfants de la matte, chevaliers de la serpette ; je me promenais dans le jardin du Luxembourg ; et je pensais alors au moyen de pouvoir réparer les ruines de mon Parnasse désolé ... (*PR*, 505)

Dans un troisième chapitre nous tenterons de montrer que le parcours de Dassoucy s'explique aussi à travers ses qualités psychologiques, son dépaysement et son regard sur lui-même. Il convient ainsi de montrer que le narrateur⁶, jeune, adulte ou vieux délinquant dont le génie consiste en la production de chants et de récits pour survivre, s'accroche au divertissement sans prendre en considération les répercussions. Nous

³Pour toute référence aux *Aventures d'Italie de Monsieur Dassoucy*, nous utilisons l'abréviation *AI* suivie du numéro de page.

⁴Pour toute référence aux *Pensées de Monsieur Dassoucy dans le Saint-Office de Rome*, nous utilisons l'abréviation *PR* suivie du numéro de page.

⁵Pour toute référence à *La prison de Monsieur Dassoucy*, nous utilisons l'abréviation *PMD* suivie du numéro de page.

⁶ Le concept du narrateur chez Dassoucy sera mieux étudié dans le premier chapitre (« L'interférence générique ») de la troisième partie (« La « picaresca » moderne »)

observons que cette dimension du personnage picaresque existe aussi dans le roman espagnol, comme le confirme Christian André:

[...] les premières œuvres imprimées dans la seconde moitié du XVI^e siècle où l'on voit un picaro en proie, certes à bien des tourments et vicissitudes dans son dur apprentissage de la vie et de la réalité sociale et cynique qui l'entoure, amis aussi un « anti-héros » plutôt sympathique, mû par un fort désir d'ascension sociale ...⁷

Les caractéristiques du héros picaresque français, pour peu qu'elles paraissent semblables à celles du héros espagnol, restent à analyser à travers notre corpus. Divers facteurs, sociaux et politiques, contribuent notamment à éclaircir le parcours picaresque du voyageur, qui s'adonne sans répit aux plaisirs des « tueurs de temps et de bourse⁸ » et qui subit l'incarcération au Grand Chatelet et à la prison de Rome. Les ravisseurs qu'il rencontre durant ses pérégrinations d'un lieu à l'autre n'y sont pas pour rien.

⁷Christian André, *Le Roman picaresque espagnol du Siècle d'Or. Aspects littéraires ; historiques, linguistiques et interdisciplinaires*, Paris, Indigo et côté-femmes, 2006.

⁸Dassoucy appelle le jeu « Tueur de temps et de bourse »

Chapitre 1 : Le parcours picaresque

Avant d'étudier l'écriture picaresque de Dassoucy, nous voudrions présenter le genre, son apparition, son évolution aussi bien que ses fondements dans une époque où « les quelques figures de grands romanciers ont oblitéré la perspective générique et ont été souvent même convaincus de son inefficacité pour l'étude du roman au XVII^e siècle. »⁹. En parlant des genres, Todorov déclare qu'il est question d'une « codification historiquement constatée de propriétés discursives »¹⁰. La critique s'est mainte fois livrée à l'analyse des genres sans pour autant en offrir des règles définitives.

I. Les fondements d'un genre

Plusieurs études montrent que le roman picaresque est déjà connu au XVII^e siècle dans les pays européens comme l'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne et la Hollande, où il a été bien accueilli, et mettent surtout en évidence l'avènement du picaresque espagnol. Les travaux de Gustave Reynier¹¹, de Didier Souillier¹² et ceux d'Edmond Cros¹³, qui constituent nos principales références, portent sur le développement de ce genre et permettent d'en déceler l'héritage gréco-latin et les traces de la littérature espagnole.

1. Origines gréco-latines de la *picaresca*

L'une des plus importantes sources d'inspiration de la production romanesque française et espagnole du XVI^e et du XVII^e siècle est la littérature antique. Bien que le roman gréco-latin ne soit pas trop connu, bien qu'il ne soit pas considéré comme un genre et qu'il n'ait donc pas encore de codification esthétique, il donne toujours à rêver

⁹ Camille Esmein(sous la direction de), *Poétiques du roman, Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVIIe siècle sur le genre romanesque*, Honoré Champion, Paris, 2004, p. 9.

¹⁰Todorov cité dans *Le Roman picaresque espagnol du Siècle d'Or.Aspects littéraires ; historiques, linguistiques et interdisciplinaires*, op.cit., p. 9.

¹¹ Gustave Reynier, *Le Roman réaliste au XVII e siècle*, Slaktine Reprints, Genève, 1971.

¹²Didier Souillier, *Le Roman picaresque*, PUF, Paris, 1980.

¹³ Edmond Cros, *Prothée et le gueux, Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzman de Alfarache*, Didier, Paris, 1967 ; Edmond Cros (Sld), *Picaresque européenne, Etudes sociocritiques*, U.E.R. II, Université Paul Valérie, Montpellier, 1976.

et à penser. Etudier les origines du picaresque dans des textes remontant au IV^e siècle est en partie une gageure, car ils sont très différents. Le *Satiricon*, histoire réaliste de Pétrone, montre que l'hétéroclite était aussi un fait littéraire à l'époque grecque. C'est un texte alliant la satire et le roman de l'amour, représentant la réalité socioculturelle d'une façon ironique dans la mesure où il réunit des personnes cultivées à d'autres affranchies lors d'un repas fastueux.

Les Métamorphoses d'Apulée¹⁴ et sa deuxième version due à Lucien ont sans doute constitué une étape décisive dans la légitimation de l'aventure dans le genre romanesque parce qu'elles relatent les aventures de Lucius, jeune homme métamorphosé en âne après avoir été ensorcelé. Victime de nombreux assauts, maintes fois acheté et vendu, il est témoin de nombreux crimes, de violence ainsi que d'adultère. Ainsi, ce personnage contribue à annoncer les prémices du picaresque treize siècles avant son apparition. C'est ce que confirment ces propos d'Etienne Wolff :

Les *Métamorphoses*, dans leur plus grande partie, peuvent être considérées comme l'ancêtre et l'archétype des romans dits picaresques, dont le caractère commun est de relater à la première personne les aventures se voulant réelles d'un héros que ses tribulations mettent en contact avec des milieux sociaux variés et plus particulièrement avec les marginaux et les couches inférieures de la société.¹⁵

Cette manifestation du picaresque dans des chefs d'œuvres de la littérature grecque et latine est tout à fait révélatrice de l'inspiration de l'imaginaire littéraire de Dassoucy. En parlant de son premier voyage, l'auteur des aventures burlesques se présente comme enfant d'avocat doué en matière de langue :

Le premier voyage que je fis fut à Corbeil auprès d'une Abbesse, qui après m'avoir trouvé assez joli et assez bien vêtu, pour me témoigner l'estime qu'elle faisait de mon mérite, m'envoya d'abord garder les codindes, mais depuis, m'ayant ouï parler grec, et jugeant, tant par mon discours que par les traits de mon visage, que j'étais quelque enfant de famille, pour montrer la révérence qu'elle avait pour les Grecs, elle me tira de cette condition trop vile et trop abjecte, pour me charger non seulement des soins de ses souliers, de son pot de chambre et de son éponge, mais encore de son ampoule au fard, et de la boîte où elle tenait le lierre précieux de son cautère. (*AMD*, 225)

L'ironie est omniprésente dans ce passage, puisque Dassoucy est maltraité par l'abbesse, tout comme l'est le picaro qu'il manipule au service de sa stratégie narrative. Il serait intéressant dans ce cadre de déceler les échos de la littérature antique chez Dassoucy, d'autant plus que ces références apparaissent à plusieurs reprises et de différentes manières dans son œuvre. D'ailleurs, il publie en 1648 *Le Jugement de Pâris*

¹⁴ Nous rappelons qu'Apulée a été accusé de sorcellerie et que son récit de défense intitulé *l'Apologie* a manifestement influencé Dassoucy qui se défendait des maintes accusations qui lui ont été attribuées.

¹⁵ Etienne Wolff, *Le roman grec et latin*, Paris, Ellipses, 1997, p. 51.

en vers burlesques et en 1650 *L'Ovide en belle humeur*, deux titres aussi révélateurs l'un que l'autre. En effet, par ces ouvrages, Dassoucy exhibe un intérêt tout particulier pour la réécriture de l'épisode du jugement de Pâris¹⁶, repris aussi par Apulée dans ses *Métamorphoses*. On sait que les trois divinités de la mythologie grecque, Junon, Minerve et Vénus, ont été conduites par Hermès à Pâris afin qu'il accorde la pomme dorée à l'une d'entre elles. Ainsi, l'une des premières caractéristiques du picaresque se trouve désormais explicitée: la discorde entre les trois divinités. Une lecture du *Jugement de Pâris en vers burlesques* montre que Dassoucy suit Apulée dans sa reprise de la scène du jugement par ses allusions burlesques.

Quant à l'*Ovide* de Dassoucy, il constitue à son tour une trace indéniable de l'inspiration mythologique, de la réécriture du texte antique. Des échos et des correspondances entre les *Métamorphoses*¹⁷ et l'œuvre de Dassoucy sont soulignés par Corneille :

« Que doit penser Ovide, et que peut-il nous dire,
 Quand tu prends tant de peine à le défigurer,
 Que ce qu'il écrivit pour se faire admirer,
 Grâce à DASSOUCY sert à nous faire rire
 [...]

La tienne plus hardie a plus encore osé,
 Puisque le grand auteur de ces Métamorphoses
 Lui-même enfin par elle est métamorphosé. »¹⁸

Nous assistons chez cet auteur à un retour au mythe : c'est peut-être lui qui initie ce mouvement mis en relief dans ses œuvres. S'inspirer à la fois des *Métamorphoses* d'Apulée et de celles d'Ovide annonce les transformations picaresques du personnage. Sa richesse et son ambiguïté incitent à plusieurs lectures de son parcours pittoresque.

Viennent alors les critiques de Tristan l'Hermite qui lance:

Qui te lisant n'admira
 Ton plaisant et rare génie
 Je maintiens qu'il témoignera
 Peu d'esprit, ou beaucoup d'ennui¹⁹

Concernant Cyrano de Bergerac, il trouve dans cette réécriture une occasion de faire allusion à son athéisme puisqu'il se permet de tourner les dieux en dérision :

¹⁶ Dans la mythologie grecque, Pâris est un prince troyen, qui voulant gagner l'amour d'Hélène, accorde le titre de la plus belle déesse à Vénus qui lui a promis le cœur d'Hélène.

¹⁷ Chef d'œuvre d'Ovide.

¹⁸ Corneille in Dassoucy, *L'Ovide en belle humeur de M. Dassoucy, enrichy de toutes ses figures burlesques*, gallica.bnf.fr/bibliothèque nationale de France. (vers traduits au français moderne par M. Abdesselem)

¹⁹ *Ibid.*

Pour Monsieur Dassoucy sur sa métamorphose des dieux.

MADRIGAL

Plus puissant que jadis Orphée,
Qui de chez les peuples sans yeux
Ne peut ramener que la Fée,
Tu ramènes en terre les Dieux,
Malgré cette descente expresse
D'en avoir plus d'un parmi nous,
Mais de peur qu'on les reconnaisse,
Tu les as déguisés en fous.²⁰

Prenant pour sources d'inspiration les *Métamorphoses* d'Apulée et celles d'Ovide, Dassoucy recompose les histoires de ces deux écrivains dans un registre différent, en l'adaptant à la vie et aux mœurs de la société de son temps. Ces textes relèvent du registre burlesque, où tous les procédés d'écriture contribuent aux différentes formes d'agrandissement, d'exagération et de multiplication qui feront l'objet de notre étude. Par le burlesque, Dassoucy désacralise la notion de destin et de fatalité ; il ramène la réalité légendaire à des éléments banals et triviaux.

L'échange entre ces différents personnages permet de montrer des points de vues et comportements de marginaux, comme c'est le cas pour le roman picaresque ayant aussi pour origine le siècle d'or espagnol.

2. L'héritage espagnol

Les interminables guerres de l'Espagne du XVI^e siècle sous le gouvernement absolu de Philippe III, la multiplication de difficultés, le soulèvement des protestants aux Pays-Bas, l'expulsion des Morisques, le déclin économique du pays, après avoir atteint son apogée au Siècle d'Or avec Charles Quint, qui a réalisé l'union du royaume d'Espagne et est devenu empereur germanique en 1519, ont eu un immense impact sur la société espagnole. La mauvaise politique économique du duc de Lerma a donné naissance à une population de marginaux, de défavorisés et de déclassés. Ce sont des aventuriers malchanceux, impatients, essoufflés, affamés, pris par la maladie, par l'expatriation ; ils sont aussi mis en dehors d'Alcala ou de Salamanque par le Corregidor. Qu'ils soient précepteurs ou quémandeurs, comme le montre Gustave Reynier, ils sont impitoyablement chassés de la Cour. « C'est dans ces milieux que *le pizarro* a été pris et

²⁰ *Ibid.*

voilà pourquoi on est bien autorisé à dire que le roman picaresque offre un réel intérêt historique ». ²¹

Ces figures de gueux, qui considèrent le métier de l'agriculteur ou le travail en général comme une honte, offrent un vaste champ d'investigation aux écrivains, qui en font des prototypes de fiction. La représentation du héros change de profil et incarne en effet ces modèles de personnes défavorisées en traitant de sujets bas.

Pour le public des « honnêtes gens » de cette époque, les aventures du *picaro*, par leur simplicité ou leurs grossièretés, ont quelque chose d'exotique ; mais sur les pseudo-mémoires, dont les héros ont des préoccupations plus relevées et aussi plus proches de celles de leurs lecteurs, elles ont l'avantage d'être clairement situées dans une tradition littéraire. ²²

Un engouement pour le réalisme est révélateur dans cette littérature mettant en scène des personnages en marge de la société et décrivant avec minutie leur quotidien, leurs mœurs, leur comportement aussi bien que leur mode de vie et leurs relations avec la société et avec la Cour. Cette vogue a commencé avec des romans qui témoignent de l'impact de l'instabilité politique sur la littérature.

Bien avant l'*Historia de la vida del Buscon, Llamado don Pablos*, (1626), la *Primera parte de la vida de Guzman de Alfarache atlaya de la vida humana* (1599) et le *Lazarillo* (1554), il y avait la *Celestina* (1499), qui est bien un ouvrage réaliste, ou encore *La Lozana andaluza* (1528). Ces romans sont considérés comme les origines du picaresque ou les prémices du genre picaresque. *La Celestina*, l'une des plus grandes publications de la littérature espagnole, où l'intention de l'auteur est de critiquer l'actualité politique de l'époque et le comportement des nobles, a marqué la fin de l'ère médiévale et le début du XVI^e siècle. Si, dans sa *Celestina*, Fernando de Rojas met en relief l'histoire de deux amoureux aristocratiques, Calisto et Melibea, donc des personnages loin de la marge de la société, il offre en revanche l'une des premières caractéristiques du genre picaresque, à savoir l'hybridité générique. On y trouve le théâtre et le roman dialogué, aussi bien que le langage métissé par le recours aux proverbes à la façon d'Erasme. Ce n'est qu'avec l'œuvre de Fransisco Delicado, *La Lozana andaluza*, que des personnages déclassés sont décrits. Une jeune Cordouane raconte ses aventures en Italie. Le thème de la prostitution existe dans ces romans,

²¹ Joseph Vles, *Le Roman picaresque hollandais des XVII^e et XVIII^e siècles et ses modèles espagnols*, Papier-Centrale Trpplaar-1926- S' Gravenhage, p. 2. + Gustave Reynier, *Le Roman réaliste au XVII^e siècle*, Paris, Hachette et cie, 1914.

²² R. Démoris, *Le Roman à la première personne, du classicisme aux Lumières*, Droz, Geneva, 2002, p. 340.

surtout pour Aldonza, qui voyage en Italie pour profiter des prostituées. Lazarillo s'en est inspiré.

En effet, le grand succès du roman picaresque espagnol à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle est en partie dû au roman de Lazarillo de Tormes traduit en français dès 1561. Dans ce roman, une satire acerbe de la société espagnole porte sur des personnages qui préfèrent la famine à un travail qui pourrait porter atteinte à leur dignité. La faim et l'honneur sont ainsi des thématiques du roman picaresque. Le personnage Lazarillo, maltraité par ses maîtres, le mendiant aveugle et le curé avare, se venge de ses derniers en les volant et en les trompant, ce qui donne à penser à la situation sociale du jeune homme et à son rôle de prototype du personnage picaresque.

C'est dans ce modèle du genre picaresque que l'on traite, dans un style réaliste, du folklore espagnol. L'intérêt qui a été accordé aux romans espagnols traduits, notamment à celui de Lazarillo de Tormes²³, pourrait s'expliquer par l'apparition, à l'époque, du roman à la première personne et par le fort intérêt qui était accordé à ce genre. Cependant, l'abbé de Charnes a beaucoup modifié la version espagnole du Lazarillo en prétendant qu'il ne s'agit que de nécessités de la traduction, le souci de l'abbé étant de supprimer ce qui lui paraissait bizarre par rapport aux traditions françaises.

Le roman de Mateo Aleman *Primera parte de la vida de Guzman de Alfarache atlaya de la vida humana* fut d'abord intitulé *Primera parte de la vida del Picaro Guzman de Alfarache*, mais l'approbation royale de février 1599 omit l'épithète *picaro* pour la remplacer par *atalaya de la vida humana*²⁴. Il fait du récit d'une existence qui, bien qu'elle soit mouvementée, ne remplit pas comme elle aurait pu, tout le roman. Il s'agit dans cette fiction d'un assemblage de contes distincts de longueur inégale, où le héros se livre à des réflexions spirituelles et émet de fortes critiques à l'égard de l'actualité sociale et politique. Si on met à l'écart l'ensemble des histoires enchâssées, il reste le récit de vie d'un être honnête qui a choisi de s'auto-évaluer en expliquant et en jugeant ses actions, développant de la sorte les fondements de l'autobiographie.

D'ailleurs, le réalisme pittoresque qui s'est fort manifesté à l'époque se traduit à travers des scènes et des tableaux que certains qualifient de médiocres. Aleman se plaît souvent à montrer que son texte s'oppose au roman de chevalerie.

²³ Réf de la traduction par l'abbé de Charnes.

²⁴Francis Assaf, *Lesage et le picaresque*, Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1984, p. 15.

Nous voyons Guzman, déguisé en valet, s'éloigner d'un foyer, à la recherche d'une vie différente. Il s'agit là d'une attitude typique du personnage picaresque, qui conserve son amour-propre bien que la malheureuse fin de son histoire soit connue puisqu'il s'est maladroitement aventuré dans un chemin épineux: c'est ce qui fait de l'aventure un trait commun aux romans picaresques. En effet, après plusieurs aventures, le picaro fait un premier mariage malheureux parce que sa femme a un désir immense de luxe, et un deuxième qui ne lui a pas été plus heureux puisque, après s'être ruiné, il souffre de l'infidélité de sa femme. Ces deux échecs le conduisent à s'engager dans le vol : il est incarcéré sans pouvoir s'émanciper de la prison.

Mais ce que nous devons retenir surtout, c'est que l'étonnante personnalité de Guzman fait éclater les contraintes que tendait à lui imposer ce type traditionnel du page : c'est ainsi que l'invention "romanesque" soutient l'invention rhétorique en illustrant de façon remarquable le terme de l'évolution psychologique du personnage.²⁵

Il en est de même pour Quevedo, auteur de l'*Historia de la vida del Buscon, Llamado don Pablos* (1626), où est racontée l'histoire du fils d'un voleur et d'une sorcière et prostituée: Don Pablos s'adonne au vol après avoir quitté le foyer familial. Dans cette œuvre, nous observons un « fragmentarisme impressionniste », « un éclatement dans la vision du monde et du style »²⁶. Chez Quevedo, le jeu avec le langage et l'écriture burlesque sont aussi fort présents et permettent, dans une certaine mesure, de brosser le portrait de ce personnage amené, au gré de l'auteur, à vivre des mésaventures pendant son long chemin d'apprentissage, où il fait face à de multiples obstacles comme à de mauvaises rencontres.

L'un des thèmes privilégiés de Quevedo dans ce texte est la nourriture, prépondérante dans ce texte où l'intérêt accordé aux plats est primordial. En effet, ces repas ont même une valeur structurante puisqu'ils sont situés à des moments très importants de la vie des personnages et vont jusqu'à donner du rythme à leurs vies et à les réunir, voire les rapprocher dans leur apprentissage de la vie et de l'errance. Dans ce contexte, quel est le comportement caractéristique du personnage picaresque ?

On reconnaît enfin chez tous les *picaros* une qualité qui est bien encore de leur pays, une qualité précieuse et charmante que les Espagnols ont appelée d'un nom qui n'est qu'à eux: la *conformidad*. La *conformidad* est peut-être un héritage des anciens maîtres de cette terre; elle a quelque ressemblance avec le fatalisme oriental, mais elle s'en distingue par ce qu'elle comporte de patience, de gaité et de confiance sereine. Elle est le secret d'accepter les choses comme elles viennent, de se distraire, de se consoler; elle rend la joie facile, et l'on dirait

²⁵Edmond Cros, *Protée et le gueux, Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzman de Alfarache*, Didier, Paris, 196., p. 350.

²⁶*Ibid.*, p. 27.

qu'elle désarme le destin. Le malheur est à peine passé, que déjà on l'oublie; même quand il est là et il est tolérable, on le supporte plus allègrement qu'ailleurs.²⁷

Le fait que le personnage picaresque accepte son sort et le considère comme inéluctable, puisque un malheur vécu ne l'empêche pas de poursuivre son chemin et de continuer ses aventures, ne nous permet pas de le classer dans une catégorie : il n'est ni bon ni méchant et il doit être considéré comme il est. L'image de ce *picaro*, terme ayant apparu pour la première fois dans *La Picara Justina* d'Antonio Loez de Ubeda, si on ne prend pas en considération le premier titre de la *Primera parte de la vida del Picaro Guzman de Alfarache*²⁸, est à étudier selon son évolution dans cette fiction espagnole.

En effet, la figure du héros dans le roman picaresque espagnol est dotée d'un aspect protéiforme au point qu'il importe d'analyser les cadres dans lesquels les personnages évoluent. Les gens que ces derniers rencontrent durant leurs déplacements pourraient être des transpositions de leur propre être.

Le héros ne trouve une certaine « épaisseur psychologique » que dans la mesure où il se déplace sur un axe temporel assez long et parce qu'il est capable d'évoluer, mais en fonction, une fois encore, de données préétablies. C'est ce seul déplacement temporel qui libère, mal des contraintes qui lui sont successivement imposées ; or ce déplacement est condamné par deux nouveaux lieux intrinsèques : le lieu du contraire, le lieu de la cause et de l'effet.²⁹

Il faut dire que la progression du personnage dans son déplacement suit l'évolution profonde de sa personnalité. L'auteur narrateur est tenté de prendre la fuite, désireux qu'il est à la fois de s'évader de l'autorité religieuse, de voyager, de quitter son mauvais sort et d'atteindre enfin une vie paisible. Certains s'accordent à croire que « Le sens figuré de *picaro* pourrait être motivé par le caractère du personnage, un jeune homme dépourvu de scrupules qui, aiguillonné par sa situation précaire, tire profit, pique, [...] des circonstances. »³⁰ Les éléments qui sont ultérieurement cités permettent de forger la personnalité du héros picaresque et de montrer son évolution. Cela nous laisse découvrir avec quelle attention Dassoucy regarde son personnage et avec quelle méthode il en esquisse la psychologie. En étudiant Dassoucy, il faut observer tous les développements romanesques du texte.

Tout au long de ce mouvement, [...], le jeune héros épouse, sans originalité apparente, les contours d'une série de personnages traditionnels, où la vraisemblance psychologique et la singularité de l'autobiographie se perdent, le plus souvent, dans des épisodes collectifs.³¹

²⁷ Gustave Reynier, *op. cit.*, pp. 51-52.

²⁸ Cf., p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 351.

³⁰ Helios Jaime, *Le Siècle d'Or*, Paris, 1999, p. 81.

³¹ Edmond Cros, *op. cit.*, p. 358.

Tous les gens qu'il rencontre le maltraitent, les uns le volent, d'autres, après avoir déclaré sa mort, en viennent à le tourner en dérision. Soumis au mépris de ses « collègues », rien de ce qu'il entame n'est conduit jusqu'au bout. Il se fait prendre deux fois par la même personne sans s'en apercevoir. Décidé de tirer profit de ses malheurs, il exprime son évolution : son infortune a un fort impact sur la formation de sa nouvelle personnalité aussi bien que sur son caractère.

Ces romans nous permettent de jeter un peu de lumière sur les débuts du genre picaresque et d'en avancer les principales thématiques. A leur lecture, apparaissent, certes, les thèmes du jeu, du vin, de l'amour sensuel, de la colère, les bonnes fréquentations, de la douleur, des défauts de la jeunesse, des effets de la médisance, de la vanité, de l'oisiveté et de la peur. Tout ce que croient les protagonistes est ainsi étroitement lié à ce qu'ils vivent à ce qu'ils disent. « Dans toute œuvre vivante, la pensée ne se dissocie pas du langage qu'elle invente pour se penser, l'expérience s'institue et se développe à travers les formes. »³²

Dans le roman picaresque, ce que pensent les protagonistes, ce qu'ils ressentent, ce qu'ils font, rien de tout cela ne compte, réduits plus ou moins nettement à des « pamphlets sociaux » : les romans picaresques de cette première catégorie se vident de tout contenu romanesque. Dans une telle vision, les personnages, ne sont plus que des porteurs de monde et l'univers spécifique de la fiction s'estompe. C'est ainsi que selon Chandler :

Le plan dans ces romans est fort simple. L'anti-héros de ces récits est à la fois tout et rien : tout en ce qu'il fait, rien sur le plan de l'importance du caractère... Les opinions du gueux n'ont pas grande importance, pas plus que n'en ont ses croyances, ses émotions ni les actes de sa volonté. Il est plus intéressant comme sujet patient que comme véritable agent. C'est un être à qui il arrive des choses. Ses vicissitudes sont plus dignes d'attention que lui-même.³³

La littérature picaresque espagnole connaît un grand essor à la fin du XVI^e siècle et jusqu'au XVII^e siècle et de nombreuses convergences relient le *Lazarillo*, la *Celestina*, *Guzman* et la *Lozanna* pour reléguer au même rayon les personnages féminins et les personnages masculins, dont le statut social de marginaux est considéré comme l'un des premiers traits communs. Aucune des œuvres dont il vient d'être question n'a exercé isolément une influence décisive sur notre corpus. C'est dans leur totalité qu'elles ont agi et par leur cohérence d'ensemble. Ce qui importe donc, si nous désirons en déterminer

³² Jean Rousset, *Forme et signification*, José Corti, Paris, 1989, p. XIII.

³³ Edmond Cros, *Protée et le gueux, Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzman de Alfarache*, Didier, Paris, 1967, p. 76.

l'impact, c'est d'en déceler les caractéristiques les plus générales comme la composition dispersée, les récits saccadés, l'absence de conclusion pour certaines situations.

Toutefois, il n'est pas moins question de divergences qui, malgré l'immense soin des auteurs d'adapter les textes à l'esprit de la société de l'époque, affleurent dans ces œuvres ayant pour thématique principale la représentation de la figure du gueux. L'ouvrage dépasse la simple description des aventures et errance d'un *picaro* afin de critiquer certains faits sociaux, comme le signale Gustave Reynier dans ces propos :

Leurs héros affamés, d'un individualisme étroit et vulgaire, ne rêvant rien de plus beau qu'un pâté copieux et qu'une outre de vin noir, forment un contraste parfait avec les généreux paladins et les amoureux extasiés de la chevalerie, et mis en face de l'hidalgo râpé, solennel et stoïque, ils représentent bien, avec lui, les deux faces les plus caractéristiques de la société espagnole de ce temps.³⁴

C'est l'ensemble de ces romans qu'il faut prendre en considération afin d'étudier l'éloignement de la tradition espagnole du roman picaresque français en général et de l'œuvre de Dassoucy en particulier .

En effet, nous avancerons dans l'analyse des manifestations du picaresque espagnol en précisant son influence sur Dassoucy, qui représente dans ses *Aventures* un personnage ayant les caractéristiques de *picaro* de Guzman ou bien même du Lazarillo. Quand il était encore un enfant, Dassoucy a été amené à séjourner chez une famille espagnole dont le fils avait un comportement assez bizarre :

Quoique je n'eusse encore que neuf ans, je m'expliquais déjà proprement, pource que j'avais été nourri auprès d'un père éloquent. Outre cela, comme il avait grand soin de moi, j'étais encore assez bien vêtu : ainsi chacun se divertissant de mon caquet , je n'eux pas de peine d'y trouver parti; je fus introduit dans la maison du gouverneur de la ville, qui pour lors était un Espagnol, qui m'ayant ouï jaser me prit pour tenir compagnie à son fils qui s'appelait Don Diego . Mais d'autant que ce Don Diègue, qui était un Don Diable, n'avait pas de plus grand plaisir pour me témoigner l'amitié qu'il avait pour moi que de me donner des croquignoles et de me tirer les oreilles, moi donc Charles Coypeau Dassoucy, qui n'étais pas moins Don Diable que Don Diego, n'étant point accoutumé à ses caresses espagnoles, je quittais au bout de trois jours le seigneur don Diègue, avec les oreilles plus longues d'un tiers que quand j'y étais entré. (AMD, 227)

Cette analespse, selon la terminologie de Gérard Genette, reprenant un épisode de l'enfance de Dassoucy, non dépourvue d'ironie, lui permet de railler la violence du jeune Espagnol. Ce dernier et l'enfant français incarnent pour nous une confrontation entre les deux images du *picaro*. L'origine espagnole et son imitation française en l'occurrence. Ainsi, l'œuvre de Dassoucy pourrait-elle se considérer comme imitation du picaresque ? Pour répondre à cette question, il faut tenir compte de l'évolution du

³⁴ Gustave Reynier, *op. cit.*, p. 46.

thème au fil du temps. Les façons de faire des auteurs français ne sont-elles pas semblables aux traditions des auteurs espagnols du roman picaresque ?

Après avoir observé les thèmes abordés au moyen de personnages tels que Don Quichotte, Lazarillo ou bien Guzman, il paraît que le personnage n'est pas considéré de la même façon par les Espagnols et les Français. Parmi les différentes allusions au sujet, nous retenons celle de Joseph Vles, rapportée dans le commentaire suivant :

Or, si dans un même pays les productions littéraires nationales, pour ainsi dire, du même genre, montrent déjà des divergences au bout d'un demi siècle, il va de soi que transplantée à l'étranger, cette littérature s'écartera encore beaucoup plus du modèle primitif ; en d'autres termes : l'Espagne a eu les vrais *picaros*, la France n'en a compté que des *copies* ou des *imitations*.³⁵

C'est un fait : la distinction du picaresque espagnol et français se fait sentir au XVII^e siècle, mais plus tôt encore, la différence a déjà eu lieu au XVI^e siècle avec *La Vie genereuse des Mercelots, Gueuz, et Boesmiens, contenant leur façon de vivre de Puchon de Ruby*. Ce roman est la pierre angulaire de la littérature de gueuserie en France et le premier récit français picaresque écrit à la première personne³⁶.

Premier livret français consacré à la vie des vagabonds et premier récit de type picaresque écrit dans notre langue à la première personne du singulier, la *Vie genereuse*, est aussi le plus important monument lexicographique de jargon ancien jusqu'à la fin du XVI^e siècle, même s'il ne faut négliger le lexique des Coquillards de Dijon (1455) ni un petit glossaire donné à un manuscrit de Rasse des Nœuds (1566 ?) ni le vocabulaire final de la quinzième serrée de Guillaume Bouchet.³⁷

Il est aussi l'un des premiers témoignages sur la vie des vagabonds de l'époque, souffrant d'un manque de biens et d'argent pendant une période d'essor économique, où l'impuissance du pouvoir royal devant le conflit entre catholiques et protestants a donné force et hardiesse aux oppositions et n'est pas sans répercussions sur le peuple. La France était ruinée sous le règne d'Henri IV et avant l'arrivée de Richelieu.

Cette période a beaucoup influencé l'auteur du premier roman picaresque français qui incarne la société de vagabonds d'une façon originale :

Pechon de Ruby présente comme « plaisante » cette vie de vagabonds débrouillards, malgré les difficultés pour trouver où dormir et le poids du ballot à porter chacun son tour. Elle a permis au jeune héros breton de passer la Loire et de voir du pays : Clisson, le Loroux et Bressuire.³⁸

³⁵ Joseph Vles, *op.cit.*, p. 27.

³⁶ Didier Souillier avance que certains s'accordent à croire que le premier roman picaresque français est *L'Histoire comique de Fortunatus*, publiée anonymement à Lyon, en 1615. Didier Souillier, *Le Roman picaresque*, PUF, 1980, p.74.

³⁷ Gustave Reynier, *op. cit.*, p. 14.

³⁸ *Ibid.*, p. 46.

Ainsi, il nous est permis de dégager les principaux thèmes du picaresque français comme le voyage. Le développement de la littérature espagnole en France est dû à l'impact de l'idiome castillan sur la haute société française représentée par Anne d'Autriche.

Il n'est pas donc étonnant que le roman picaresque espagnol ait été d'une très haute importance pour le développement du roman français et que certains historiens de la littérature aient même prétendu que c'est aux prototypes castillans qu'on doit peut-être en grande partie la naissance du véritable roman réaliste en France.³⁹

Mais l'une des manifestations de l'éloignement du roman picaresque de la tradition espagnole se traduit dans *L'Orphelin infortuné* (1660) et dans les *Avantures tragico-comiques* (1662) de Préfontaine. La famille du héros est riche, son père veut que ses filles se marient avec des gens illustres alors que lui-même vit sans ambitions. L'univers familial et l'univers social dominant dans le roman picaresque. L'expérience douloureuse que l'orphelin infortuné vit après la mort de son père dans la famille de son tuteur l'amène à préférer la vie avec les gueux à celle avec ses parents qu'il quitte dès son jeune âge, ce qui confère à son texte une allure picaresque.

3. Caractéristiques du roman picaresque français

Les conditions ayant favorisé l'apparition du roman picaresque français sont assez semblables à celles qui avaient donné naissance au roman espagnol. La France a vécu une période de trouble sur le plan économique, politique et social pendant le règne de Marie de Médicis, régente à la mort du roi Henri IV : elle se laisse mener par son entourage, par les Concini en l'occurrence, se révolte contre son fils Louis XIII, se brouille avec le cardinal de Richelieu mais ne réussit pas à le faire disgracier et s'exile enfin. Ces événements n'étaient pas sans impact sur la société du XVII^e siècle, ils exercent aussi certainement une influence sur la littérature.

En effet, les difficultés auxquelles la France fait face engendrent la multiplication de gueux, de mendiants, de coquins et de vagabonds. Des confréries de déclassés sont même fondées et les « marginaux » deviennent des figures à la mode. De nombreux ouvrages portent sur la vie des vagabonds tels que *Les règles, Statuts et Ordonnances de la cabale des filous, réformés, ensemble le moyen de les connaître d'une lieue loin sans lunettes* (vers 1620).

³⁹*Ibid.*, p. 28.

L'imitation française du prototype castillan produit une littérature caractéristique où le marginal fait son chemin : le *Francion* de Charles Sorel, *Le Page disgracié* de Tristan l'Hermite, *Le Roman comique* de Scarron et *Gil Blas de Santillane* d'Alain René Lesage. Il s'agit là des romans picaresques français les plus importants qui, certes, suivent le modèle espagnol, mais aussi l'améliorent et apportent une expression philosophique et littéraire à la marginalité.

De la production picaresque française, le premier auteur le plus représentatif est sans doute Charles Sorel, qui développe dans son ouvrage des thématiques propres au picaresque, qui d'ailleurs, en édifiant une littérature nouvelle, propose une critique acerbe d'une société qu'il prétend corriger par le recours à une morale du bon sens et de l'intérêt bien compris. Sorel, moralisateur, suit ses modèles espagnols. Mais, ce texte est aussi l'autobiographie d'un personnage de la petite noblesse bretonne : il s'oppose sur ce plan aux traditions espagnoles dans la représentation de son *picaro*.

Du point de vue structural, le roman picaresque se présente en général comme le récit pseudo-autobiographique de la vie errante d'un individu issu du peuple, voire du bas peuple, raconté d'une manière épisodique avec des textes insérés n'ayant souvent qu'un rapport lointain avec le récit principal, appelés nouvelles.⁴⁰

Le héros ne vit pas avec sa famille : pour le roman espagnol, il est orphelin ou fils illégitime; pour les Français, il est autonome, il vit chez un tuteur ou il a dépassé l'âge de vivre chez ses parents. Il est aussi instruit. Dassoucy quitte ses parents pour aller à Calais à 9 ans. Sa mère est musicienne et son père est avocat. Le hasard détermine le sort du personnage, amené à vivre de tristes mésaventures; souvent détourné de son chemin vers l'Italie par le destin qui défait ses projets : « le coup de pouce initial du hasard »⁴¹. Le roman picaresque n'est pas d'emblée un récit de voyage : la description n'est pas omniprésente dans le texte. Le but du voyage dans ce genre n'est pas de conférer un contexte spatio-temporel au déroulement des événements mais d'agencer le discours, et appartient de cette manière au voyage de délire philosophique.

Divagations d'un *picaro* rejeté qui éprouve néanmoins le désir d'adhérer à un ordre social. Il travaille en participant à l'économie et à la société, comme c'est le cas pour Dassoucy musicien. Il se trouve cependant, souvent désenchanté; il sent qu'il va toujours vivre en marge de la société; il poursuit, malgré tout, ses aventures et les vit

⁴⁰Francis Assaf, *op. cit.*, p. 8.

⁴¹*Ibid.*

jusqu'au bout. Son désir est aussi partout entravé par les circonstances ou par les autres personnages et il ne se prive pas de tout raconter au lecteur. D'ailleurs,

Le *picaro* n'est pas seulement inaccessible à la libido : il en est aussi le plus souvent inconscient, tout son être étant investi, dans l'observation et la parole. Pour pouvoir parler, le *picaro* doit donc observer et raconter le désir des autres sans désirer lui-même. Il expérimente ainsi le désir sous une multitude de formes, mais comme il n'a pas à le satisfaire pour lui-même, il peut en parler.⁴²

Ce *picaro* tel que nous venons d'en faire le portrait caractérise le roman picaresque à deux époques : l'époque baroque et l'époque rococo. Le *picaro* baroque tente d'harmoniser l'être et le paraître, tandis que le héros picaresque rococo :

... assume le paraître vis-à-vis du monde. Comme narrateur, il montre constamment au lecteur le deuxième versant de sa personnalité, l'être, mais toujours ou presque, à la lumière du premier versant, le paraître.⁴³

L'expérience de Dassoucy est très variée, il a parcouru presque toute la France et une partie de l'Italie, il a vécu dans les auberges et dans les palais, il a connu toutes sortes de personnes, cardinaux, magistrats, magiciens, voleurs. Il a côtoyé les gens de la Cour, où il a longtemps vécu sans pour autant s'habituer à leurs mœurs et à leur caractère; il a aussi fréquenté les gens qui lui ont volé tous ses biens ; ses mésaventures se poursuivent parmi les filous et les bandits.

Cependant ni la qualification d'autobiographique, ni celle de réaliste ne suffisent à classer un ouvrage dans la littérature picaresque. Il faut pour cela que le personnage principal soit un véritable vaurien qui ne recule devant aucun obstacle pour gagner sa vie.⁴⁴

Ainsi, nous insisterons ici sur les aspects des *Aventures burlesques* qui se rattachent au genre picaresque et nous pèserons leur importance par rapport à la littérature et à la société françaises du XVII^e siècle.

I. Les voyages de Dassoucy

Durant son voyage de Paris à Rome, Dassoucy se plaît à décrire les villes, qui sont perçues comme les espaces de ses aventures. Au début des *Aventures*, le héros narrateur quitte Paris pour aller en Savoie ; il traverse la Bourgogne à pied et s'embarque par la suite sur la Saône. Il arrive à Lyon et rejoint Montpellier, où il passe trois mois. Après son emprisonnement, il revient à Montpellier, qu'il quitte pour un séjour à Orange. Il part ensuite pour Avignon, passe par Aix et arrive enfin à Marseille. Dans *Les*

⁴²*Ibid.*, pp. 11-12.

⁴³*Ibid.*, p.12.

⁴⁴Joseph Vles, *op.cit.*, p. 34.

Aventures d'Italie de Monsieur Dassoucy, le départ vers l'Italie est précédé par un passage à Toulon et à Antibes. Dassoucy arrive ensuite à Turin au sixième chapitre. Dans *Les Pensées de Monsieur Dassoucy dans le Saint-Office de Rome* et *La Prison de Monsieur Dassoucy*, il part en prison.

La durée de ces voyages reste à préciser et à analyser parce que les seules indications offertes par l'écrivain figurant dans l'incipit des *Aventures* sont floues. Ses rapports avec les autres ne semblent pas très clairs. Ces pérégrinations peuvent évidemment être envisagées comme errance, et on doit en saisir l'impact sur les différents rapports que le héros narrateur entretient avec l'espace et le temps, d'une part, et avec l'altérité, d'autre part.

1. Les rapports de Dassoucy à l'espace

Comme le montrent les textes de notre corpus, l'espace recèle une particularité double ; car il peut être représentation, lorsqu'il accueille le déplacement du personnage, mais aussi expression dans la mesure où il peut refléter l'expérience scripturale de Dassoucy. Etudier les rapports de l'auteur et du narrateur à l'espace dans *Les Aventures et les prisons*, c'est examiner d'une part une plénitude sensorielle, voire une complémentarité, et d'autre part une rupture avec l'espace parcouru.

Autant par la présentation du parcours du voyageur que par l'énumération des obstacles auxquels il fait face, les *Aventures* donnent l'image du *picaro* errant et nous permettent aussi de saisir son statut dans la société et dans la littérature. Mais avant de nous engager dans cette perspective et montrer comment l'espace et, en particulier, les villes traversées contribuent à la compréhension du parcours du voyageur, nous devons rappeler qu'au Moyen Age, des aménagements, comme la construction de rues, de places et de quais, ont déjà été effectués à Paris, la ville de départ de Dassoucy. C'était cependant une période de trouble sous les règnes de Charles V, de Charles VI, et de Charles VII, où l'évolution spatiale n'était pas considérable. Ce n'est qu'au XVI^e siècle que la ville trouve son essor. Il s'agit d'une époque d'expansion où ont été érigés les hôtels de Montmorency, de Guise, de Lorraine et d'Angoulême. L'urbanisation augmente au XVII^e lorsqu'Henri IV se donne comme projet l'aménagement du Marais, et, notamment de la place Dauphine, de la place Royale, de la place de France ainsi que de l'île de la Cité et du Louvre. La ville, en tant qu'espace en gestation, avait donc un statut privilégié dans la vie sociale et dans la littérature romanesque.

Cependant, Dassoucy voit en la ville une source d'ennuis de toutes sortes et la quitte au début des aventures en disant :

J'étais si las de traîner mes guêtres dans Paris, et de la puanteur de ses boues, que sans me souvenir du bœuf salé de la ville d'Anvers, et du bon vin de Chablis, il me semblait, à la sortie du quai de Saint Paul, que je sortais du petit Châtelet. [c'est à dire de la prison] (AMD, 106)

De nombreux passages dans les *Aventures*, sont, eux aussi, fortement marqués par le désir de voyage, comme lors de l'arrivée à Auxerre : « [...] je rentrai glorieux et triomphant dans le coche d'Auxerre où, le même soir étant arrivé, je disposai toute chose pour la continuation de mon voyage. » (AMD, 141) Le voyage en bateau⁴⁵ est pour Dassoucy une occasion de changer de lieu et de faire de nouvelles connaissances. D'ailleurs, une comparaison entre l'état d'âme du voyageur avant qu'il ne parte et après son arrivée à Auxerre, constituant sa première escale, est très révélatrice. La lassitude cède, en effet, à la joie, dont le mouvement est à la seule cause.

Ce trajet ontologique, qui lui permet de s'enrichir et de prendre conscience de soi, se poursuit à Lyon : « Le lendemain, suivant la coutume de nos bateliers, nous partîmes dès la pointe du jour, où je ne vis plus paraître ni le pédant échaudé, ni l'homme à l'ours, et, le jour suivant, j'arrivai à Lyon, qui au respect de Paris, me parut [...] un très beau village ». (AMD, 201) La trajectoire excessivement complexe de Dassoucy ne souligne pas seulement la rivalité entre les deux grandes villes françaises mais sert encore à mettre en évidence le travail de l'écriture du voyage qui traduit son récit.

Deux villes l'ont essentiellement marqué : il s'agit de Montpellier et surtout d'Avignon. Pour ce qui concerne la première, il y a séjourné pendant trois mois en prison et il y revient après son incarcération comme pour se défendre des calomnies : c'est une des raisons primordiales qui l'amènent à écrire les *Aventures*. Il dit : « [...] Pierrotin, [...] n'eut pas de peine, durant six semaines que je demeurai à Montpellier, de me rendre l'objet de la haine publique » (AMD, 235). Commencent alors les périple de Dassoucy, surtout lorsqu'il se met à savourer les plaisirs du vin et du chant et ne cesse d'errer au lieu d'avancer et de continuer son voyage. Il affirme pour décrire son arrivée à Avignon :

Et comme un précipice attire l'autre, ayant ouï dire qu'il y avait dans Avignon une excellente voix de dessus dont je pourrais facilement disposer, au lieu de suivre par le col de ses montagnes cet agréable torrent qui mène à Turin, je m'embarquai avec Molière sur le Rhône, qui mène en Avignon, où, étant arrivé avec quarante pistoles de reste de débris de mon

⁴⁵Il faut dire qu'au XVII^e siècle, le coche est un bateau servant à transporter les voyageurs de Paris à Auxerre avant l'installation des chemins de fer. On l'appelait aussi le coche d'Yvonne.

nauffrage, comme un joueur ne saurait vivre sans cartes non plus qu'un matelot sans tabac, la première chose que je fis, ce fut d'aller à l'académie. (AMD, 205)

Dassoucy a une affinité particulière avec la ville d'Avignon ; il y retourne :

Mais comme un vaisseau qui a le vent contraire ne saurait entrer dans le havre, quoiqu'il soit tout voisin du port, je pouvais bien contempler ses montagnes comme les hyperboles que l'on découvre de loin, mais qu'aucun mortel n'a jamais pu franchir. Car ne pouvant éviter de repasser en Avignon, qui était la pierre d'achoppement qui s'opposait à mon passage, je n'y fus pas plutôt arrivé qu'au lieu d'aller droit à la boutique de mon marchand linge, pour y employer en rabats et en chemises trente pistoles qu'au moins j'aurais eu de reste en marchandise, je fus tout droit en cette synagogue, où véritablement je ne fus pas dépouillé comme la première fois par les sieurs Moïse et Melchisédech mais par un autre grand juif nommé Mercada, que je trouvai aux prises avec le pauvre Monsieur de Mondevergues, qui, étant déjà aux agonies, après plusieurs coups d'estramacon qu'il reçu dans ce combat, acheva quasi à même temps d'expirer avec moi par les puissantes mais de ce vaillant hébreu. (AMD, 255, 256)

Par le voyage, Dassoucy découvre ses relations avec l'espace et développe une conscience de son être. Mais il fait face à des obstacles qui l'empêchent de poursuivre son itinéraire. Le thème de l'obstacle est inhérent à son œuvre et il est un élément fondamental pour notre analyse. Bien qu'au début du roman, ce cavalier errant ne fasse aucun doute sur son objectif d'arriver à Rome, il fait des montagnes séparant la France et l'Italie un prétexte pour revenir à Avignon :

Puis refoulant aux pieds de mes chevaux le même chemin ou le temps, en l'honneur de mes Muses, conservait encore bien précisément les vestiges des semelles de mes souliers, je repassai en Arles, non sans y boire de ce vin de Cros qu'on appelle vin de pierre à fusil ; et puis en Avignon, où, me ressouvenant des grandes peines que ces admirables dégraisseurs de bourses avaient prises par deux fois à me dégraisser la mienne, pour ne demeurer ingrat à leurs soins, je leur voulus laisser quelques marques de ma reconnaissance dans ce sonnet... (AMD, 273)

Le narrateur-personnage est souvent animé par un désir de découverte, ce qui compte pour lui, c'est d'avoir de l'argent afin de satisfaire ses envies et d'avancer dans ses aventures. D'ailleurs, il fait preuve des qualités d'un véritable *picaro* en se comportant de la sorte puisque « [...] ni la qualification d'autobiographique, ni celle de réaliste ne suffisent à classer un ouvrage dans la littérature picaresque. Il faut pour cela que le personnage principal soit un véritable vaurien qui ne recule devant aucun obstacle pour gagner sa vie. »⁴⁶ Il continue son voyage et s'arrête à Orange pour décrire sa peur des montagnes :

Etant un peu revenu de ma défaillance, et ayant le gousset encore une fois assez bien garni, n'étant qu'à quatre lieues d'Orange, je voulus aller voir cette forteresse, où après avoir passé quelques jours avec le comte Donat, et y avoir été régalaé d'une bague de vingt pistoles, je repris

⁴⁶Joseph Vles, *op.cit.*, p. 34.

encore mon chemin devers les monts ; mais hélas ! qu'un homme qui veut passer les monts est éloigné des monts ! (AMD, 259)

Les dernières aventures de Dassoucy ont lieu à Béziers :

Je fus donc à Béziers, où je ne tardai guère à connaître que j'étais tombé de fièvre en chaud mal.
Cette ville est très belle et bonne,
Son muscat très bel et bon ;
Elle est gentille, elle est bouffonne,
Et, dans mainte honnête maison,
Mainte noble et riche personne
Y plume la poule et l'oison. (AMD, 268)

Il ne retrouve une certaine stabilité qu'à Aix-en-Provence, où il déclare : « je fus à Aix [...] Ce fut en cet endroit que je commençai à devenir plus sage... » (AMD, 274).
A l'approche de son objectif, Dassoucy voit la nécessité d'être raisonnable et ce avant d'arriver à Marseille :

D'Aix je fus à Marseille sur de très bons chevaux de relais, qui, moyennant vingt-cinq sols, me firent faire cinq lieues fort gaillardement à pied. Je vis donc ma chère et bien aimée Marseille pour la troisième fois, que j'aime mieux ni que mon cœur ni que mes yeux ; Marseille, ville sans pareille, où je fus jadis amoureux... (AMD, 274)

La première partie des *Aventures* se termine par l'arrivée de Dassoucy à Marseille. Ses entreprises téméraires italiennes commencent à Toulon :

Je dirai donc qu'autant lassé de la fumée des sardines que la senteur du goudron de Marseille, pressé du désir de revoir le séjour de mes dieux, je quittais les Néréides et les Tritons pour traverser la basse Provence, et passer ces merveilleuses barrières, qui des deux plus beaux climats du monde font l'admirable séparation. Et, pour cet effet, monté comme un saint George, sur des chevaux de pas, je dirigeai les pas de mes grands chevaux vers la ville et port de Toulon. (AI, 313)

Antibes constitue, quant à elle, la dernière ville française visitée par Dassoucy avant qu'il n'arrive à Turin : « Cet honnête voleur étant parti très content de moi, et moi très content de lui, je poursuivis mon chemin, et étant arrivé à Antibes à la dînée, j'aperçus dans l'hôtellerie un homme à qui un bandage qu'il avait à la tête n'empêchait pas de jouer fort gentiment des mâchoires. » (AI, 329) Les voyages de Dassoucy dans ces différentes villes se trouvent toujours marqués par des imprévus, par des événements inattendus auxquels le voyageur doit faire face.

Etant arrivé à Turin et descendu de cheval, à peine avais-je fait deux pas dans la rue que je trouvais un homme qui était fort imbu du mérite de cette *Gazette* qui m'avait réduit en cendre, que dans cette rencontre inopinée qui le fit pâlir et puis chanceler, peu s'en fallut qu'il ne tombât de son haut à la renverse, croyant sans doute que je fusse quelque fantôme ou l'âme vengeresse des mauvais offices qu'il avait autrefois rendus dans cette Cour. (AI, 339)

Ayant passé beaucoup de temps en voyage vers l'Italie, Dassoucy est victime de rumeurs qui circulent sur sa mort. Cependant, son voyage est pour lui une façon de prouver sa vie. Il focalise sur le déplacement afin de résister aux calomnies. D'ailleurs, l'expression rapportant l'expérience spatiale sert à insister sur l'utilité du déplacement.

A la lecture des *Aventures* de Dassoucy, nous percevons une prédilection pour le voyage, comme tentation d'un ailleurs géographique inconnu qui caractérise l'éthos du personnage principal. Dans ce cas, le mouvement entre les villes nous paraît assez représentatif d'une plénitude sensorielle illustrée parfaitement par la multiplication des expériences.

2. Une plénitude sensorielle

Pour rendre compte de l'intensité de son expérience spatiale, Dassoucy a recours à plusieurs procédés, puisqu'il met tous ses sens aux aguets : vue, ouïe, toucher, odorat et goût sont présents. En effet, dès le début de l'œuvre, il goûte à profusion à la vie. Adoptant la philosophie d'Epicure, Dassoucy préfère marcher et refuse de voyager à cheval: ses sensations sont toujours intenses et il exprime le plaisir qu'il éprouve en traversant la Bourgogne. Il est évident, à travers les *Aventures*, que ce déplacement essentiellement basé sur la quête du bonheur, suscite une communion sensorielle entre le voyageur et la nature :

Quel plaisir, au lieu d'être tiré comme un chat qu'on traîne par la queue, à la suite d'un importun messenger, de rester tant qu'on veut et de contempler tant qu'il vous plaît chaque objet qui vous paraît agréable ; de cueillir l'aubépine ou la rose muscade sur un buisson ; si vous êtes altéré, d'étancher votre soif sur la feuillade d'un cabaret ou dans le cristal d'une fontaine, et, si vous êtes las, vous reposer sur les bords d'un étang, d'un ruisseau ou de quelque petite rivière, d'en voir couler les ondes et nager les petits poissons, de passer le chaud du jour tantôt à la fraîcheur des eaux, et tantôt à l'ombre de quelque arbre touffu, et sans craindre qu'on vous ferme les portes d'une ville, s'endormir au doux murmure des zéphirs ou la musique des oiseaux ! (*AMD*, 144)

Le « principe du plaisir » qu'exprime Dassoucy lui permet d'expliquer les bienfaits naturels auxquels il goûte. Avant tout, la nature qu'il évoque sans cesse est un élément édifiant du texte. De fait, le temps, contribuant à mettre en valeur la puissance du regard, exhibée grâce au recours aux verbes « contempler » et « voir », est consacré à célébrer la beauté des paysages. Le repos n'inquiète pas le narrateur, qui ne veut que profiter de la paix offerte par le bois de Bourgogne. Il goûte, en effet, à profusion à l'espace dont les composantes proposent un spectacle plaisant. Il exprime la multiplication des sensations qui traduit, d'un passage à l'autre, un accomplissement de

son être. Continuant son voyage, Dassoucy éprouve un foisonnement démesuré de sensations :

Ainsi, après avoir donné à la nature un peu plus qu'elle ne me demandait, et avoir à grands coups de dents et de verres imposé silence à mes tripes, comme je suis en possession des plaisirs, que certains enfants de rare symphonie, autre que moi ne saurait se donner, je faisais venir mon théorbe et chanter mes pages, et de la même musique dont j'entretiens quelquefois les plus grands monarques, je ravissais les habitants du lieu, entre lesquels il y avait toujours quelque agréable Jacqueline ou quelque gracieuse Alyson, qui n'ayant ouï jamais chose pareille, n'osant entrer dedans ma chambre, écoutait mes chansons de la fenêtre et de la porte, avec autant de ravissement que les enfants mort-nés à travers leurs fenêtres treillisées écoutent les joies du paradis. (AMD, 145-146)

Le champ lexical de l'ouïe envahit celui du plaisir. Cette citation, fort éloquente est une représentation du bonheur, procuré par les sens et assimilé à l'euphorie paradisiaque, où l'extase devient légitime. Le lecteur est plongé, *ex abrupto*, dans un univers où tout est fait pour lui faire plaisir. Les chansons de Dassoucy, féériques, sont désormais écoutées par les « mort-nés ». Ainsi, même celui qui n'a pas encore vu le jour est capable de les écouter. Les passages qui font des chansons une source de plaisir abondent dans les *Aventures*: cela montre à quel point Dassoucy s'intéresse à cette activité, qui devient, au fur et à mesure qu'on progresse, un thème majeur de l'œuvre, comme tout ce qui se rattache aux sens.

Comme Dassoucy, Cyrano assimile son errance à l'arrivée du héros au Paradis Terrestre :

Là, de tous côtés, les fleurs, sans avoir d'autre Jardinier que la Nature, respirent une haleine si douce, quoique sauvage, qu'elle réveille et satisfait l'odorat ; là, l'incarnant d'une rose sur l'églantier, et l'azur éclatant d'une violette sous des ronces, ne laissant point de liberté pour le choix, font juger qu'elles sont toutes deux plus belles l'une que l'autre ; là, le Printemps compose toutes les Saisons ; là, ne germe point de plante vénéneuse, que sa naissance ne trahisse sa conversation ; là les ruisseaux.⁴⁷

Ces plaisirs sont aussi mis en relief en parlant de la nourriture, quand Dassoucy évoque tous ses sens et détaille la description des plats. Cette citation, du reste fort éloquente, est une représentation imagée des rapports de l'écrivain avec les aliments :

Car enfin est-il un plus grand plaisir au monde que de commander dans son petit empire, d'y être maître de son plat, et d'y recevoir, au sortir de sa broche, une élanche de mouton encore toute brûlante ? Quel plaisir d'affiler un couteau contre un autre, pour en faire la dissection et cette dissection faite, en voir au fond d'un plat nager les pièces encore demi sanglantes dans une chopine de jus. (AMD, 156)

Avant d'expliquer l'importance du plaisir procuré par ces mets, il faut dire qu'il s'agit d'un thème omniprésent dans les *Aventures* et occupe une place majeure dans la

⁴⁷Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Cyrano de Bergerac, *Voyage dans la lune*, p. 72.

narration. A chaque fois qu'il arrive dans une ville, Dassoucy parle de manière plus ou moins détaillée de repas. Les plus fréquents dans le texte sont ceux que font les rois ou les princes qui l'invitent en tant que poète et musicien à leur table. On mange beaucoup dans ce texte et on fait des plats un objet de discorde.

Deux personnages se disputent pour un gigot. Cela montre qu'on aime manger de la viande ou des repas variés qui peuvent contenir du jus de viande. Ces mets variés sont des repas d'aristocrates. Et, même s'il y a plusieurs passages dans les romans où des personnages ont faim, il est étonnant de voir les plats à profusion et le plaisir procuré par l'acte de manger, ce qui s'oppose à l'idée que l'on se fait du héros picaresque qui vole, comme le souligne Marcel Bataillon : « Roman d'une humanité dure dont la faim est le plus pressant, presque le seul besoin. »⁴⁸. Ce n'est pas le cas chez Dassoucy, qui ne vole pas mais qui mange avec ses pages ce qu'il paye ou ce qu'on lui offre quand il se repose pendant son voyage. Il est cependant vrai qu'il paye parfois avec l'argent qu'il gagne au jeu, mange toujours à sa faim et porte une attention démesurée à la nourriture. Il consacre même des vers à un gigot :

Gigot, dont mon âme est ravie,
Je te suivrai toute ma vie,
Et t'aimerai jusqu'au tombeau. (AMD, 158)

Cette description fait rire. Il y a certes une disproportion entre, d'un côté, l'objet vénéré et, de l'autre, la versification. Le choix de l'octosyllabe afin de décrire un gigot a comme conséquence d'exagérer la valeur du plat. C'est une exagération qui se répète à plusieurs reprises dans les *Aventures*. Ainsi, nous pouvons personnifier le gigot, qui devient l'objet de culte de Dassoucy. Le rouge est la couleur du sang et de la chair vive. On peut donc penser que manger la viande symbolise, d'une façon indirecte, les calomnies dont souffre Dassoucy, qui assimile les gens qui parlent de lui à son insu à des anthropophages, puisqu'ils se plaisent à dire du mal de lui. Mais il cherche par tous les moyens à se divertir afin d'oublier sa souffrance.

Cela n'est pas sans rappeler le voyage de Chapelle et Bachaumont, qui, eux aussi, rapportent une expérience leur permettant de traduire leurs sensations et de partager leurs découvertes, et c'est d'ailleurs en cette qualité d'explorateurs qu'ils partent à Encausse. On comprend alors que le déplacement constitue pour eux une occasion de profiter des plaisirs de la vie comme « le désir, et plus généralement les appétits, [qui]

⁴⁸ Marcel Bataillon, *Le roman picaresque*, Paris, La Renaissance du Livre, 1932, p. 39.

tiennent une place fondamentale dans l'œuvre de ces touristes avant l'heure, qui profitent de toutes les satisfactions liées au corps. »⁴⁹

La plénitude sensorielle ressentie lors de ses voyages montre une relation étroite entre, d'une part, Chapelle et Bachaumont et, d'autre part, Dassoucy et l'espace dans lequel ils se déplacent. Une harmonie entre Dassoucy et les éléments naturels est aussi mise en évidence. Nous citons à titre d'exemple ses rapports à l'eau et au vent illustrés dans le début des *Aventures*: « Je suis le héros véritable de mon roman, qui après avoir longtemps vogué entre vent et marée sur une mer orageuse, a finalement attrapé un heureux port » (*AMD*, 103). Le vent et l'eau symbolisent la souffrance du promeneur et renseignent sur ses longs voyages ainsi que sur les obstacles naturels et humains auxquels il a fait face. En fait, la force des marées ne peut que justifier les difficultés de Dassoucy dans ses relations avec les autres. Le vent, quant à lui, exerce une force violente sur le héros narrateur soumis aux pouvoirs religieux et politique qui mettent en accusation son libertinage. Nous pouvons, de cette façon comprendre les causes qui ont amené Dassoucy à quitter Paris et à entreprendre ce long voyage. Cependant, il serait pour nous réducteur de ne pas définir la réalité des déplacements de ce personnage. Nous nous interrogeons ainsi sur son voyage. S'agit-il de promenade ou d'errance ?

3. Promenade ou errance ?

Le voyage, la promenade et l'errance sont étroitement liés dans les *Aventures*. La promenade signifie l'action d'aller à un ou plusieurs endroits pour se divertir. L'errance signifie aller de côté et d'autre au hasard et à l'aventure ; elle permet aussi de représenter quelqu'un qui ne cesse de voyager. Dans l'œuvre de Dassoucy, nous remarquons l'importance considérable accordée à la promenade. Il serait intéressant de saisir la différence entre ces deux concepts dans le texte de Dassoucy.

D'abord, nous mettons l'accent sur sa vocation de promeneur.

Dassoucy se fait le chantre d'un art de la promenade qui souvent se heurte à l'incompréhension, à la bêtise et à la superstition, maux universels, auxquels le voyage ne donnerait que l'illusion d'échapper. Son identité de libertin, toujours sous la menace des persécutions, semble le condamner à une chute dans les geôles souterraines de Rome et dans une perpétuelle errance.⁵⁰

⁴⁹ Chapelle et Bachaumont, *Voyage à Encausse*, éd. L. Rauline, Bruno Roche, Saint-Etienne, Institut Claude Longeon 2008, p. 15.

⁵⁰ Laurence Laurine, « Parole libertine et art de voyager », in *Avez-vous lu Dassoucy ? Actes du colloque international du Centre d'Etudes sur les Réformes, l'Humanisme et l'Age classique (CERHAC), Clermont-Ferrand, 25-26 juin 2004*, Presses Universitaires Balaise Pascal

A eux seuls, ces termes montrent que l'auteur de ses propres aventures est très instable. Il fréquente en effet des espaces libres, il se plaît aussi à se promener à l'intérieur des villes, entre les remparts, dans les jardins particuliers, à la campagne, à proximité des châteaux aussi bien que dans les champs. Nous citons à titre d'exemple sa promenade dans la forteresse du prince de Morgues :

Il me mena donc par toutes les chambres, et me fis voir tant de différentes sortes d'ameublement, avec une si grande quantité d'argenterie que, bien que j'aie vu la foire Saint-Germain et les galeries du Grand Duc, je ne me souviens point d'en avoir vu tant pour une fois pour toute ma vie. Mais ce que dans ce lieu, j'y trouvai de plus singulier et de plus admirable, c'était un parterre tout de marbre blanc, construit avec tant d'artifice, que, n'en pouvant découvrir le secret, j'ai depuis toujours cru que la stérilité des marbres qui ne produisent rien en aucun endroit du monde, produisait à Monaco des feuilles, des fleurs et des fruits. (AI, 334)

Nous rappelons que l'époque de Dassoucy est celle de l'art classique, où l'architecture, la peinture et la sculpture ont connu tout leur essor. Le prince de Monaco s'est particulièrement consacré au décor de son château et à la construction de nouveaux paliers, puisque la collection d'œuvres d'art était l'une de ses passions et que le luxe était un engouement social de l'époque. Les châteaux constituaient un lieu privilégié pour la promenade ; il y avait même des parcours préalablement préparés afin de recevoir les promeneurs. D'ailleurs rien n'était négligé: les appartements, le parterre, le marbre aussi bien que les plantes que Dassoucy n'a pas négligé de décrire lors de son exploration de la campagne et des jardins de Turin, où se promène Madame Royale tous les soirs. Les descriptions se multiplient tout au long du texte:

Nos campagnes les plus fertiles me paraissaient arides auprès des collines de Turin [...] Comme le soleil m'y semblait plus beau, aussi les objets m'y paraissaient plus agréables ; j'y trouvai l'air plus pur et le ciel plus serein, les jardins plus délicieux et les parterres plus émaillés. Et quoique je me fusse bien souvent piqué les doigts en cueillant des roses, je ne laissais pas d'en cueillir tous les jours, parce que je ne pouvais pas imaginer que dans un climat où j'avais éprouvé tant de douceur, j'y pusse jamais rencontrer des épines. (AI, 351)

Notre promeneur a soin de décrire les paysages lors de son voyage en montrant implicitement qu'il se rend dans ces lieux pour se divertir. La splendeur du spectacle des fleurs des jardins italiens surpasse, pour lui, celle de la France. Il ajoute notamment qu'il est prêt à souffrir afin de profiter de la beauté de l'espace parcouru dans un lieu réservé à la promenade et fréquenté par les rois et les princes et ce avant d'entamer son errance. La promenade pourrait dans ce cas être considérée comme un moment de repos

Par la suite, Dassoucy vagabonde dans les rues, dans les forêts et dans les montagnes. Tout au long de son parcours, plein d'aventures et d'embûches, le personnage confère un statut de fresque mythique à un récit où le mot d'ordre est la paix intérieure. Sa

traversée de la France pendant quelques années d'errance s'accompagne des drames de la condition humaine qui le privent du statut d'homme instruit : il déambule dans les villages de France et d'Italie et se fait voler son or, ses habits et son équipage sans répit. Son errance guide le récit, dont la structure se soumet aux pérégrinations spatiales. Les péripéties et les événements se trouvent dans une relation permanente avec ses déplacements, comme ils offrent une complémentarité remarquable entre les espaces visités par rapport à la prise de conscience de sa propre identité.

Ainsi, la diégèse des *Aventures* s'effectue grâce au va-et-vient de Dassoucy et de ses compagnons. Elle traduit un déchirement du protagoniste entre un parcours chaotique et la quête d'un ailleurs salvateur, dont la principale cause est constituée par un intense mal-être. L'errant conteste, en effet, l'ordre établi de la société et essaie de s'échapper à ce qui le fige dans une mission qu'on lui impose. Son tiraillement entre un désir de liberté, d'un côté, et la tyrannie sociale, de l'autre, suscite un texte se donnant à lire comme lieu dédié à l'errance. Cela nous permet de voir dans son œuvre la fameuse « utopie du langage »⁵¹ barthésienne, qui signifie la « rupture » de l'espace vécu et « l'avènement » du produit littéraire.

Puisque la trajectoire épineuse de l'aventurier devient le chemin déambulatoire, voire surprenant même de l'écriture, nous nous référons à Pierre Macherey :

[...] par la loi de sa nature, un récit est plein d'événements donc plein d'imprévus. Si tout lui était donné, inscrit dans le point de départ, il serait infidèle à son genre : rien ne s'y passerait, et la succession qui pour un regard exercé, pourrait être entièrement prévue à l'avance. Lire le récit d'aventure, ce doit être au contraire rencontrer à chaque pas sinon toujours à chaque mot, l'inédit et la surprise : le lecteur suit le déroulement de l'aventure ; il en éprouve les heurts et la nouveauté sans cesse renouvelée.⁵²

L'inopiné, le surprenant, l'inédit et l'inattendu sont considérés comme des éléments qui gèrent la trame narrative. L'errance favorise forcément le déroulement des événements et sa fonction dans le récit des *Aventures* est primordiale, puisque Dassoucy s'engage dans un processus d'errance dès le début du récit. En effet, il va jusqu'à s'identifier à un paladin :

Quoi, après avoir blanchi sous le harnais et risqué dans mille et mille rencontres mon honneur et ma vie, vous semble-t-il raisonnable qu'un tel paladin que moi, qui, combattant sous les étendards de Maître fortune, doive mourir de faim tandis que tant de personnes illustres, sans remuer ni pied ni main, vivent si grasement au dépens du tiers et du quart, et qu'enfin avec des secrets qui valent mieux cent fois que la pierre philosophale, je ne doive pas manger aussi bien

⁵¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Eléments de sémiologie*, Paris, éditions Gonthier, 1953, p. 76.

⁵² Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1980, p. 55.

que des charlatans et des alchimistes, tous plus trompeurs, plus filous et plus larrons que moi ?
(AMD, 123-124)

Le statut de paladin, ou en d'autres termes de chevalier errant, que s'attribue Dassoucy l'incite à l'errance à travers les différentes contrées françaises et italiennes. Cela constitue aussi une sorte d'assimilation au roman de chevalerie, présentant une structure picaresque, mêlant valeurs suprêmes incarnées par les chevaliers médiévaux et défauts et vices comme le vol et la filouterie. Commence alors un récit de vagabondage où le voyageur se compare aussi aux gens de la Cour, oisifs, par rapport à lui-même voué à un déplacement perpétuel.

Il est vrai que dans les *Aventures*, le voyageur s'est fixé un objectif et attribue dès son départ une signification à son itinéraire pour que ses déplacements aient un sens, un but. Cependant, il ne cesse pas de dévier du chemin et de se jouer de la carte géographique, qui représentait, à l'époque classique, un véritable objet de vénération. Il est souvent amené à traverser les Alpes, mais il a souvent retardé cet objectif périlleux afin de répondre à son désir d'errance et à son inclination à vivre d'autres aventures.

Cela ne met-il pas en évidence sa volonté d'exil ? Néanmoins, nous notons que « l'exil ne lui apporte pas le dépaysement auquel il aurait pu s'attendre. C'est seulement grâce à l'écriture qu'il semble possible de sortir des chemins déjà tracés et de l'avouer ». ⁵³ Le voyage peut ainsi être saisi comme la représentation des efforts de l'auteur pour sortir des chemins battus sur le plan littéraire. Il traduit en ce sens l'attitude de Dassoucy à l'égard de sa propre culture, à l'égard de ses sources littéraires : il veut être ailleurs.

⁵³ Laurence Tricoche-Rauline, *op. cit.* p 415.

Chapitre 2 : Aventures ou écritures burlesques ?

Après ce chapitre consacré aux origines du picaresque, à l'inscription de Dassoucy dans la tradition et aux différentes manifestations de l'influence de la littérature espagnole sur les écrivains français, nous remarquons que les *Aventures burlesques*, permettent à leur auteur de témoigner de son parcours de voyageur aux méandres du hasard. Sans carte, ni boussole, il avance dans un processus de découverte de soi et de l'autre. Il cultive son goût pour l'aventure et exalte l'expérience de l'écriture non seulement picaresque mais aussi imprégnée du burlesque en vogue au XVII^e siècle.

I. Contexte d'émergence du burlesque

Par rapport aux œuvres de la littérature classique, le burlesque peut sembler problématique : s'agit-il d'un courant littéraire ? d'un style ? d'un langage ? Qu'est-ce que le burlesque ?

En 1649, Gabriel Naudé déclare que le burlesque n'est qu'une mode. En 1652, Paul Pellisson exprime sa méfiance à l'égard de cette écriture dans son *Histoire de l'Académie française*: « Cette fureur de *burlesque*, dont à la fin nous commençons à guérir, étoit venue si avant, que les libraires ne vouloient rien qui ne portât ce nom [...]. »⁵⁴. Si les critiques classiques ont bien considéré le burlesque comme une mode dérisoire de l'époque, la recherche récente en a exploré les différentes facettes.

Les critiques modernes ne dédaignent pas ce courant: Antoine Adam refuse de le reléguer en marge d'une littérature classique, doctrinaire et académique, comme une littérature condamnée à l'envers du Grand Siècle.⁵⁵ De plus, Dominique Bertrand, estime que les parodies burlesques, à l'instar du *Virgile travesti* de Scarron, qui se présente comme une tentative de reprise burlesque d'un texte antique, ne définissent pas

⁵⁴ Paul Pellisson-Fontanier, *Histoire de l'académie française*, 1989, vol. I, p. 79-80.

⁵⁵ Jean Leclerc, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643-1661)*, *op.cit.*, p. 28. et A. Adam, *Histoire de littérature française du XVII^e siècle*, collection « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », Éditions Albin Michel, 1997.

un genre à part. Le burlesque soulève donc une véritable difficulté de définition et d'étude. C'est ainsi que, la même critique présente cette thématique :

Si l'esthétique burlesque constitue une des manifestations les plus éclatantes de « la seconde main », elle relève aussi de la difficile théorisation des genres comiques. Une première distinction s'impose entre les procédures intertextuelles, dans la lignée du travestissement, et un esprit burlesque plus diffus, qui inclut des procédés variés de comique outré et trivial, de dissonance et d'autodérision.⁵⁶

Le texte burlesque est souvent une parodie dont la définition générique n'est pas précise. Par l'analyse de l'œuvre de Dassoucy en général et de ses *Aventures burlesques* en particulier, nous tenterons toutefois de démontrer que l'épithète trouve un autre sens et se dote d'une autre dimension. Il importe donc d'orienter notre critique vers cet autre volet générique. Pour ce faire, nous nous proposons dans un premier temps de présenter une définition du terme, du genre et du style sans oublier un bref aperçu historique du burlesque. Nous avons aussi pour objectif de mettre l'accent sur les différentes manifestations du burlesque chez Dassoucy afin de préciser qu'il pénètre, avec cette écriture, au cœur de l'univers culturel, religieux et politique du XVII^e siècle.

Une entreprise telle que la définition du burlesque repose sur des hypothèses qui restent à expliciter. A l'origine, le terme « burle » ou bien « bourle », emprunté à l'italien *burla*, avait pour signification « plaisanterie ». Quant au mot « bourlesque », provenant lui aussi de la langue italienne, il avait pour sens le *ridicule* ; l'évolution du terme à travers l'histoire ne l'enlève pas au champ lexical du comique, de la bouffonnerie outrée, de ce qui se présente comme plaisant par bizarrerie ou grotesque et loufoque. Il constitue un genre parodique dont la pratique remonte à l'Antiquité: Homère et Sénèque en donnent d'excellents exemples⁵⁷.

En effet, les critiques cherchent à établir le champ lexical du « burlesque »: on cite *grotesque*, *carnavalesque*, *ridicule*, *extravagant* et *comique*. De surcroît, de nombreux critiques se sont penchés sur la question pour montrer qu'il ne s'agit pas seulement d'un *style* mais aussi d'un *genre* d'écriture. Pour Boileau, qui est considéré comme l'un des fondateurs et protecteurs de l'esthétique classique, le burlesque vient s'opposer à l'ordre, à la raison et à la clarté du Grand Siècle. Il est question de « la lutte d'un esprit

56 Dominique Bertrand, *Poétiques du burlesque*, op.cit., p. 9.

57 Nous citons à titre d'exemple les œuvres d'Homère (*Batrachomyomachia*, *Margitès*, *Hymnes homériques*) et de Sénèque (*Apothéose burlesque du César Claude*) qui sont des exemples de la pratique ancienne du burlesque.

contre un tempérament », l'esprit étant « raisonnable », le tempérament « passionné »⁵⁸. On comprend ainsi que le classicisme n'est que l'une des facettes de la littérature du XVII^e siècle: l'idée que la critique s'est faite de la période classique n'est qu'un stéréotype puisque cette époque a aussi connu l'apparition d'une littérature baroque portant l'étendard de l'irrégularité. Nous rappelons ici l'importance des travaux de Claudine Nédelec⁵⁹. Dans cet ouvrage, elle explique la valeur littéraire et la poétique de l'argot dans le monde des marginaux, elle accorde en plus de l'intérêt au langage codé, subversif, et à ses rapports à la société.

Parlant de la présence du burlesque dans ce foisonnement thématique aussi bien que générique, Francis Bar, déclare

Ce climat littéraire, joint à des influences étrangères, a favorisé le développement d'un genre plaisant, très libre dans ses procédés stylistiques, et qui utilise un vocabulaire très riche et varié : c'est notre genre burlesque⁶⁰.

Nous aborderons d'abord la réception du burlesque au XVII^e siècle, qui a été pratiqué pour la première fois par Scarron. Son l'œuvre a été l'objet d'investigation de nombreux critiques, qui signalent que des influences de la littérature espagnole et italienne y sont à relever: il s'agit parfois d'imitations de Lope de Vega. Saint-Amant, à son tour, imite Gongora et prend l'Italien Alessandro Tassoni pour modèle. L'auteur du *Passage de Gibraltar* (1641) s'inspire aussi des poèmes de Francesco Berni⁶¹. Antoine Adam définit le burlesque comme «l'enrichissement du badinage marotique par des apports transalpins.»⁶². Francis Bar tombe d'accord sur ce point: « Quoi qu'il en soit, bien des caractères qui sont ceux des poèmes burlesques en vers français se trouvaient déjà dans les œuvres analogues des Italiens, et selon toute vraisemblance, proviennent de l'imitation de ces œuvres... »⁶³.

Ainsi la définition, du burlesque n'est pas simple. De son côté, Claudine Nédelec affirme :

Mais dire qu'un texte est burlesque, ce n'est pas le définir, comme de dire que ce texte est un texte narratif, on relève de la tragédie régulière, où est rédigé en « style

58 G. de Reynold, *Le XVIIe siècle. Le classicisme et le baroque*, Montréal, 1944, p. 125.

59 Le langage de l'argot - de "la vie genereuse des mercelots", "gueux et bohemiens" aux "mysteres de paris" (1596-1842) par Claudine Nédelec Delezoide, Thèse de doctorat en Littérature française, Sous la direction de Alain Viala, Soutenue en 1992, à Paris 3 .

60 Francis Bar, *Le Genre Burlesque en France au XVII e siècle*, Editions D'ARTREY, Paris, 1960, p. XI.

61 *Ibid.* , p. XX.

62 *Ibid.*, p. XIX.

63 *Ibid.*, p. XXI.

bas » - le burlesque est ni un type, ni un genre, ni vraiment un style, il est de l'ordre relatif, voire subjectif du registre, de la tonalité.⁶⁴

En effet, l'explication d'un texte en tant que burlesque nécessite une opposition aux différents codes esthétiques: y sont prônés le trivial, le bas et l'extravagant aussi bien qu'une reprise du genre et du style. Il importe dans ce contexte d'étudier le contexte d'émergence du burlesque afin de comprendre ses différentes manifestations dans l'œuvre de Dassoucy.

La vogue du burlesque en France au XVII^e siècle soulève un certain nombre de questions et d'interrogations ; en effet, le recours à un style bas contrariant les règles imposées par l'Académie française et aussi le travestissement de l'Antiquité sont une tendance à l'époque située entre 1643 et 1661⁶⁵. Le contexte social et culturel de la fin du règne de Louis XIII et du début de la Régence d'Anne d'Autriche favorise la tradition de réécriture bouffonne des chefs d'œuvre gréco-latins. L'instabilité politique de la Régence, période du rééquilibrage des pouvoirs entre l'autorité royale et les grandes familles féodales, connaît son apogée avec les événements de la Fronde. En réalité, la mort de Richelieu et celle de Louis XIII ainsi que la période de la Régence provoquent des oppositions, des discordes, voire des révoltes menées par toutes les catégories sociales.

Ces événements ont aussi concerné les auteurs qui ont été privés de leurs pensions et de leurs récompenses par la mort de Richelieu, si bien qu'ils étaient amenés à se mettre au service des nobles. Se forment alors le clan des érudits et celui des adversaires du pédantisme. Ces derniers, comme Scarron, Balzac, Ménage, Cyrano et Dassoucy s'opposent au pédantisme de Voiture et de Sarasin: d'une part, ils montrent leur engouement pour l'Italie antique et, d'autre part, ils exaltent la grandeur de l'héritage antique sur un ton moqueur. Au moment de l'apparition des mazarinades, et grâce à la publication du sonnet de Scarron, qui s'est opposé à la culture italienne par son imitation de Lope de Vega, nous assistons à l'apparition du premier burlesque. La première utilisation du terme est due à Chapelain dans sa correspondance avec Balzac. Il dit :

⁶⁴<http://dossiersgrihl.revues.org/329>. Voir aussi son ouvrage: Claudine Nédélec, *Les Etats et empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 2004.

⁶⁵ Voir Jean Leclerc, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643-1661)*, Paris, Hermann, 2014.

M^r d'Ablancourt, qui estoit de nostre troupe, nous fit voir une lettre que vous escrivistes, le mois de septembre dernier, à M^r de la Thibaudière en stile familier et burlesque qui nous sembla très digne de vous.⁶⁶

Le Recueil de quelques vers burlesques de Scarron met le burlesque à la mode. En effet, après le succès du *Virgile travesty*, Du Fresnoy tente d'achever la réécriture de l'*Enéide* avant Scarron. Il publie son ouvrage en 1649, en même temps que le fameux « blocus de Paris ». Quant à Antoine Furetière, il arrive à devancer Scarron, ayant lancé le défi de terminer ses travestissements de Virgile en douze mois, en accordant un mois à chaque épisode de l'œuvre antique, et de publier avant lui *L'Enéide travestie, livre quatrieme contenant les Amours d'Aenee et de Didon*. Scarron abandonne la partie et mène une « querelle littéraire » avec Cyrano pendant les événements de la Fronde.

Quelques années plus tard, Richer reprend l'œuvre d'Ovide et s'inscrit dans la tradition du divertissement par le truchement de vers burlesques. L'un des premiers travestissements des *Métamorphoses* est dû à Richer, qui publie l'*Ovide bouffon* en 1649 bien avant l'*Ovide en belle humeur* de Dassoucy. En effet, c'est Ovide qui était le plus à la mode après Virgile puisque la reprise de ses *Métamorphoses* était plus facile. La Barre Mateï publie en 1650 *L'Heratotechnie, ou L'art d'aimer d'Ovide en vers burlesques*.

En dépit de l'intérêt que la société bourgeoise accorde aux publications burlesques, cette nouvelle tendance arrive au déclin avec la publication des *Lettres*⁶⁷ de Cyrano en 1654. La lettre où ce dernier discrédite l'œuvre burlesque de Scarron porte-t-elle l'attaque contre tout le mouvement burlesque ? Il importe dans ce contexte de lire attentivement ce passage de la lettre :

Ce n'est pas que je n'estime son jugement d'avoir choisi pour escrire un style moqueur, puisqu'en vérité escrire comme il fait, c'est se mocquer du monde, car de m'objecter qu'il travaille d'une façon où il n'a personne pour guide, je vous l'advoue, mais aussi par vostre foy, n'est-il pas plus aysé de faire *L'Enéide* de Virgile comme Scarron, que de faire *L'Enéide* de Scarron comme Virgile ?⁶⁸

Le ton ironique de ces propos prédomine encore dans la lettre adressée à Dassoucy qui engendre la rupture entre les écrivains, une querelle littéraire et la fuite de Dassoucy de Paris. Chapelain et Balzac s'opposent à ce qu'ils appellent le « mauvais burlesque ». Néanmoins, les lecteurs s'y intéressent à cause de la publication du *Juvénal burlesque*

⁶⁶ Jean Chapelain cité par Jean Leclerc dans *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643-1661)*, *op.cit.*, p. ...

⁶⁷ Savinien de Cyrano de Bergerac, *Les Lettres, Œuvres complètes de Cyrano de Bergerac*, Paris, Honoré Champion, 1921.

⁶⁸ Cité par Jean Leclerc, *op. cit.*, p. 86.

de Colletet en 1656, dédié à Saint-Aignan. En 1660, la réédition de l'*Ovide en belle humeur* de Dassoucy ne justifie pas seulement le retour du mouvement mais aussi la dimension poétique et artistique d'une écriture dont l'héritage antique constitue la principale source d'inspiration. C'est une écriture située au confluent de la littérature entre de la pensée classique et les chefs-d'œuvre latins.

I. Travestissement de l'Antiquité

Avant la thèse de Francis Bar, le burlesque était considéré comme « subalterne ». Sans doute, une couche de poussière cachait le sourire sournois, ironique, débonnaire de Scarron, de Richer et de Dassoucy, mais leurs écrits ont été réhabilités grâce à la force de leurs travestissements. Dassoucy publie une trilogie burlesque, en 1648, *Le Jugement de Pâris en vers burlesques* ; deux ans plus tard l'*Ovide en belle humeur*, et enfin *Le Ravisement de Proserpine* en 1653. C'est à ces poèmes burlesques que nous nous arrêtons, pour étudier les traits caractérisant son œuvre et ses apports.

Le Jugement de Pâris, réécriture des *Héroïdes* d'Ovide, est à considérer comme la deuxième écriture burlesque après *Le Virgile travesti* de Scarron. Dans le mythe, Pâris, fils de Priam, roi de Troie, et d'Hécube, est abandonné dans la forêt à cause du rêve de sa mère annonçant l'embrasement de Thèbes. Pâris, berger, a été choisi par Zeus afin d'offrir une pomme en or à la plus belle des déesses lors du mariage de Thétis et de Pélée. Athéna, Aphrodite et Héra proposent à Pâris chacune ses pouvoirs. Le jeune homme, tenté par l'amour de la plus belle des femmes, désigne Aphrodite. Jalouses, les deux autres déesses s'acharnent contre lui et, lorsqu'il enlève Hélène, femme de Ménélas, il provoque la guerre de Troie. Se réalise alors la prophétie de la naissance de Pâris, puisque cette dernière guerre a pour conséquence la fin de sa cité.

Concernant *Le Jugement de Pâris en vers burlesques* de Dassoucy, l'accueil triomphal de l'époque et ses différentes rééditions⁶⁹ prouvent sa richesse. Scarron considère Dassoucy comme un bel esprit. Il a sans aucun doute raison puisque notre auteur est connu par sa culture grecque et latine. Afin de traduire l'œuvre d'Ovide, en général, et *Le Jugement de Pâris* en particulier, il recourt à la traduction de Nicolas Renouard. Parce que l'écriture burlesque nécessite un texte antérieur, Dassoucy a l'ambition de créer une nouvelle œuvre à partir de l'héritage très connu. Son objectif est

⁶⁹ La première parution de l'ouvrage a eu lieu en 1648, la première réédition en 1659, d'autres en 1664 et en 1668.

aussi de montrer que le travestissement n'est pas une simple reprise mais qu'il est en réalité une métamorphose, une transformation de la matière classique.

Dans *Le Jugement*, dédié à Hugues de Lionne, Dassoucy opère beaucoup de transformations par rapport à sa source. Il supprime la louange de Vénus ainsi que l'épisode consacré à Cœnone ; il écarte les représentations des robes des déesses, et ainsi il s'oppose à la tradition ; il pratique les digressions avec modération en préservant des dimensions bien calculées aux textes. Mais, il maintient parfois quelques procédés, comme l'amplification. Dassoucy précise sa conception du burlesque :

[...] outre cela, ce n'est pas encore assez qu'il soit fin dans ses pensées et plaisant dans ses rencontres, il faut qu'il [...] suive de bien près l'héroïque, non seulement dans la pureté de la diction, mais dans la force de l'expression. (*AI*, 289, éd. Colombey)

Le choix de l'octosyllabe, de la rime plate, de l'oscillation permanente entre les tons sérieux et comique dans ses représentations de Pâris et des déesses justifie son statut d'empereur du burlesque. Son texte, n'est pas une simple bouffonnerie, d'après les déclarations de Cyrano, puisqu'il prouve qu'il est capable d'employer le langage des divinités aussi bien que celui des Halles. Il représente les divinités dans le premier chant de son *Jugement* en insistant sur la discorde entre Athéna, Héra et Aphrodite par la multiplication des non-dits, des équivoques, de la grivoiserie. Il les humanise de la sorte et les prive de leurs dimensions divines au moyen de cette image :

Les neuf Muses au cul croté,
Qui chemise en dos n'avoient mie;
D'autant que, Commere ma mie,
Brin n'estoit encore en ce temps
De Harcours, ny de Saint-Agnans. (*JP*⁷⁰)

Après la discorde, le poète représente les Dieux jouissant des plaisirs de la vie sur l'Olympe. Animés par l'ambiance de la fête du mariage de Thétis et de Pélée, ils profitent, chacun à sa manière, des festivités :

Mercure y jouïoit de la harpe,
Glaucque y faisoit le saut de carpe,
Jupin y jouïoit au billard,
Cupidon à colin-maillard.
Les Graces à cligne-musette,
Et leur Mere à criconcricquette.
Mars y jouïoit de l'espadon,
Dont s'effrayoit Poule et Dindon.
Le bon Bachus jouïoit du flasque:
Appollon du tambour de Basque.
Diane y chassoit Biche et Fan,

⁷⁰*Le Jugement de Paris en vers burlesques*, v80-84
<http://www.poesies.net/charlescoypeaudassoucy/lejugementdeparis.txt>

Cottes y trousoit le Dieu Pan
Les Amours y jouïoient à courre,
Et le Dieu Vulcan à la Mourre (*JP*, v. 245-258)

Il s'agit ici d'une amusante reprise des divinités par rapport au texte initial. En réalité, l'accumulation des noms des Dieux, doublée par la multiplication des moyens de divertissement de chacun, traduit sur le mode comique et trivial la diversité d'une fête divine. En plus, quand on dit en poésie que les Amours jouent, ce n'est pas sans connotation érotique selon Furetière dans son *Dictionnaire universel*. Toujours d'après Furetière, la Mourre est un

Jeu fort commun en Italie, que deux personnes jouënt ensemble, en se montrant les doigts en partie eslevez, et en partie fermez, et en devinant en même temps le nombre de ceux qui sont eslevez. Les gens qui n'ont rien à faire jouënt à la *mourre* pour passer le temps. Le jeu et le nom sont venus d'Italie, où on l'appelle *morra*.

Ainsi les deux derniers vers témoignent de l'oisiveté ridicule que Dassoucy attribue aux Dieux.

D'autres figures dans le portrait de Pâris témoignent de la volonté de Dassoucy de trivialiser le monde antique :

[...] tantost chantant à voix plaine
Mirlaridon, laridondenne:
Ausquels chants alloient respondans
Mille echos mirlaridondans:
Mais pour lors dans un antre-sombre,
Le beau Pâris estant à l'ombre
Ne mirlaridondinoit rien (J.P. 173-179)

Le refrain « mirlaridondans » suggère une parenté avec Rabelais. Jean Leclerc souligne la ressemblance entre les idées des deux auteurs: « En opérant une contamination des textes nobles antiques par le réalisme de la place publique et de la foire, le travestissement se rattache à l'esprit carnavalesque, à la tradition gauloise et rabelaisienne. »⁷¹. Il affirme aussi que

Dassoucy est un véritable virtuose de la langue et de ses effets musicaux dans le vers, et plusieurs chercheurs ont contribué à réhabiliter cet auteur parmi les grands techniciens du vers français du XVII^e siècle.⁷²

Dans ces récits burlesques, l'écriture s'oppose à celle des auteurs classiques. Dassoucy accumule plusieurs procédés qui nous éclairent sur son style, nous aident à interpréter son texte et à comprendre ses intentions profondes.

⁷¹ Jean Leclerc, *op.cit*, p. 288.

⁷² *Ibid.* , p. 252.

II. Ecrire le burlesque

Au XVII^e siècle, les théoriciens de la langue française fixent des codes du langage conformes à des normes rigoureuses. Malherbe et Vaugelas figurent parmi les fondateurs célèbres de la langue noble, dont l'usage est commenté par les «Remarqueurs» tels que Ménage, Bouhours, Villars, Andry de Boisregard, Louis-Augustin Alemand. Ce sont ces normes et ces conventions qui sont contrariées et bafouées même par le burlesque, où se mélangent volontiers des mots familiers, des mots bas, des termes brutaux, des plaisanteries, des proverbes, des mots étrangers, des mots archaïques et des termes pittoresques. La syntaxe a aussi sa part chez l'écrivain du burlesque qui tantôt omet volontiers les articles et tantôt abuse des déterminants et des pronoms personnels, se jouant encore des constructions des phrases.

La versification, à son tour, sert de cible à la fantaisie de bien des écrivains du burlesque puisque Dassoucy et Scarron, comme tant d'autres, font fi de toutes les contraintes conventionnelles, des mètres, des rimes et des rythmes: ils s'accordent toutes les licences poétiques.

Ces procédés ont donné naissance à une rhétorique du burlesque marquée par la répétition, par l'énumération, par l'antithèse, par le parallélisme, par la comparaison et par la métaphore. Une analyse minutieuse de l'œuvre de Dassoucy – qui déclare dans ces *Aventures* que « Tout est bon dans le burlesque, pourvu qu'il soit bien mis en œuvre et qu'il soit bien appliqué » (AI, 392) – nous montrera, en effet, que le héros narrateur nous fait entrer dans la société du XVII^e siècle pour nous en présenter une autre facette. Le burlesque constitue en effet une rébellion contre les normes et met sens dessus-dessous le monde des conventions et des lois qui incarne le classicisme.

1. Le registre familial

L'une des premières caractéristiques du burlesque est la disconvenance entre le style et le contenu. Dassoucy a manifestement pour but d'analyser les oppositions entre l'identité des personnages et le mode d'expression par lequel on les représente. En effet, le rapprochement saugrenu entre des personnages légendaires et des banalités du quotidien est assez remarquable dans l'œuvre de Dassoucy. Dans ses *Aventures*, les allusions à la nourriture sont nombreuses et Dassoucy insiste sur la quantité mangée :

Par le digne Enfant d'Apollon,
Qui mettait là tout par écuelle (PMD. 534)

Dassoucy trivialise «l'enfant d'Apollon» par l'allusion à la cuisine. Dans ses *Rimes redoublées*, les mots familiers sont aussi présents dans son *Hymne de l'or*, qui multiplie les remarques triviales.

Je crois que je ferois de mesme
Si Dieu m'avait donné dequoy ⁷³

Un autre terme relatif à la cuisine figure dans son « Epître à la Reyne », non pour évoquer la nourriture mais afin de représenter le royaume :

... tant que marmitte maintiendra
Jules de valeureux mérite,
Pour garder François marmitte
Ayant des yeux plus qu'un Argus...
Sans oublier le preux Gaston...
Guerroyant comme un Alexandre,
Le tout pour marmitte defendre. (*JP*, 57-58) ⁷⁴

Ces termes représentent une société où les nobles de la robe et de l'épée rivalisent pour obtenir ou garder un poste politique illustre afin de « défendre tout marmitte »: l'ambition politique est ainsi ramenée à l'intérêt mesquin. Dassoucy critique cette avidité dans son *Ovide en belle humeur* par le biais du verbe « driller », d'un usage bas et populaire, qui se dit des laquais, des soldats et des gueux qui s'enfuient. ⁷⁵ Ces marginaux sont assimilés à des animaux par Dassoucy:

Les Rats sont contraints de driller. (*Ov.*, 8)

Le poète indique comment un noble quitte le pouvoir par le moyen d'un mot familier: «cullebute»:

Et qu'il ne faut qu'un coup de fronde
Pour envoyer en l'autre monde
Le plus grand Roi de l'univers
Qu'il ne faut qu'un petit revers,
Un petit par terre, une chute,
Un faux pas une cullebute,
Sur un pavés traître et pervers,
Pour jeter un Prince à l'envers. (*AI*, 383)

Pour décrire la défaite politique, Dassoucy use d'une autre expression très peu diplomatique en annonçant que le perdant

... n'aura...
Pied qui cloche, ny dent qui loche (*Ov.*, 72)

⁷³ Dassoucy, *Les Rimes redoublées de Monsieur Dassoucy*, A l'imprimerie de Claude Nego sur la terre de Combray, 1671, p. 140. Pour toute référence à « *Les Rimes redoublées de Monsieur Dassoucy* », nous utilisons l'abréviation RR suivie du numéro de page.

⁷⁴ Dassoucy, [Le] *jugement de Pâris en vers burlesques de Mr. Dassoucy...* Ce document est extrait de la base de données textuelles Frantext réalisée par l'Institut National de la Langue Française (INaLF)

⁷⁵ Voir A. Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 1690.

Il est ainsi privé de toute gloire et de tout prestige. Bien que Furetière juge l'emploi du terme « loche » comme archaïque, Dassoucy le maintient pour son effet comique. La perte d'un poste politique important engendre l'hostilité que Dassoucy met en relief par son utilisation du terme « fronder » :

Et c'est là que ce verd-coquin
Sous le Pelore et le Paquin
Enrageant de fronder encore,
Fait trembler Paquin et Pelore. (*RP*, 23)⁷⁶

La répétition des sons et l'inversion de l'ordre des termes nous rappellent le langage enfantin qui figure aussi dans les *Aventures*, où l'écrivain tourne Pégase en dérision :

Car, pour le merveilleux Dada
Qui secourt Andromeda... (*AMD*, 274)

Le terme « dada », qui veut dire cheval dans le langage enfantin, est aussi utilisé par Scarron dans son *Virgile Travesti* pour représenter le cheval de Troie :

... Aussi fut-ce un maître dada,
Aussi grand que le mont Ida.⁷⁷

Un autre terme relatif au glossaire des enfants figure dans l'*Ovide en belle humeur* de Dassoucy et précise davantage le rôle que joue le burlesque dans la description des personnages. Ainsi, en décrivant Io, il avance :

... Un corps de Vache, sans reproche,
A qui pourtant luy fait beau beau,
Iunon qui luy faisant la peau,
Demande à Iupin de quel Monde
Cette Vache est, si belle et blonde (*Ov*, 117)

Cette image péjorative n'est pas la seule dans l'œuvre d'un auteur qui use de tous les moyens afin de ridiculiser son personnage comme dans cette représentation d'un docteur :

... Et de ce Docteur Ostrogot
Démantibulé la mâchoire... (*AMD*. 95)

Dassoucy insiste sur l'alliance de deux termes ayant la même signification selon Furetière, puisque « mantibule » signifie aussi « mâchoire », pour nous révéler l'impact de la nourriture sur le personnage décrit. D'ailleurs, le champ lexical des mets est

⁷⁶ Pour toute référence au *Ravissement de Proserpine*, nous utilisons l'abréviation *RP* suivie du numéro de page.

⁷⁷ Scarron, *Le Virgile Travesti*, p. 82.

omniprésent dans cette œuvre, représentant le rapport entre les hommes et la nourriture de plusieurs manières. Cet autre exemple illustre notre propos :

La chair preste d'estre bauffrée
Tremblante, me fut apportée (*Ov.*, 50)

Le mot « bauffrée » exprime brutalement l'animosité et la sauvagerie de l'acte de manger. Dassoucy utilise aussi fréquemment le terme « fricasser », plus métaphorique et plus euphémique. Par exemple, dans ce vers où l'auteur s'étonne face à l'image d'un personnage en train de manger : « Par ma foy, tout est fricassé ». Et, il se moque d'un autre personnage en recourant au même verbe :

Autrement cet enfant gâté,
Qui aurait tout fricasse et tout embroche,
Et qui tant l'hiver que l'Eté,
[...] Aurait mis à sec cette roche, ... (*AI*, 294)

Ces vers suggèrent des équivoques sexuelles davantage communiquées par le truchement du terme « embrocher » désignant, précisément le fait de coucher avec une femme. Il n'épargne personne de ses critiques acerbes et attaque même les personnages politiques comme Richelieu en se moquant de son ventre : « J'appatiray leur bedondaine. » (*Ov.*, 42)

Ces exemples nous montrent que les mots bas se multiplient chez Dassoucy, y compris naturellement des termes désignant des parties du corps humain. A l'époque de la préciosité, en effet, de nombreux termes décrivant les membres humains comme « estomac », considérés comme vulgaires, sont interdits de l'usage du français classique. En revanche, Dassoucy les utilise constamment et intentionnellement pour provoquer la réaction du Grand Parnasse:

Et le froid, l'agrippant aux quilles,
Lui faisoit aussi faire gilles. (*Ov.*, 6)

Les « quilles » sont les jambes. Il s'agit donc de termes familiers et comiques pour « faire Gilles décampe »: «s'enfuir à toutes jambes». Les jambes ne sont pas les seuls membres visés par ce style burlesque. Il importe aussi de citer les cuisses, le ventre, le cœur ainsi que le visage. Dassoucy peint la vengeance de Jupiter en décrivant sa rancune envers les humains :

... cette Gent humaine
A qui i'ay...
...cassé les gigots (*Ov.*, 41)

Selon Furetière « gigot » se dit aussi populairement des cuisses des hommes. D'autres expressions toutes proches des précédentes sont aussi présentes dans l'œuvre de Dassoucy, qui fournit une image non moins plaisante du ventre se substituant au cœur dans une relation amoureuse :

Mais elle à qui ce dieu vipère
Avoit percé la boudinière
D'un trait... (*Ov.*, 98)

Ces expressions faisant allusion au sexe – présentes aussi dans l'œuvre de Cyrano – sont abondantes chez Dassoucy, qui fait entendre sa voix en mettant en avant son attrait pour l'irrégularité, en travestissant, en insultant mais aussi en taquinant tous ceux qui ont eu un rapport avec son incarcération. Son texte est parfois doté d'une brutalité extrême, comme dans cette image sanglante :

Témoins Rémus, que la mort blême
Sur son chien de col emporta,
Quand fossé trop large il sauta
Don Romule en eut deuil extrême. (*AMD*, éd. Colombey, 279-280/ éd. Bertrand, 383)

La mort l'emporta sur le chien de col : Dassoucy s'adresse au duc de Savoie et lui rapporte le mythe de Romulus et Rémus afin de le prévenir des manœuvres des autres. Ainsi, les mots brutaux qui se multiplient dans une œuvre de la vengeance sont manifestement engendrés par la posture victimaire qu'assume Dassoucy dans ses *Aventures*. Pour mieux le montrer nous consacrons une analyse plus précise à quelques expressions vulgaires, argotiques.

En effet, pour tourner en dérision Apollon, qui court après Daphné, Dassoucy dit:

... ce dieu...
Oui comme un barbe court après,
Mais elle luy casse du grès. (*Ov.* 115)

Apollon est réduit en *menuës parties* comme le signifie l'expression « casser du grais » ou du « grés » dans le *Dictionnaire universel* de Furetière. Aussi, comparer une divinité à un cheval de course confère au texte une tonalité ironique qui ridiculise les dieux. Il ne s'agit pas cependant de la seule occurrence de grivoiserie ludique. L'*Ovide en belle humeur* en multiplie les exemples. Il ne s'agit pas seulement d'une dérision de l'Antiquité et d'une irrévérence ouverte et évidente à l'égard des mythes sacrés de l'Antiquité. Ceci dit, celui qui se moque d'un dieu ne s'empêchera certes pas d'user d'une expression brutale pour décrire un paysan :

Le *palot* dessus son fumier... (*Ov.* 71)

Selon Furetière, le « palot » est un homme grossier, rustique, de la lie du peuple. Dans les vers qui suivent :

L'un m'appelle Martin coquasse,
L'autre capitaine Fracasse,
Qui nomme Phoebus un falot,
Mon fils Bacchus guigne au pot
Venus une franche bagace
Son petit fils qui liche casse
Mon Mercure un traisne Licou,
Mome un Badin, Mars un Filou (*Ov*, 59),

les termes « coquasse », « fracasse », « falot », « pot », « bogace », « casse », « Licou », « Filou », sont à prendre comme des termes purement injurieux, puisque ce champ lexical nous permet de comprendre que Dassoucy représente les personnages comme ridicules, mauvais, vulgaires, sots, fous et tricheurs. Ce qui est plus frappant est que la vulgarité constitue un objectif primordial chez Dassoucy, qui tient à décrire de nombreuses situations dans le langage des Halles:

Dassoucy s'est vanté d'y avoir parfois puisé, et a reconnu que « ceci est sans doute bien pire que le langage des Halles », alors qu'il se défendait, on le sait, d'écrire en ce dernier langage⁷⁸.

En effet, ce langage est recherché et voulu par Dassoucy, qui renforce ainsi sa critique de nombreux faits sociaux comme le travail dans les mines. Voici un exemple:

Dusquel l'Homme mechante espece
Non content d'avoir pris la piece
Encore déchira votre peau
Pour trouver la feve au gasteau,
Vous farfouilla jusques au centre,
Vous tira les trippes du ventre,
Mines d'argent et mines d'or. (*Ov*, 26)

La tonalité ironique et comique de ces vers convient au personnage qui, en tant que témoin de son temps, peut, sous couvert de l'alibi du comique, critiquer l'injustice des hommes, parler de leur cruauté et de leur violence. Ces filous d'or et d'argent sont représentés comme les « tripes » de la terre. Or, ce n'est pas la seule occasion où Dassoucy critique la réalité sociale de son époque.

Dès son arrivée à Lyon, Dassoucy aiguisa sa plume contre d'éventuelles mésaventures:

Ce n'est qu'en mainte ruelle,
On n'y redoute le fripon,
Et que l'argent de l'escarcelle

⁷⁸ Francis Bar, *op. cit.*, p. 75.

N'y craigne l'attrape minon,
Du moins autant que la prunelle
De la Nine et de la Nannon. (AMD, 201)

Dans un style à la fois plaisant (*escarcelle*) et cynique (*l'attrape minon*), l'auteur marque son passage à Lyon par son dégoût à l'égard du voyage que lui a imposé le destin. Il est même décidé à se venger contre sa destinée dans ses *Rimes redoublées* :

Et que mon sort, qui m'a donné maint truc
Ore à mon tour tour je traite à coup de de barre. (RR, 174)

Dassoucy l'affirme : « Tout est bon dans le Burlesque pourvu qu'il soit bien mis en œuvre et bien appliqué » (A, 288). Son œuvre témoigne d'une exploitation de toutes les richesses du quotidien, des expressions vulgaires et osées, puisant dans le référentiel social, culturel et politique de son époque. Il s'exclut donc volontairement par la grossièreté de la compagnie prestigieuse des auteurs qui imposent le goût raffiné et s'associe au contraire avec Robinet, avec Saint-Amant et bien évidemment avec Scarron, qui usent des mêmes procédés burlesques. D.J. Hubert résume la fécondité de leur style:

Alors que le langage de la grande poésie continue à s'appauvrir, on constate dans les œuvres burlesques, une prolifération d'images, un débordement de mots familiers et même argotiques.⁷⁹

2. Expressions proverbiales

A l'époque de Louis XIII, les proverbes étaient considérés comme une richesse linguistique. Ensuite, ils sont devenus un véhicule de raillerie. Dans ce sens, Francis Bar signale qu'en 1642 encore, les proverbes étaient cités parmi les divertissements de bonne compagnie dans *La Maison des Jeux* de Charles Sorel⁸⁰. Ce style d'abondance proverbiale ne manque pas dans l'œuvre de Dassoucy comme de tout auteur du burlesque. Nous nous proposons de relever quelques exemples témoignant du patrimoine culturel de l'époque.

Mais un Dieu qui la destinée
Et la Parque tient enchaînée
Pour en faire soir et matin
Comme des choux de son jardin (AI, 275- 276, éd. Colombey/ 379, éd. Bertrand)

⁷⁹D. J. Hubert, «Molière et les deux styles burlesques», *CAIEF*, 16 (1964), p. 237-238.

⁸⁰ Francis Bar, *op. cit.*, p. 91.

L'expression « choux de son jardin » désigne familièrement la vie des autres dont le Dieu dispose à son gré et à sa fantaisie. L'idée de vouloir s'emparer des biens des autres se manifeste aussi dans cette phrase par l'expression « plier la toilette » :

Que dirai-je plus ? autant d'hommes, autant de larrons ; et autant de larcins différents, autant de titres particuliers : comme *Rançonner, faire venir l'eau au moulin, [...] mettre de la paille en ses souliers, plier la toilette, alliage, corvée, monopole.* (AMD, 29, éd. Colombey, 127, éd. Bertrand)

De surcroît Dassoucy n'épargne pas les divinités de moqueries par le moyen des proverbes. Il s'agit en particulier de l'*Ovide en belle humeur*, où l'auteur rapporte cette discussion entre Amour et Apollon :

Devant qu'il soit deux iours passez
Tu m'en payras les pots cassez :
Amour, pire qu'un asne rouge,
Te prépare une belle gouge. (*Ov*, 97)

La comparaison empruntée au langage familier souligne le rôle joué par le proverbe afin de désacraliser les dieux par le biais d'images ridicules. Dans ce contexte, Dassoucy multiplie les images de représentation ironique des dieux. La comparaison suivante les assimile à des œufs :

Nature alors...
N'étoit dedans ces bas lieux
Qu'un corps basti comme deux œufs (*Ov*, 4)

La liberté burlesque de Dassoucy lui inspire des formules assez brutales dans la description des dieux. Il ridiculise Apollon courant après Daphné métamorphosée en laurier et protégée par son père : il suggère l'échec vécu par le personnage lorsqu'il vit une mésaventure; l'équivoque grivoise est évidente. Les dieux et les héros mythiques sont rabaissés. Ces derniers étaient sûrement considérés comme ridicules et pouvaient aussi surprendre et divertir comme le prouvent ces vers :

Phébus ...
Ayant brulé dans cette affaire
Six onces d'or de ses cheveux,
Receu des soufflets plus de deux,
Et perdu trois dents machelieres (*Ov*, 87)

En qualifiant un personnage d'herbivore, il le prive de son humanité, ce qui constitue aussi un procédé d'écriture burlesque. Francis Bar suggère que les termes spécialisés de tel ou tel domaine permettent aux auteurs du burlesque de jeter de la poudre aux yeux du lecteur par l'impact des mots inconnus et par l'accumulation de tous types de

termes⁸¹. En effet, le recours à un mot technique montre ici une image critique et insolite du héros assimilé à un animal. Tantôt, il dénigre le personnage politique, tantôt, il accorde un grade militaire à un élément naturel :

Ces Geans que le Diable emporte
Avec leur Corporal Typhon (*Ov.* 41)

Dassoucy affectionne le vocabulaire militaire – martial, tonitruant, imposant – et le détourne pour ridiculiser la prétention et pour rabaisser le prétendu divin : ainsi Io est assimilée à un navire en mouvement :

Elle se vire, elle se veautre,
Luy montre la proue et la peautre (*Ov.* 124)

L'écriture burlesque de Dassoucy est aussi caractérisée par sa tonalité comique. Par exemple:

J'ay beau leur crier "hole, hole,
Tay, briffaut, mirant, carmagnole !" ... (*Ov.* 42)

L'emploi de ces termes rares est motivé par le désir de se distinguer en choisissant une terminologie méconnue par les autres auteurs de son temps. D'ailleurs Dassoucy va plus loin en faisant appel à d'autres langues de telle façon que le texte dégage une certaine hybridité langagière, comme nous le verrons dans la section suivante.

3. Jeux de mots

Les mots empruntés au latin, à l'allemand, à l'espagnol, à l'italien, aux dialectes ainsi que les mots archaïques, les mots pittoresques et les néologismes foisonnent. Dans les *Aventures* aussi bien que dans *Ovide en belle humeur*, nous découvrons plusieurs occurrences de termes étrangers insérés dans le texte français. Parfois, c'est la rime qui entraîne l'auteur à se réfugier dans une autre langue. Il s'agit par exemple du nom du savant père Denis Pétau :

Beaux jeux ...
Que celui qui Python tua...
Fit appeler les jeux Pitiques,
Pitique nommez à Pitho,
Comme dit le Pere Peto (*Ov.* 87-88)

Autrement dit, le père Pétau nous signale que les jeux « pithiques » sont nommés d'après Pitho, qui aurait tué un Python. L'auteur met ainsi comiquement son érudition –

⁸¹ Francis Bar, *op.cit.*, p. 119.

en l'occurrence l'étymologie de « Pitho » – au service de sa poésie. Dans cet autre exemple, l'écart entre les mots bas et les noms latins est aussi drôle:

... Lâcher écluses et fontaines
Et tourner tous les robinets
D'Aquarius et de Pisces. (*Ov*, 65)

Tout lecteur comprendra l'effet produit par l'assimilation des « robinets » aux signes du Zodiaque. La contradiction entre le style et le contexte se trouve plus marquante dans ce vers, où Dassoucy critique son temps et sa société :

A donc Argus, vacher argut (*Ov*, 128)

En effet, le dieu du fleuve Inachos est ici assimilé à un simple gardien de vaches. Cette image représente une critique sociale des plus marquantes de la duperie du peuple. A ce foisonnement de styles s'ajoute un autre type de diversité. Au début de ses *Aventures burlesques*, Dassoucy rappelle qu'à sept ans il parlait plusieurs langues ; et son œuvre témoigne de ses compétences langagières. Pour désigner des personnes importantes, il a recours à l'allemand :

Le bourgmestre du destin (*R.P.* 29)

C'est ainsi qu'il présente un notaire, mais il emploie l'anglais pour évoquer un titre de noblesse :

Faire...
Un milor d'un homme de paille (*P.* 129)⁸²

Nous notons aussi le recours à la langue espagnole :

Et sur sa tête de gavache,
Posa trois plumes de Héron ,
Pour faire crier au Larron. (*Ov.* 27)

Pour caractériser son personnage de lâche, il insiste sur sa couardise en recourant à une autre langue que le français.

Dassoucy se plaît à déployer ses talents linguistiques en parlant aussi italien lors de son passage en Italie – et en particulier dans l'agréable compagnie du duc de Savoie :

...Allant à l'aise et sans affanno
Car qui va pianno va sano.
Pianno allez donc désormais (*AI*, 282, éd. Colombey/ 386, éd. Bertrand)

Dassoucy pense à l'incident vécu en Italie, quand Pierrotin était ivre en donnant un spectacle à la cour. Pour se faire pardonner par la reine, il compose des vers contenant

⁸² Pour toute référence aux *Poésies* de Dassoucy, nous utilisons l'abréviation P. suivie par le numéro de page.

des termes en italien, sans aucune peine ou difficulté, « sans affamo », en l'occurrence. La bienveillance de la Cour italienne, malgré l'échec de Dassoucy, amène ce dernier à regretter son départ, qu'il pleure comiquement en italien :

Adieu la pinte, adieu le pot,
Adieu Salame et Mortatelle ! (AMD, 190, éd. Colombey/ 292, éd. Bertrand)

La nourriture constitue un élément fondateur dans l'imaginaire de tout auteur du burlesque, puisqu'il emploie des termes présentant les traditions culinaires italiennes qui lui sont très chères. Ce mélange est couronné par cette expression :

Et quand je voulus répliquer, il me dit que je ne fis que francimendeyar (AMD,171, éd. Colombey)

En effet, lors de son arrivée à Marseille, Dassoucy veut discuter du montant de la note avec un restaurateur qui n'a pas pitié de l'état du voyageur et qui refuse de lui prêter oreille. Ainsi, le tableau que peint Dassoucy est une représentation réaliste de la société du XVIIe siècle, surprenante par l'emploi de termes archaïques.

A l'époque de Scarron, de Sorel et de Dassoucy, l'archaïsme est attribué aux mauvais poètes. Cependant, l'un des aspects du réalisme dans le burlesque est de puiser dans les ressources de la langue ancienne pratiquée par le peuple – commerçants et paysans – dans différentes circonstances de la vie quotidienne:

On y crioit : « à ma belle herbe ! »
« Bon Ipocras ! » et « vin nouveau ! »
Et non jamais : « qui veut de l'Eau ? ». (J.P. 9)

L'expression « à ma belle herbe » rappelle les marchands de légumes et la vie du peuple à l'époque. Ainsi certains mots vieillis illustrent le choix de Dassoucy d'intégrer dans ses textes des éléments lui permettant de défier les auteurs de son temps. Se mêlent alors les noms, les adjectifs, les verbes et les adverbes pour faire de notre corpus une mosaïque verbale. L'énumération de ces termes viendra confirmer nos propos. Une lecture « burlesque » de l'*Ovide*, nous permet de citer par exemple le mot « vitupere » (*Ov*, 95), ensuite l'adjectif « caut » (*Ov*, 136) pour décrire un personnage rusé, le verbe « se musser » (*Ov*, 134) afin de qualifier quelqu'un qui se dissimule. L'impact de l'emploi des mots anciens est important puisqu'ils créent un effet de surprise chez le lecteur non habitué à de tels emplois à l'époque du baroque et de la préciosité.

Dassoucy n'est pas le seul à revendiquer le retour aux sources de la langue, le terme « ost », signifiant « une armée » en termes modernes, est à noter aussi chez Scarron et Robin. Scarron dit :

... Sur quoi les deux osts se mêlèrent.⁸³

Robin, quant à lui, affirme :

Les deux belliqueux osts flotants
Et d'Angleterre et de Holande...⁸⁴

Enfin Dassoucy

Voyant tout l'ost presque endormi (Ov, 136)

D'après ces occurrences du mot « ost », nous pouvons comprendre que l'emploi des mots anciens est à considérer comme l'une des caractéristiques de l'écriture burlesque. Concernant les adjectifs anciens, nous citons « gent » signifiant « gentil » selon Furetière. Ces adjectifs sont au service de Dassoucy, qui loue les gens comme il les dénigre, et qui dit pour exprimer son estime :

Et son corps gent, plus droit qu'un jonc,
Alors ne fut qu'un pauvre tronc. (Ov, 32)

Et afin de décrire la méchanceté, il emploie un adjectif qui s'oppose au précédent, il s'agit de « cil », représentant quelque chose dénuée de toute valeur :

A quoy cil, qui Rocs met en poudre
Ne répondit qu'à coup de foudre. (Ov, 32)

Pour dénigrer les Allemands, Dassoucy recourt à l'adverbe « Ore »⁸⁵ qui introduit la nouvelle image que le poète leur donne :

... ces Messieurs les Allemans
Qu'ore on nomme les Elemens. (Ov., 5)

Parmi les adverbes, « moult » met l'accent sur la violence lors de cette bataille représentée dans l'*Ovide en belle humeur* :

C'estoit chose moult effroyable
De voir les flâmes et les dards
Qui se lançoient de toutes parts. (Ov. 87)

La fréquence des expressions archaïques concerne aussi les adverbes de négation, dont l'emploi vient ajouter au texte une tonalité comique, surtout lorsque ces derniers se présentent dans les vers au service de la rime :

...Qu'elle a beau coucher au serain,
Qu'elle ne se tourmente grain.

⁸³ Scarron, *Le Virgile travesti*, p.456 (wikisource)

⁸⁴ Robin. , 4-VI-1666, V82-83.

⁸⁵ « Ore » est un adverbe qui signifie « maintenant », on peut aussi dire « ores » : *Combien de fois, doucement irrité, Suis-je ore mort, ore ressuscité* (Ronsard) d'après Barré 1848.

Furetière avance que « grain » sert quelquefois de négative pour dire point. Les exemples se multiplient et font de Dassoucy un collectionneur de termes anciens, dont l'un des plus frappants est :

Jaçoit qu'après maintes carrières
Finalement Monsieur Phebus
Luy fit chanter... (*Ov*, 87)

D'après Furetière, « Jaçoit que » signifie « bien que » et ne s'emploie qu'au Palais [de justice] ». Ainsi, Dassoucy accorde beaucoup d'importance aux anciens dans son burlesque, à l'époque gréco-latine tout comme à la Renaissance.

Il puise aussi aux ressources de l'exotique :

Là le chaud, puissant Margajat
Chassoit le froid, pauvre Goujat. (*Ov*, 6)

L'emploi du prénom Margajat n'a pour objectif que de montrer les prouesses langagières de l'auteur, comme aussi cet exemple, où l'auteur se plaît à décorer le texte en écrivant en toutes lettres une lettre de l'alphabet :

« Un très beau Mont fait en Y grec
Dit Parnassus au double bec. » (*Ov*, 7)

Les occasions où l'auteur confère au texte une dimension comique sont nombreuses: il amplifie par exemple sa relation avec les armes en se demandant : « Est-il quelque maistre en fait d'armes qui ait jamais si bien joiué de l'espadon que je joiüe de l'épée à deux jambes ? » (*AMD*, 124) Le comique est étayé par le sens grivois régnant dans ce qui précède et permettant Dassoucy de conférer au texte une cachet pittoresque:

Du point de vue où nous nous plaçons, il importe surtout de souligner le goût de nos rimeurs pour les expressions inattendues, les tours frappants, et souvent pour les emplois insolites des mots, les transpositions, fréquemment forcées, et les brusques changements de registre.⁸⁶

L'accumulation de tous ces procédés est remarquable chez Dassoucy : il se surpasse dans la redondance d'expressions fantaisistes, qui constitue pour lui un véritable objectif esthétique. On dirait que l'auteur cherche à tout moment à attirer l'attention de son lecteur. Il s'agit parfois même d'emprunts capables de surprendre les lecteurs, puisque le poète burlesque puise dans l'héritage linguistique de l'ancien français et comme l'on vient de souligner dans les langues étrangères.

Dassoucy procède de la même façon dans son *Jugement de Pâris* :

... chantant à voix plaine

⁸⁶ Francis Bar, *op. cit.*, p. 262.

Mirlaridon, laridondenne,
Ausquels chants alloient respondans.
Mille echos alloieint respondans.
Mille echos mirlaridondans. (*J.P.*, 26)

Sont alors manifestes de nombreux assemblages d'idées dans l'œuvre de Dassoucy, qui font de lui un héros du verbe: l'empereur du burlesque recourt à toute technique capable de le distinguer de ses contemporains. Nous notons à titre d'exemple le recours à la dérivation impropre, ainsi qu'aux diminutifs forgés. Pour le premier cas, nous citons ces vers extraits de l'*Ovide en belle humeur*, où Dassoucy prend un nom pour un adjectif :

A peine d'un son glapissant
Eut-il sonné « farlarirette »
Qui veut dire en langue Trompette,
Nobles seigneurs, retirez-vous. (*Ov.*, 77-78)

Cet emploi aurait peut-être servi à représenter la langue utilisée par les personnages décrits. Les diminutifs sont aussi à repérer dans les *Aventures* de Dassoucy, où il dorlote son gigot comme suit :

Gigot, que tu me sembles beau.
Pour toy, mon gentil gigoteau,
J'irois jusqu'en Paflagonie (*AMD.* 55, 158)

L'emploi d'un diminutif est susceptible de suggérer l'attachement émotionnel de l'auteur à la viande étant donné qu'il a souffert de la faim durant son enfance – mais avec la distanciation du comique. L'invention du terme « gigoteau » est sans doute capable de modifier le sens du terme initial en y ajoutant une part de subjectivité comique. Le procédé est aussi utilisé pour parler de sa muse :

Aussi, croyez que ma Musette
S'acquittera de son devoir. (*PMD.*, 449/549)

Dassoucy représente sa Muse comme petite à travers ce diminutif qu'il lui accorde. Certes, il ne le fait pas par modestie, puisque son objectif essentiel est de dépasser Scarron et Bachaumont. Mais il prend ses distances par rapport à cette ambition prétentieuse et ridiculise l'idée d'une inspiration à l'ancienne.

Le diminutif, chez Dassoucy, sert souvent à dénigrer quelques personnages, comme le dévoilent bien les vers suivants :

Io, la Mere aux Jupineaux (*Ov.* 139)

Dominique Bertrand met en valeur cette écriture hybride en rappelant « les analyses de J.L. Austin sur le performatif et de Pierre Bourdieu sur la production symbolique du pouvoir [...]. Il n'est cependant pas question de superposer la mise en fiction burlesque

des langages de Dassoucy avec une anticipation théorique anachronique de ces enjeux sociolinguistiques.»⁸⁷ Ce qui est intéressant est que la réflexion sur l'entremêlement de langues étrangères, anciennes et modernes, débouche sur l'analyse des intentions de Dassoucy. En effet, ce dernier offre à ses lecteurs une correspondance anticonformiste entre l'axe paradigmatique d'un côté et l'axe syntagmatique de l'autre côté.

4 . Syntaxe fantaisiste

Les traces de l'écriture burlesque se retrouvent dans toute l'œuvre de Dassoucy. Il s'agit aussi des verbes dérivés qui montrent que l'auteur cherche à divertir le lecteur. Il a ainsi recours à des verbes dérivés de mots dont l'usage est familier :

Elle qui tant escarmina
Pour sa fille prosperina. (*P.* 106)

L'auteur invente aussi des dérivés de noms de région comme dans cet exemple extrait des *Aventures* :

... je ne crois pas que dans tout le pays *Larronnois*, on ait jamais vu un Larron plus charitable... (*AI*, 226/ 326)

« Laronnais », comme « Lyonnais » pour parler du pays ou de la région de Lyon. Dassoucy prend aussi ses libertés en tirant des verbes de noms propres :

...Mercure,
A qui le temps dure et redure
De vistement les yeux gommer
D'Argus, pour le Jeanguillaumer (*Ov.* 131)

Jean-Guillaume est le nom du bourreau et son action de violence se représente grâce au verbe inventé par Dassoucy. La violence incarnée par le personnage se manifeste ainsi même à travers la prononciation de son nom. L'accent est mis sur l'hostilité exprimée vis-à-vis de cette action. L'auteur s'oppose à la peine capitale. Cette prise de position est ensuite mise en exergue par le recours au préfixe « anti » dans cet exemple extrait des *Aventures* :

Car, soit que les Ours haïssent les Pedans, ou que les Pedans soient ennemys des Ours, cet Ours anti-pedant se jeta furieusement dans le quartier de Triboulet[...] (*AMD.* 88, éd. Colombey/ 193, éd. Bertrand)

⁸⁷Dominique Bertrand : « Langage et jeux de masques dans *Les Aventures de Dassoucy* : de l'imposture sociale au cryptage burlesque », in *Littératures classiques*, n°50, Paris 2004, p. 213-227, p. 215.

Cela n'est pas sans rappeler l'épisode de l'ours dans les *Aventures* burlesques de Dassoucy. L'auteur choisit de doubler le préfixe pour conférer au notable qu'il décrit une image négative :

... Qui pouvés de plus miserable
Faire un archiprotonotable. (*Poesie*, 129)

La parodie, est l'un des objectifs les plus importants de l'écriture burlesque, cet exemple, où Cupidon est tourné en dérision, le montre bien :

Pauvre petit croque-boulie (*Ov*, 92)

La disproportion entre l'attitude de l'auteur et la situation réelle fait que le caractère sacré du personnage n'exclut pas le ridicule.

De plus, le Parnasse et la langue littéraire sont encore parodiés par Dassoucy dans cette emphase :

Car, bien que sa tant douce amie
Les cornes luy eusse montré
Du dit beau Mont cornu-sacré (*Ov*, 74)

Nous notons que le versificateur possède une riche collection de mots et d'expressions servant à se moquer des poètes de son temps et à se jouer des règles de la syntaxe.

La suppression des articles

Dassoucy n'hésite pas à supprimer un article ou à omettre le sujet.

Prince qui vient, qui va, qui vole,
Un peu de trêve à caracole ! (*AMD*. 282 / 386)

Il ne craint pas d'omettre le sujet :

Il n'est plus aucune statüe
Où n'ayons épaule abattüe (*Ov*, 43)

Il n'hésite pas non plus à utiliser la forme négative dans une langue parlée comique

Car bel argent ...
N'est grain ennemy de nature. (*ASE*, J.P, 70)

Il emploie l'inversion de l'épithète dans des expressions où le procédé paraît hors normes:

Met du linge blanc de lessive,
Neuf collets blancs aux Muses neuf. (*Ov*, 101)

Dassoucy déforme l'expression « neuf Muses » afin de donner un effet de surprise au lecteur. Dans ces vers, on relève une inversion du complément d'objet direct :

Mais un Larron dit Prométhée...

Entreprit cet œuvre parfaite. (*Ov*, 12)

La gymnastique verbale est aussi présente

Trop il avoit, à ce qu'on dit,
Courant par les Champs comme un Barbe,
D'affaire à s'arracher la barbe (*Ov*, 111-112)

Dans le burlesque, on témoigne d'une absence d'adéquation entre les événements qu'on raconte et la façon de les raconter. Dassoucy construit une opposition des plus plaisantes entre le langage ou les caractères des personnages et leurs exploits. Dassoucy suit néanmoins de près les événements qui suscitent en lui une réflexion profonde. Dans ses textes burlesques, nous mesurons bien les conséquences de l'apogée de l'absolutisme du Roi Soleil. La déception de Dassoucy est grande. Pour exprimer son dégoût, il adopte ces propos burlesques. Et il s'oppose aux conventions établies par les classiques, il offre au lecteur le travestissement de toute une vie, un mode subversif d'écriture et de conception du monde en exprimant sa volonté – au moyen de l'ensemble des procédés signalés dans ce chapitre – de ridiculiser le prétentieux, le conventionnel, le classique, le divin. Cette affirmation est confirmée par Jean-Pierre Cavallé:

Les burlesques sont les matamores de la littérature, dont l'outrance rhétorique est souverainement indifférente, mais en fait farouchement hostile à la « pureté classique ». Cette opposition au classicisme est indissociable de leurs options politiques, frondeuses et populaires, qui se trouvent engagées dans leurs choix stylistiques et linguistiques, là où les classiques sont évidemment des adeptes inconditionnels de l'ordre absolutiste.⁸⁸

Ainsi, le registre familier, les expressions proverbiales, les jeux de mots, la syntaxe fantaisiste, toute la rhétorique spécifique à l'écriture burlesque contribue à mettre en valeur l'image du héros picaresque révolutionnaire. D'ailleurs, J.-P. Cavallé représente le burlesque de Dassoucy comme la

... recherche d'un style d'écriture qui évoque avec une distance ironique, souvent non dénuée d'une certaine condescendance, les caractéristiques stylistiques prêtées aux écrivains, et une constante des travaux de cette époque consacrés aux auteurs mineurs en général et aux burlesques en particulier.⁸⁹

La transition nous est toute donnée pour parler des rapports entre Dassoucy et les auteurs de son époque ayant partagé le burlesque ou d'autres représentations du héros anticlassique. Dans les deux premiers chapitres nous menons une étude dont le but est de clarifier la genèse de notre personnage. Ensuite, nous nous intéressons au statut du héros picaresque chez Dassoucy et chez ses contemporains ainsi qu'à ses réécritures de

⁸⁸ Jean-Pierre Cavallé, *Les déniaisés, Irréligion et libertinage au début de l'époque moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 343-344.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 445.

textes antiques et de la mythologie, ses travestissements de l'héritage latin, sa désacralisation des dieux et son ironie omniprésente, qui annoncent son libertinage.

Miroir du monde, mais aussi de soi, le roman picaresque s'apparente au roman de formation : le héros découvre, à ses actes et en se penchant sur son passé à l'automne de sa vie, sa véritable nature.⁹⁰

Chapitre 3 : Du héros à l'antihéros

Dans ce chapitre, qui focalisera sur la présence de héros chez Scarron, chez Sorel et chez Furetière, nous justifions le choix du corpus et relevons les affinités qui se trouvent entre Dassoucy et ces trois écrivains. Ainsi, nous montrons, dans un premier temps, que le héros, qu'il soit admirable ou abominable, sympathique ou antipathique, est le personnage indispensable à la construction du sens de la fiction.

Cela conduit à évoquer le *picaro* et son importance chez ces écrivains et à analyser le statut du héros aventurier dans leurs ouvrages. Nous sommes conduits aussi à définir les principes du héros baroque, toujours en mouvement comme Don Juan, réticent, sujet à la dialectique de l'être et du paraître, victime d'une illusion philosophique, – principes récurrents chez Dassoucy. Nous cherchons ainsi à montrer que le parcours des différents protagonistes relève de la quête et de l'initiation. Pourquoi l'auteur représente-t-il plusieurs catégories de la société en mouvement ? Pourquoi met-il en œuvre les mésaventures des comédiens et quelle est son intention en multipliant les modalités des dires romanesques en mêlant les différentes catégories de personnages ? Quelles sont leurs qualités psychologiques ? Quelle importance est accordée à leur statut social ? De quelle manière se manifeste le regard qu'ils portent sur eux-mêmes ?

I. Les qualités psychologiques

En écrivant ses *Aventures*, Dassoucy se définit comme le héros d'un roman où il relate ses propres aventures: il est donc à la fois personnage et narrateur. Sa situation ainsi que son aspect physique, sa taille, son apparence et son allure générale, sa tenue vestimentaire et certaines particularités de son corps et de son visage sont souvent décrits dans le texte.

Par exemple :

[...]. Quoique je ne sois ni comte ni marquis, je ne laissais pas d'avoir deux pages à ma suite vêtus de noir, triste et funeste couleur bien digne de mes tristes et funestes aventures. [...] Ma malle était garnie d'assez bon linge, d'un habit assez riche, et de cinq cents écus tous faits au moulinet. » (*AMD*, 105-106)

⁹⁰ Claude Herzfeld, *Thomas mann, Félix Krull, Roman picaresque*, l'Harmattan, 2011, p.12.

Ce paragraphe joue parfaitement son rôle d'ouverture de roman. Il est essentiel pour les informations qu'il offre au lecteur. Il situe rapidement l'action mais, par la même occasion, il nous renseigne sur l'état d'esprit du narrateur, qui ne supporte pas une situation instable : il veut chercher un refuge. Il ne parvient pas à assumer son destin. Il opte pour le déni du monde et de sa condition. L'errance et l'initiation, qui sont pourtant ses uniques moyens d'existence, ne satisfont pas ses désirs, ne calment pas son immense frustration existentielle. Après avoir longtemps ramé à contre-courant, il regrette ses années d'errance et nous laisse réfléchir sur les qualités psychologiques de son héros, qui présente un comportement instable, oscillant entre la tristesse, la joie, le vice et la vertu.

Nous voulons montrer d'abord les points de contact existant entre Dassoucy, Scarron, Sorel et Furetière. Nous verrons ensuite les qualités psychologiques de leurs personnages, leur dépaysement sociologique, et le regard qu'ils jettent sur eux-mêmes.

1. Le héros « bipolaire »

Une étude minutieuse de leurs ouvrages nous révèle quelques symptômes de leur bipolarité. En psychologie, un trouble semblable évolue de la manie à la dépression. La première se manifeste par plusieurs symptômes comme la mélancolie, le narcissisme, l'insomnie, la logorrhée ou bien même l'hyperactivité et le manque de jugement. La seconde se traduit par une humeur déprimée, par une perte d'intérêt et de plaisir mais aussi par la dévalorisation de soi et la culpabilité. Tantôt mélancolique, tantôt euphorique, le *picaro* dassoucien partage de nombreux traits avec ces héros de son temps, à savoir Francion dans l'*Histoire comique de Francion*⁹¹, Ragoitin dans le *Roman comique* de Scarron et les bourgeois du *Roman bourgeois*⁹² de Furetière. Nous nous proposons ainsi d'étudier la bipolarité de ces personnages et d'en relever le rôle dans le mouvement de critique de la société de l'époque. En parlant de Dassoucy, Dominique Bertrand affirme dans ce contexte :

L'écriture de soi pour Dassoucy procède d'un désir évident d'autojustification face aux accusations et aux rumeurs calomnieuses : si l'auteur se situe résolument sous le regard de la postérité, cet enjeu d'immortalité poétique redouble une problématique personnelle névralgique.⁹³

⁹¹ Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*, Edition Fausta Garavini, Gallimard, 1996.

⁹² Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois*, Claude Barbin, Paris, 1666.

⁹³ Charles Coypeau Dassoucy, *Les Aventures et les Prisons*, Editions critique par Dominique Bertrand, op. cit., p. 39.

Le héros mélancolique a été l'objet d'étude de nombreux ouvrages en psychologie et en littérature depuis l'Antiquité et cela même avant l'avènement de la psychanalyse moderne. Les organes du corps, le foie, le cœur et le cerveau sont tenus pour responsables de l'humeur de l'individu par Jourdain Guibelet⁹⁴ et par Robert Burton⁹⁵. Dans leur représentation de la mélancolie, Dassoucy, Scarron, Sorel et Furetière ont été influencés par les concepts de l'époque qui rattachent les humeurs aux organes⁹⁶. La mélancolie a ses racines dans la bile noire, associée à la terre, à l'automne, au froid et à la sécheresse.

Dans les *Aventures burlesques* de Dassoucy est racontée l'histoire de leur auteur souvent triste à cause de son mauvais sort. Il a beau chercher et frapper du poing dans toutes les directions pour prouver son innocence des crimes qui lui ont été reprochés, il ne parvient pas à trouver sa place dans une société qui le déconsidère. Le cri de désarroi de ce vieil homme se trouvant sans aucune ressource à la fin de ses aventures est lourd de signification. Il est un héros mélancolique tout comme Ragotin⁹⁷ dans le *Roman comique* et les bourgeois du *Roman bourgeois*. En effet, la satire générale de la soif d'argent, l'accoutrement des personnages, la critique de la conversation des salons, la critique acerbe des chefs d'œuvres de la littérature classique et la galanterie singée des héros souvent ridicules engendrent un état d'âme assez amer chez les *bourgeois* de Furetière. L'excès de la « melas kholê »⁹⁸ empoisonne nos héros amenés non seulement

⁹⁴ Jourdain Guibelet, *Trois discours philosophiques*, Evreux, Antoine le Marié, 1603, « De l'Humeur mélancolique », chap. I, p. 221.

⁹⁵ Robert Burton, *Anatomy of Melancholy* (1621), rééd., Londres, J. M. Dent & Sons, New York, E. P. Dutton & Co, 1961.

⁹⁶ Le concept du sang est lié à l'air, au printemps, à la chaleur et à l'humidité, et il est associé au goût « doux ». La bile jaune, « amère », est source de colère ; elle est associée au feu, à l'été, à la chaleur et à la sécheresse. Le « phlegme », lié à l'eau, à l'hiver, au froid et à l'humidité est neutre. Une étude précieuse de Martine Alet, « La mélancolie dans la psycho-physiologie du début du XVIIe siècle », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XXVII (2000), p. 447-472, offre une analyse minutieuse des quatre humeurs et de leurs relations avec les « quatre âges de l'homme », les « quatre directions de l'espace », les « quatre vents » et « les quatre planètes », à savoir Jupiter avec le sang, Mars et la colère, Saturne et la bile noire, Vénus ou la lune et le flegme.

⁹⁷ Dans *Le Roman comique*, les héros sont très nombreux mais le personnage principal est Ragotin, « le plus grand petit fou qui ait couru les champs depuis Rolland ». Héros maladroit : il n'arrête pas de tomber du cheval ; d'ailleurs toutes les disgrâces vécues à cheval préparent à la mort du petit Ragotin. Il a voulu devenir comédien pour vivre au sein de la troupe et pour gagner le cœur de mademoiselle l'Etoile mais cette dernière se marie avec le Destin. Cette déception incite Ragotin à quitter la troupe et à vouloir mettre terme à sa vie. Sauvé d'une tentative de pendaison, il est noyé dans une profonde rivière après avoir enduré une dernière chute de son cheval. « Ainsi finit ce petit bout d'avocat comique dont les aventures, disgrâces, accidents et la funeste mort seront dans la mémoire des habitants du Mans, d'Alençon, aussi bien que des faits héroïques de ceux qui composaient cette illustre troupe. » (RC, 413).

⁹⁸ Bile noire

à souffrir de « troubles » de l'âme et de l'« humeur » mais encore à sentir du « regret », du « chagrin » et de la « tristesse ».

Ce sont là quelques termes⁹⁹ employés à profusion dans ces ouvrages. Ils permettent aux protagonistes d'exprimer leur état d'âme. Au moment où le narrateur des aventures burlesques décrit Pierrotin, après avoir découvert qu'il veut l'empoisonner, il recourt au terme « trouble » :

Enfin je lui dis en portant le vers à la bouche : « A votre santé, Signor Pierrotin, et du bon du cœur ! » Et puis je me mis à boire. Durant que je buvais, j'avais toujours les yeux attachés sur son visage, pour voir si je n'y verrais point ce *trouble de l'âme* qui est inséparable des actions criminelles ; et lui les tenait aussi fixement attachés sur le mien, pour y voir dans l'effet mortifère de ce poison prétendu la réussite de son mauvais dessein. (AI, 438)

Dans ses aventures italiennes, Dassoucy gagne une fortune grâce à « leurs Altesses Royales ». Toutefois, la joie d'avoir obtenu cette récompense ne perdure pas car, d'une part, un Avignonnais et un ami la volent, d'autre part, son malheur s'accroît en observant que Pierrotin ne réagit pas face à son éventuel décès. Le trouble de l'âme qu'il s'attend à voir chez son page est un sentiment bien connu par Dassoucy et qui manifestement n'affecte pas Pierrotin. La mélancolie qu'il cherche chez celui-ci est la sienne puisqu'elle résume sa prise de position à l'égard des criminels.¹⁰⁰

Cette ambiance dysphorique s'étend, au cours des quatre romans et évolue même. Certes, une première lecture des *Aventures* semble montrer que Dassoucy ne laisse pas ses « amis » le contrarier puisqu'il est au courant de toutes les maladies de l'âme :

⁹⁹ Les termes « trouble, humeur, regret, peine, chagrin et tristesse » sont choisis selon leurs occurrences dans quatre œuvres, à savoir, *Les Aventures burlesques de Dassoucy*, *l'Histoire comique de Francion*, *Le Roman comique* de Scarron et *le Roman bourgeois* de Furetière pour décrire l'état mélancolique des héros.

¹⁰⁰ Avec le même trouble Scarron exprime l'état d'âme de La Rapinière, l'un des héros du *Roman Comique*, après avoir entendu La Garouffière évoquer, non sans remord, la scène du vol de la « boeste de diamans » du Destin : « Il auoüa en begayant comme vn homme qui se trouble, qu'il aoit cette boste au Mans, et promet de la rendre avec des sermens execrables qu'on ne luy demadoit point, tan,t on faisoit peu de cas de tous ceux qu'il eust pû faire. » (RC, 371) La psychologie est mise à contribution : Scarron, et Dassoucy fournissent, l'un des informations sur un assassin, très vraisemblables, l'autre la situation du voleur après son flagrant délit. Ragotin, avocat qui tente de se vouer à la comédie, endure lui aussi des troubles de l'âme et du cœur et est à maintes reprises tourmenté, à cause des mauvais tours que joue la Rapinière. A ceux-ci s'ajoute le mal de Perette, qui ne manque pas de bouleversements de l'âme. Elle dit : « De sorte que ie me voyois au bout de mes moyens, et ne viuois plus que par industrie. La Cour s'estoit esloignée pour quelque *trouble*, et en son absence nostre miserable mestier n'estoit pas tant en vogue qu'il nous peust nourrir splendidement. » (HCF, 150) Ainsi, Sorel relate des faits concernant son époque et son impact sur l'individu. Ce procédé est d'ailleurs l'intention de plusieurs autres auteurs comme Furetière. En effet, les aventures amoureuses des bourgeois intéressent le lecteur qui se trouve attaché à la réflexion matérialiste de ces honnêtes gens qui associent les sentiments et le mariage à l'argent. Ainsi, la soif d'argent, l'apparence du personnage, la critique des conversations de salon, de la galanterie singée et le ridicule du héros permettent à un certain dégoût de s'installer dans le *Roman bourgeois* et ce dégoût engendre la mélancolie.

C'est pourquoi, comme j'étais bien averti de la sincérité du présidial, et que je ne sentais en moi aucune *humeur* peccante qui put m'empêcher de me réjouir, je me raillais aussi, avec tous les honnêtes gens de Montpellier, des vains efforts de cette canaille. (*AMD*, 239)

Cependant, une analyse plus avertie du texte démontre le contraire parce que le voyageur picaresque cherche à montrer ses connaissances en médecine et en étymologie par son recours au terme « peccante ». Cette érudition ne le sauve pas d'une humeur désagréable. D'ailleurs l'antiphrase soulevée dans le titre même d'*Ovide en belle humeur* insiste davantage sur sa volonté de faire face à la souffrance.¹⁰¹

Le thème de la bile noire n'occupe pas seulement une place importante chez le héros. Les preuves de sa présence sont innombrables. Associée à Saturne, donc considérée comme l'une des maîtresses suprêmes de l'univers, la mélancolie règne sur les personnages puisque le regret, la peine, le chagrin et la tristesse ne leur manquent pas. L'épisode le plus marquant des *Aventures* est celui où Pierrotin ne chante pas bien devant la reine italienne à cause de son ivrognerie : Dassoucy ressent un grand désespoir : « Aussi, pour leur témoigner par un dernier acte de ma reconnaissance la

¹⁰¹Ce procédé est aussi utilisé par Scarron en décrivant son personnage tourmenté mais qui essaie de paraître tranquille : « Il se contraignit le mieux qu'il pût pour paroistre de *belle humeur*, quoy qu'il songeast continuellement en son Inconnuë, et qu'il bruslast d'un violent desir de se revoir à sa grille. » (*RC*, 95) Dans ce récit de l'adame invisible, récit dont Ragotin prétend être l'auteur, on raconte l'histoire de la princesse Porcia, amoureuse de dom Carlos. Elle veut savoir si son amant lui est fidèle et le laisse enlever par une autre femme, qui n'est en réalité que la même riche demoiselle. Au début, elle le rencontre derrière une grille, masquée. Elle lui déclare son amour après s'être assurée de son honnêteté elle lui dévoile son identité. Cette histoire sur le mensonge, la fidélité et l'infidélité permet de savoir des qualités psychologiques de l'un des principaux héros de Scarron dans ce *Roman comique*. En effet, la princesse a amené dom Carlos à vivre des moments d'hésitation et de mélancolie.

Les vingt-cinq occurrences du terme « humeur » dans le roman comique soulignent l'importance de l'état d'âme du personnage pour Scarron et les cinquante-huit répétitions du même terme dans *l'Histoire comique de Francion* de Sorel mettent de plus en plus en relief la mode du portrait littéraire dans la littérature classique. Il s'agit plutôt de l'analyse de l'âme abattue des personnages comme le prouvent les adjectifs accompagnant le mot « humeur » : « humeur bien bigearre, humeur si reuêche, humeur auaricieuse, mon humeur libertine, humeur trop cholérique, humeur martiale, humeur la plus gaillarde du monde... » (*RC*, 44-131-169-197-210-294) pour ne citer que ces exemples. Toutes faisant partie du champ lexical de l'instabilité, ces qualifications de l'humeur du héros sorelien sont étudiées par Martine Alet : « Il attribue, du reste, un siège particulier aux humeurs sanguines, bilieuse et mélancolique dans l'organisme mais il renonce à situer précisément l'humeur pituiteuse en raison du statut incertain qu'il accorde à celle-ci et au phlegme, ce qui le conduit, par ailleurs, à assigner un caractère relatif au nombre des humeurs. » (Martine Alet, *Charles Sorel et son monde*, Honoré Champion, Paris, 2014, pp. 153-154.) Cette réflexion, bien qu'elle concerne uniquement les écrits de Sorel, intéresse encore le lecteur du *Roman bourgeois* qui cherche la pertinence de la théorie, en vogue, des humeurs. En effet, les personnages ont des humeurs qui n'arrêtent pas de changer. L'action de ces romans sert ainsi à traduire les causes et les conséquences de cette situation. Sans exception les personnages de Furetière se soumettent aux troubles de l'âme : « Car tous les differens qu'ils auoient ensemble, c'estoient de ces contestations qui leur arriuoient tous les iours par leur opiniastreté et par leur *mauuaise humeur*; et tant s'en faut que le Mariage les appaise, qu'au contraire il les multiplie merueilleusement. (*RB*, 691) Parmi les vingt-deux apparitions du vocable humeur, l'accent est mis sur cette dernière qui termine l'œuvre par une atmosphère mélancolique inspirée par les contestations basses des bourgeois.

grandeur de mon affection et de mon regret, comme un cygne mourant, je leur fit entendre cette plainte mortelle» (AI, 419).

La chanson de Dassoucy sert d'excuse face à l'échec scandaleux à la cour royale, qui est mis en valeur par sa comparaison avec la légende du « chant merveilleux du cygne mourant ». Il prend ainsi ses aventures italiennes pour son dernier chef-d'œuvre avant son décès. Le départ de cette cour laisse aussi le voyageur burlesque triste « Car en vérité, quittant ces royales personnes, ou plutôt ces divinités mortelles, mon affliction était si grande que je n'eusse point reculé quand j'eusse vu la mort devant mes yeux. » (AI, 419). Or l'examen des aventures nous révèle le peu d'intérêt que manifeste Dassoucy pour la stabilité dans ses *Aventures*¹⁰². En effet, la diégèse y est consacrée à sa traversée de la France. Et son départ difficile de l'Italie rappelle le temps qu'il a passé avant d'y accéder. En effet, cette structure circulaire du même état d'âme mélancolique avant et après son séjour à la Cour italienne attire l'attention car elle devient une forme-clé caractérisant toute séparation, qui ne se fait pas sans amertume¹⁰³. Cependant, une analyse plus poussée de l'état psychologique des héros picaresques montre qu'il ne se laissent pas dominer par la tristesse. Tantôt, ils errent d'un pas

¹⁰²Ses aventures qui sont à considérer comme des pérégrinations d'une ville l'autre, sont –elles à prendre comme la traduction de sa mélancolie.

¹⁰³Dans le *Roman comique*, le personnage assume le même désespoir vis-à-vis de la séparation : « Sophie et Zoraïde ne se purent quitter sans *regret*, et il y eut bien de larmes versées de part et d'autre. » (RC, 315). Par ailleurs, Sorel montre l'impact de la perte sur son héros : « Le courage m'estant alors creu de beaucoup, ie souspirois en moy mesme de ce que ie n'auois encore faict aucun exploict de guerre, bien que ie fusse à l'aage où les Cheualiers errans auoient desia deffaict vne infinité de leurs ennemis, et ie ne vous sçauois exprimer le *regret* que i'auois, de voir que mon pouuoir ne respondoit pas à ma volonté. » (RC, 376) Francion est un roman d'accomplissement de soi qui raconte l'histoire d'un jeune révolté : l'expression de la mélancolie se situe entre l'enfermement sur soi et l'exubérance dont le portrait est présenté sous une forme d'épopée personnelle racontée par le héros lui-même. Ce dernier parle d'un ton pathétique de son incapacité à vaincre ses ennemis.

Le regret de Nicodème est aussi grand, à l'égard de ses relations avec les jeunes bourgeoises ainsi qu'aux vilaines conversations qu'il a avec elles : « Il prit congé neantmoins de bonne grace, et avec protestation de seruices, dont on ne fit pas grand estat; et il eut seulement le *regret* d'auoir perdu en mesme temps son argent et ses peines auprès de deux differentes Maistresses. » (HCF, 345) Il s'agit ici d'un regard sec et méprisant, aussi ironique sur la société bourgeoise.

Ils créent un air « aigre » par la multiplication d'épisodes mélancoliques. Ragotin, l'est aussi quand il se sépare de ses amis comédiens : « Dés le iour mesme ie cherchay par tout où ie crus les pouuoir trouuer, et m'en reuins au logis plus las, et plus *chagrin* que ie n'en estois party. Le lendemain ie cherchay encore avec plus de soin, et ie ne fis que me lasser, et m'inquieter dauantage. » (RC, 165-166) Avec l'emploi des verbes « chercher, trouver, revenir, partir, lasser et s'inquiéter » et le mot « chagrin » naît l'idée d'une alliance entre l'attente, l'impatience et l'inquiétude ainsi que l'instauration d'une distance entre les objectifs du héros et la réalité. Distance non moins manifestée dans *l'Histoire comique de Francion*, où le personnage est triste à la fin du roman à cause de sa maladie : « Clerante qui sçait ma maladie, et son origine, essaye de tout son pouuoir de me consoler, et me meine aux champs à vne belle maison qu'il a. Nous fismes là vne vie qui me contraignit d'oublier ma tristesse. » (HCF, 650) Sa déception est incommensurable. Pour expliquer sans doute son retrait, Francion compte sur le soutien de Clerante. En fait, elle est venue le sauver de la maladie.

mélancolique, tantôt ils cachent leur désespoir et sortent avec la ferme intention de s'enfuir et de se vouer à l'errance et à l'initiation. Ainsi, Ragotin, La Rapinière, Le Destin, Francion, Nicodème, Lucrèce et Javotte sont partagés, comme le héros des *Aventures burlesques*, entre l'amer constat des désenchantements du monde et la passion de vivre avec excès, d'où de fréquents épisodes d'euphorie dans notre corpus. Qu'est ce qui amène le héros à connaître ces bouleversements ?

A vrai dire, Dassoucy fait preuve d'une grande maîtrise de soi et ne se laisse pas dominer par la bile noire : d'où sa bipolarité. En effet, le mélange de la bile noire et du caractère sanguin en constituent l'explication. Pour décrire son immense malheur après la perte de son argent, il affirme :

De sorte qu'à entendre parler cet homme, on aurait cru que je l'avais mis au blanc, et que je lui avais gagné jusqu'à sa chemise. Cependant mes pages pleuraient, les assistants riaient, et moi, au milieu de ma confusion et de mon désespoir, j'étais ravi en admiration dans l'iniquité de ma fortune, mais il ne faut pas s'en étonner : [...] (AMD, 117)

Pour porter remède à ses maux Dassoucy, se réfugie dans la réflexion. Sa philosophie est l'antidote qui lui permet de faire face à son humeur noire. Yves Hersant affirme :

Avec le médecin et le philosophe s'affrontent non seulement deux herméneutiques, mais deux modèles de thérapie et deux types de purgation. Hippocrate est le grand maître de l'ellébore, cette étrange panacée qui soigne aussi bien les taies des yeux que les affections mélancoliques ; il agit sur les organes et recherche l'évacuation. Moins dangereux, tout au moins pour l'organisme est le remède de Démocrite : en tant que maître de la satire, il n'opère que sur les mœurs et se contente d'être incisif.¹⁰⁴

Si nous considérons les épisodes de joie, nous serons à même de justifier le bonheur, certes fugace, des protagonistes. En quittant Paris, Dassoucy était tiraillé entre les deux états d'âme, il était probablement heureux de s'enfuir mais il éprouve de la nostalgie à l'égard de la ville où il a grandi :

Quand je me ressouvenais du bruit de tant de cloches, et de tant de carrosses, et que je comparais avec le son mélodieux de nos avirons, il me semblait entendre un son bien harmonieux dont mes oreilles n'étaient pas moins délectées, que mes yeux étaient ravis dans la contemplation des grosses tours de Notre-Dame, que je voyais insensiblement disparaître avec un plaisir extrême. Quoique j'eusse bien mieux fait de m'y tenir comme Pierre du Cognet, éternellement attaché, que de perdre jamais de vue un si digne et si beau clocher, aussi comme mon plaisir était injuste, ma joie ne fut pas de durée. (AMD, 15, éd. Colombey/ 107, éd. Bertrand)

Au début de ses aventures Dassoucy met en évidence l'une de ses caractéristiques psychologiques, à savoir l'instabilité, et celle-ci est représentée métaphoriquement par le mouvement circulaire de ses rames. Expatrié, il entraîne son équipage en espérant trouver le bonheur à Rome. Cependant, il est tiraillé entre la tristesse de s'éloigner de

¹⁰⁴Yves Hersant, Cité par Bruno Roche, *Le Rire des libertins dans la première moitié du XVII^e siècle*, Honoré Champion Editeur, Paris, 2011, p. 424.

Paris et l'espoir de retrouver une situation meilleure. Il culpabilise même d'avoir voyagé et trouve que sa joie n'est pas légitime. Ragotin, éprouve la même joie après avoir quitté Le Mans pour s'engager dans la troupe des comédiens. Cette joie est aussi partagée par Francion le Pèlerin.¹⁰⁵ Or, son bonheur est aussi éphémère parce son admission dans la troupe de La Rapinière, du Destin et de Mademoiselle l'Etoile entraîne sa mort.

La perturbation des humeurs des personnages, de Dassoucy, de Scarron, de Sorel et de Furetière expriment plus profondément le sentiment d'impuissance éprouvé par les écrivains, dont les récits contestataires dénoncent la montée des pouvoirs religieux et politiques. Ils revendiquent la fin de l'intolérance religieuse, de l'expulsion des libertins et de la rivalité idéologique entre jésuites et jansénistes. Dassoucy, Scarron, Sorel et Furetière ont ainsi vainement multiplié les mises en garde, les parodies et les œuvres. L'état psychologique de leurs personnages est pour cette raison critique et leur bipolarité est légitime. Elle constitue pour eux l'un des procédés d'expression de la lutte contre une réalité morbide et de défense de leurs propres valeurs. Comme la parodie burlesque des textes, les qualités psychologiques du héros picaresque ne sont en réalité qu'un procédé qui permet de masquer l'expression de son désenchantement à l'égard d'une triste réalité. Un autre moyen qui permet de faire preuve d'une représentation grotesque et ironique de la réalité sociale.

2. Le héros comique

Dassoucy fait naître le rire grâce à son héros : le registre comique caractérise l'ensemble de ces textes. Il repose sur les ruptures qui se manifestent à travers des situations, des gestes ou des effets de langage inattendus qui permettent aux personnages de s'identifier par le truchement des facettes de leur nature. Le titre des

¹⁰⁵Lorsque le gentilhomme invite Francion chez lui après avoir passé une nuit à discuter avec Agathe, ces termes le justifient : Pour répondre à ces honnêtetés signalées, Francion usa des compliments qui lui semblèrent plus à propos ; et ayant dit, sur la fin, que pour récompense il s'efforcera de donner son sang, et sa vie, et tout ce que l'on lui demanderait, le gentilhomme lui dit que pour lors il ne voulait rien autre chose de lui, sinon qu'il lui racontât le songe qu'il avait fait la nuit passée. (*Fra*, 136-137)

Le sang évoqué dans ces mot est certainement l'expression de son humeur sanguine, l'humeur se rapportant à l'air, au printemps, à la chaleur et l'humidité, fort soulignés puisqu'il s'agit d'une promenade en carrosse où le héros profite des quatre éléments de la terre et où il est de bonne humeur. Chez Furetière, les moments de joie sont présents surtout lorsque Lucrèce fréquente le beau monde.

*Aventures burlesques*¹⁰⁶ annonce d'emblée des textes où se multiplient les farces grotesques, la bouffonnerie, la peinture de mœurs ridicules.

a. Le grotesque

Les situations comiques que vivent ces héros multiples sont nombreuses, comme aussi les thématiques engendrant le rire du lecteur. Par exemple, dans le sixième chapitre de ses aventures, après avoir quitté le marquis dont il était l'invité, Dassoucy croit apercevoir des soldats. Il a peur et enterre sa bourse. Il la cache sous un arbre et en oublie l'emplacement.

Mais comme on se mouille souvent les yeux à force de rire, et qu'on se les mouille encore à force de pleurer, la fortune ne tarda guère à me mouiller les yeux et à changer mes larmes de joie en de véritables larmes de douleur. Car ce fut bien la pitié lorsque ces bonnes gens étant passés, je voulus aller à la recousse de celle que j'avais si injustement ensevelie ; car, étant arrivé au lieu où je croyais la retrouver, parmi la confusion de tant de chemins et de tant d'ornières, je me vis hors d'espérance de la pouvoir jamais recouvrer avant même que de m'être mis en devoir de la chercher. (AMD, 165)

De prime abord, le comique est ici provoqué par l'opposition grotesque entre l'attitude de Dassoucy et la situation dans laquelle il est plongé : il parle de larmes de joie bien qu'il se trouve dans un état pathétique. Il décrit sa tristesse dans ce fameux renversement de situation. Ensuite, il passe à l'assimilation de sa bourse à un assassinat en disant qu'elle est « si injustement ensevelie ». Cette association entre l'argent, moyen de subsistance irremplaçable pour Dassoucy, et la mort par le biais de la personnification de la bourse est un rapprochement inattendu qui produit un effet humoristique. Celui-ci est encore manifesté par le glissement de l'ordre logique vers l'absurde lorsque Dassoucy déclare, avant même de la chercher, sa certitude de ne pas pouvoir retrouver sa bourse.

Plusieurs procédés du comique sont mis en œuvre dans ce dernier passage. Ainsi, la souffrance du héros et narrateur est perçue sous un angle comique chez Dassoucy : le comique est à considérer comme un motif de survie. Dominique Bertrand le décrit comme une composante de la « résilience » qui renseigne sur une autre qualité psychologique du voyageur, à savoir sa résistance et sa persévérance contre les attaques virulentes de la société. Elle explique le choix de cette écriture burlesque :

¹⁰⁶ Les titres du *Roman comique* et de *l'Histoire comique de Francion* annoncent aussi le comique sans le texte. Quant au *Roman bourgeois*, son titre du *le Roman bourgeois* anticipe sur la mesquinerie comique des personnages.

[...] le ressaisissement de soi par l'écriture s'oriente vers le témoignage et comporte une leçon existentielle à l'usage du lecteur, apte à bien lire et rire avec un héros-narrateur qui revendique au-delà d'un statut d'écrivain, une fonction auctoriale de survie.¹⁰⁷

Le comique est ainsi caractérisé par une fonction d'initiation et de quête. En réalité, son héros est soumis à de nombreux quiproquos simultanés. Il en est de même chez Sorel.¹⁰⁸ Les mésaventures ont fait du héros de Dassoucy un type littéraire comme Ragotin qui n'a pas vécu moins de disgrâces. L'une des qualités psychologiques de personnage est sa bouffonnerie. Le personnage est présenté sous une forme caricaturale : le grotesque caractérise ses actions. Il est aussi un maladroit, il se trompe constamment.¹⁰⁹ Dans les aventures burlesques, de nombreux détails réalistes – faisant la démonstration ostentatoire d'une situation complexe – sont à considérer comme grotesques. Les parties du corps sont évoquées avec crudité et grossièreté, bien loin de l'esprit de l'époque. Dassoucy s'engage résolument dans le genre¹¹⁰ du roman héroï-comique où le personnage principal est soumis à des querelles, des discordes, où son comique tend vers le ridicule. Il s'agit en général de héros mesquins, médiocres et objets de raillerie des autres personnages.

Ainsi, le comique de situation, les oppositions, les quiproquos et l'usage du grotesque montre des contrastes d'un comique évident régnant dans le *Roman comique*, dans les *Aventures burlesques*, dans *Francion* aussi bien que dans le *Roman bourgeois*,

¹⁰⁷ Dominique Bertrand, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁸ Les confusions vécues lors de la scène du vol de la maison de Valentin en sont l'un des meilleurs exemples. En effet, Olivier, l'ami de Catherine, le voleur déguisé en servante de Laurette, a l'intention de cambrioler la maîtresse de la maison. Elle met à sa disposition une échelle pour qu'il accède à la riche demeure. De son côté, Laurette prépare une autre échelle pour que son amant, Francion, lui rende visite le soir. Venant en retard, l'amoureux égaré se trouve avec Catherine, tandis qu'Olivier, est éperdument pris par les soins amoureux de Laurette. Sorel écrit : « Après que ce premier assaut fut donné, la belle, à qui l'excès du plaisir avait auparavant interdit la parole, en prit soudainement l'usage et dit à Olivier, en mettant son bras alentour de son col et le baisant à la joue, aux yeux et en toutes les autres parties du visage : « Que ta conversation est plus douce que celle de ce vieillard radoteur à qui j'ai été contrainte de me marier ! Que je m'estime heureuse d'avoir été si clairvoyante que d'en être éprise ! Aussi jamais ne sortirai-je d'une si précieuse chaîne. (*Fra*, 54) Le procédé du comique régnant dans ce passage consiste en un quiproquo sur un personnage. En réalité, Sorel fait jouer au bandit le rôle de Francion. Seul le premier connaît la dame, mais il ignore, certes, qu'elle entretient des relations intimes avec le second.

¹⁰⁹ Ragotin est « ... le plus grand petit fou qui ait couru les champs depuis Roland » (*RC*, 86) et c'est son aspect grotesque qui fait de lui un personnage comique alors qu'une cascade de malheurs qui s'abattent sur lui s'enchaînent. La description souvent pittoresque est une des ressources caractéristiques du *Roman comique*. Scarron dit : « Le curé, les comédiens et plusieurs autres coururent à lui et le trouvèrent tout le corps, à la réserve de la tête, enfoncé dans un grand coffre de bois qui servait à serrer le linge de l'hôtellerie ; et ce qu'il y avait de plus fâcheux pour le pauvre encoffré, le dessus du coffre, fort pesant et massif, était tombé sur ses jambes, et les pressait d'une manière fort douloureuse à voir. (*RC*, 245) »

¹¹⁰ Une étude des genres fera l'objet du chapitre 3 de la partie 3 : « L'interférence générique »

où Furetière brosse des portraits de héros ridicules¹¹¹. Ragotin, les bourgeois du *Roman bourgeois* de Furetière et Francion offrent de nombreuses illustrations comiques de la société de l'époque classique.

¹¹¹La satire de la société bourgeoise se fait tout d'abord par la représentation de personnages accordant aux classement social beaucoup d'intérêt. En parlant de l'un des bourgeois, il affirme : « Charosselles ne voulait point passer pour auteur, quoique se fût la seule qualité qui le rendit recommandable, et qui l'eût fit connaître dans le monde. Je ne sais si quelque remords de conscience des fautes de sa jeunesse lui faisait prendre ce nom à injure ; tant y a qu'il voulait passer seulement pour gentilhomme, comme si ces deux qualités eussent été incompatibles, encore qu'il n'eût pas plus de trente ans que son père fût mort procureur. » (RB, 227) Les personnages bourgeois sont médiocres pour Furetière car ils sont éblouis par la soif d'argent qui remplace celle de l'amour et des valeurs nobles. Il en est de même chez les héroïnes du roman bourgeois qui sont fascinées par les apparences : « Elle avait une haine générale pour toute chose, excepté pour son intérêt. La vanité même et le luxe des habits, si naturels au sexe faisaient une de ses aversions. » (RB, 231) Une situation pareille ne provoque pas un rire innocent mais elle met en évidence le ridicule du personnage dominé par ses intérêts et par ses ambitions personnelles. Les bourgeois apparaissent comme des personnages vaniteux et hautains.

Ceci dit, Ragotin est aussi amené à vivre des scènes ridicules. Il faut dire que la réaction de l'audience vis-à-vis de son histoire de la dame invisible suggère un trait distinctif du caractère de l'avocat, le ridicule en l'occurrence. En effet, après l'applaudissement, il commence par recevoir un coup de busc de la part de mademoiselle Angélique, ensuite, l'un des auditeurs lui prend le livre de sa poche, pour montrer qu'il n'est pas l'auteur de l'histoire de l'amante invisible et tout le monde rit de ses gesticulations et ses vaines tentatives de récupérer l'œuvre qui voyage de main en main. La fierté et l'ambiance festive cèdent ainsi la place aux coups de poings et de pieds, aux hurlements dus à l'enfoncement de la tête du petit avocat dans son chapeau. Sa colère fait peur aux comédiens mais quand il commence à rire à son tour, tout le monde se rassure. Ragotin propose de faire de son histoire une pièce de théâtre. Peu convaincu par cette idée faute de moyens et de décor, la Rancune demande à Ragotin ses préparatifs pour une éventuelle reprise théâtrale, il appuie ses arguments par d'autres non moins ridicules. En plus, ce héros évite de rencontrer la foule à cause de ses mésaventures : « La Rancune et l'olive prirent bientôt parti avec quelques habitants du bourg qui jouaient à la boule ; et Ragotin, après avoir fait travailler à son pied, dormit le reste du jour, soit qu'il en eût envie ou qu'il fût bien aise de ne paraître pas en public, après les mauvaises affaires qui lui étaient arrivées. » (RC, 196) Les épisodes où ce héros se met dans la peau d'un bouffon se succèdent. Ainsi, pour plaire à mademoiselle l'Etoile, Ragotin, accompagné par une troupe, joue une sérénade aux orgues dans la rue située en face de l'hôtellerie où séjournent les comédiens. Il est aussi ridiculisé que lors de la scène du busc puisque tout le monde veut arrêter sa musique. Le lendemain, la Rancune demande à ses amis d'ignorer Ragotin qui viendra demander des remerciements. Négligé, Ragotin s'adresse aux comédiens à haute voix, comme il l'a fait au début du roman, afin d'attirer l'attention de l'audience. La Rancune, au lieu de faire l'éloge de la musique du petit avocat le tourne davantage en dérision en assimilant la sérénade de Ragotin à un « charivari » (RC, 107) Le ridicule s'accroît d'un épisode à l'autre, à chaque fois où Ragotin veut plaire à mademoiselle l'Etoile, une disgrâce lui arrive. Voulant emmener la Caverne et Angélique dans leur chambre et refusant de leur libérer les mains, la première tombe sur lui alors qu'il se trouve, à son tour, au dessus de la seconde. Témoin de ce spectacle, l'Etoile s'indigne du comportement enfantin des comédiennes et de son petit prétendant. La troisième disgrâce ou scène ridicule de Ragotin, que nous citons, a lieu quand il croit qu'il a attrapé une maladie après le complot des comédiens ayant passé la soirée à resserrer son costume : L'Olive cependant travaillait à son habit et après y avoir fait tout ce qu'il y avait à faire, il prit les habits de Ragotin et, aussi adroitement qu'aurait fait un tailleur, il en étrécit le pourpoint et les chausses et les remit en leur place ; et ayant passé la plus grande partie de la nuit à coudre et à découdre, se coucha dans le lit où dormaient Ragotin et La Rancune. (RC, 252) » Par ces mots, le lecteur comprend que L'Olive et La Rancune jouent un mauvais tour à Ragotin, ils se vengent de ce dernier en utilisant ses propres moyens. Cela s'inscrit dans le cadre de la tradition farcesque d'un comique populaire simple et dominé par des jeux de scène. Celle-ci prescrit le comportement des différents héros qui peignent la réalité et contestent les mœurs tout en souriant, d'où la dimension réaliste de leurs ouvrages. Ce registre dominant sous beaucoup de formes et de personnages devient un motif récurrent dans le *Roman comique* et dans le *Roman bourgeois* aussi bien qu'à l'*Histoire comique de Francion*. Ce ton touche à plusieurs reprises l'habit du personnage, considéré comme moyen de reconnaissance sociale à l'époque classique. Francion est à titre d'exemple obligé à porter un habit gris

Au moment de la publication de ces derniers romans, il s'avère que Dassoucy se met à l'ouvrage et qu'il fait de son œuvre une suite de scènes oscillant entre le comique et le ridicule. Les *Aventures burlesques*, *l'Ovide en belle humeur* et de nombreux autres textes de Dassoucy multiplient les scènes qui font sourire le lecteur. Il importe dans ce contexte de rappeler les débuts de cet auteur dont les aventures ont commencé dès son enfance. En effet, dans les *Hauts faits de Dassoucy*¹¹², les événements ridicules très fréquents sont à considérer comme armes à double tranchant. D'une part, le comique et le ridicule amusent le lecteur. D'autre part, ces traits servent de moyen de critique et de contestation. En effet, lorsque le Savoyard amène Dassoucy à se déguiser en singe, il enrichit sa comédie et réussit davantage ses spectacles :

Mais l'apparition d'un musicien nègre, qui remplaçait le singe mort, déconcerta leurs espérances et les découragea tout à fait, en leur montrant que Fagottini n'était pas à bout de ressources, puisqu'il semblait avoir déjà trouvé le moyen de faire face à la perte de son industrie. Ils se reprochèrent même l'inutile destruction des marionnettes, lorsqu'ils virent la curiosité du public, alléchée par un nouveau spectacle, rassembler autour du théâtre de leur rival une foule plus nombreuse et plus impatiente que jamais, dans l'attente de ce spectacle.¹¹³

Ici, est décrit le comportement du Savoyard avec un enfant accusé de l'assassinat de son singe. Le premier punit le second en l'amenant à se déguiser en singe. Le désir de vengeance du Savoyard ainsi que la réaction de Fagottini lors de la représentation théâtrale sont à considérer comme une critique des mœurs des comédiens : en effet, cette scène s'explique par le ridicule qualifiant le personnage et ses relations avec les autres. Ainsi, Dassoucy brosse les portraits moraux de Fagottini et du Savoyard qui viennent dénoncer l'injustice sociale à l'égard des acteurs.

En parlant du rire, Bruno Roche affirme : « Parce qu'il est chargé de signifier une série de critiques qui finissent par entrer en résonance les unes avec les autres, le risible se réduit au ridicule, c'est-à-dire à une forme de comique significatif, comme l'ironie. »¹¹⁴ On en trouve de nombreux exemples chez Dassoucy.

par opposition aux « gens de robe » ; à savoir les professeurs, les magistrats et les prêtres et aux aristocrates portant les étoffes somptueuses riches en couleurs. Il ne peut pas montrer sa véritable noblesse à cause de son habit qui devient une marque de classe sociale et qui en distingue les catégories alors que les enfants de marchands se parent d'habits neufs. Pour lui, ce n'est pas seulement à cause de sa mélancolie qu'il ne quitte pas sa chambre mais aussi pour son apparence ridicule. Il est en réalité la représentation d'une catégorie sociale privilégiant la vanité et critiquée par un auteur.

¹¹² Paul Lacroix (1806- 1884), *Les Hauts faits de Charles d'Assoucy ; Une famille de musiciens ; Le fils du bourreau*/ Le bibliophile Jacob, 1880-1900. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

¹¹³ Paul Lacroix, *op. cit.*, p72.

¹¹⁴ Bruno Roche, *op. cit.*, p. 36-37.

b. L'ironie

Une contestation de l'ordre établi devient beaucoup plus explicite grâce à un ton ironique tout au long de des *Aventures burlesques*. Ainsi, le comique, évoluant chez le héros picaresque de Dassoucy, est d'abord doté d'une portée divertissante. Ensuite, il déclenche le rire sournois du libertin burlesque. Pour développer l'expression de sa pensée, Dassoucy compose des récits qui mettent en scène l'action des héros, et les pérégrinations de ses personnages contiennent des épisodes ironiques. Furetière définit l'ironie par la manière de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre, pour se moquer. Cela implique que le lecteur sera capable de déchiffrer certains codes pour saisir ce qui n'est pas déclaré franchement. Cette acception et ces contraintes conduisent à se poser des questions sur les procédés par lesquels l'ironie est présente, à s'interroger sur le choix de ce registre qui oblige le lecteur à déceler les non-dits du discours. Dassoucy recourt aux figures de l'opposition, qui jouent un rôle majeur dans l'exhibition des qualités psychologiques d'un *picaro*. Comment interpréter cette ironie, dont les mécanismes diffèrent de ceux des marques modernes ?

Les systèmes d'oppositions, explicites ou implicites¹¹⁵ sont souvent utilisés pour mettre en valeur la critique sociale qui s'exprime par la distance entre la simplicité du discours et la gravité de ce qui est énoncé.

¹¹⁵Chez Scarron, en écho du Don Quichotte de Cervantès, Ragotin prétend avoir son propre écritoire, il veut toujours attirer l'attention de la troupe des comédiens par des histoires qu'il raconte en foule et dont il se déclare l'auteur. Parmi ces histoires, nous citons une pièce intitulée *les Faits et Gestes de Charlemagne, en vingt-quatre journées*. Nous trouvons ainsi l'opposition entre les ambitions du personnage et les commentaires du narrateur lorsque La Rancune critique sa sérénade : « La Rancune qui avait contraint son naturel moqueur en faveur de Ragotin, n'eut pas la même bonté pour le poète qu'il persécutait continuellement. Il prit donc la parole et dit au nourrisson des Muses : « Votre sérénade, de la façon que vous nous la représentez, était plutôt un charivari dont un homme de condition fut importuné et envoya la canaille de sa maison pour le faire taire ou pour le chasser plus loin. (RC, 163)

Ragotin est présenté comme « nourrisson des Muses ». La petitesse du premier est inégale à la grandeur des secondes, ce qui renvoie aux vaines tentatives de l'avocat du Mans de devenir artiste. Un autre avis ironique du narrateur sur les prouesses de ce dernier vient soutenir le précédent : « Il récita force vers satiriques qu'il avait fait contre la plupart de ses voisins, contre des cocus qu'il ne nommait point et contre des femmes. Il chanta des chansons à boire et lui montra quantités d'anagrammes, car d'ordinaire, les rimailleurs, par de semblables productions de leur esprit mal fait, commencent à incommoder les honnêtes gens. (RC, 107) » Ragotin se présente comme un poète, et sa représentation de la poésie est la cible de commentaires ironiques du narrateur et la cible de contestation du projet littéraire du héros malgré tout le public qu'il essaie d'avoir pour allié. Les remarques du narrateur mettent en effet, en question la définition du héros. Il est désormais envisagé comme un être humain ordinaire avec ses vices et ses défauts. Dans le texte de Sorel, pour signifier la sottise de ces êtres, les antiphrases se multiplient. Pour répondre à la question de Naïs sur la raison pour laquelle Francion vient boire des eaux, ce dernier dit : « Vous me faites tort, Madame, de croire qu'un autre sujet que le désir de vous voir m'ait donné la résolution de venir ici : n'ôtez point à mon affection l'une de ses plus sensibles preuves ! Croyez que je

Entre le pamphlet de Dassoucy sur les sots et ses explications de la sottise du peuple, aucun effet de cohérence n'est à l'œuvre: l'ironie est justifiée par ces descriptions oscillant entre l'éloge de la bêtise humaine et sa prise de position virulente à l'égard de l'actualité sociale. En s'adressant à ces sots, il dit :

Vous quittez vos marteaux et vos enclumes pour forger mes crimes, et laissez vos aunes, vos aiguilles et vos ciseaux, pour déchirer ma réputation. Vous vous exposez à la nécessité pour entretenir mon abondance, et tandis que je mangeais de grands pâtés de pigeonneaux à la table de mes juges, pauvres gens, vous mangiez des raves et dîniez tout debout dans vos misérables tanières. Je buvais frais, et vous buviez chaud, et vous dormiez sur les épines d'un sommeil interrompu, cependant que je reposais sur des roses. (A, 212)

Tantôt Dassoucy recourt au métalangage spécifique à un forgeron afin de décrire, non sans moquerie, l'effort que font ses ennemis afin de l'accuser de différents crimes et d'atteintes à la morale¹¹⁶ ; tantôt il les ridiculise en comparant leur pauvreté à sa richesse et à sa connaissance de gens illustres.

Ainsi, il va sans dire que l'ironie, chez Dassoucy, ainsi que chez Scarron, chez Sorel et chez Furetière, excite d'abord le rire puisqu'elle se nourrit d'éléments contradictoires. Ensuite, elle provoque la surprise parce qu'elle fonctionne en dehors des normes d'un raisonnement logique : chez Dassoucy, la formule « *vous dormiez sur les épines* » donne naissance à l'interrogation du lecteur. Etonné, il est mené à se demander qui est visé et à réfléchir sur la vocation critique qui dénonce la censure. Bien souvent, cette ironie, qui permet aux auteurs de s'opposer à l'ordre établi, met en valeur les troubles des individus et des systèmes, et devient l'un des meilleurs moyens pour Dassoucy de mettre en valeur son art.

n'ai point d'autre douleur que celle que vos perfections m'ont causée. Mais hélas ! c'est un mal qui n'a point de pareil en rigueur, et qui serait insupportable sans l'espérance qui l'accompagne. » (Fr, 454)

L'idée positive, le plaisir de la rencontre de Naïs, s'oppose à la situation pathétique de Francion connotée par le champ lexical de la douleur. Dans le même passage, la phrase « *je n'ai point d'autre douleur que celle que vos perfections m'ont causée* » reprend un argument chargé de moquerie ; le commentaire critique n'est sensible que si le lecteur décèle le décalage entre le sentiment éprouvé par le personnage et la raison qui l'a amené à être dans une situation pareille. La représentation ironique est créée par la disproportion entre les deux motivations. Cette disproportion crée une sorte d'écart ironique. L'hyperbole joue alors un rôle majeur dans la représentation de nos héros ; ainsi la description du rapport élogieux des bourgeois à l'argent chez Furetière contraste avec la perception que l'on a du mariage. On met les tarifs qui permettent à une fille de se marier. « Je veux bien vous l'expliquer, et, pour l'amour de vous, faire une petite digression. Sachez donc que la corruption du siècle ayant introduit de marier un sac d'argent avec un autre sac d'argent, en mariant un fille avec un garçon (...) » (RB, 97) L'articulation des phrases précédentes exprime un raisonnement contredit par l'étude de certains faits sociaux. La réunion des propositions met à titre égal la valeur humaine et la soif d'argent. Cette ironie de Furetière détruit à la fois l'amour platonique, la galanterie singée et le discours conventionnel de la séduction. Il ridiculise les personnages qu'il décrit et offre au lecteur une caricature du roman d'amour.

¹¹⁶ Il est très difficile de ne pas rappeler à chaque fois que Dassoucy a été accusé de crimes parce que ce sont la cause même de ses aventures.

Malgré tous ses crimes et ses épisodes d'emprisonnement, Dassoucy, arrive toujours à prouver son innocence grâce à son art et à sa compétence littéraire. La comparaison entre Dassoucy et les auteurs de son temps sert ici de support à une ironie mordante, à une opposition à d'anciens amis. De la même manière, cette épître aux sots est le véritable portrait des ennemis de Dassoucy, qui ne méritent pas selon lui de vivre ni par leur comportement de traîtres ni par leurs qualités littéraires.

Cyrano et Bachaumont ont provoqué, par leur haine exacerbée de Dassoucy, les différents emprisonnements qu'il a subis. En réalité, Dassoucy a un désir incoercible de se raconter pour mieux se faire connaître et se faire comprendre. Obligé par ces gens de mener une existence à part, à cause de sa mauvaise réputation, Dassoucy recourt à l'ironie, qui peut être abordée comme l'expression d'une prise de position à l'égard de la tradition rhétorique et par rapport à l'autorité sociale. En effet, dans le système de pouvoir autoritaire, c'est l'écriture qui permet au musicien de jouer la naïveté et d'échapper à la justice.

I. Le dépaysement multiple

La volonté de s'attaquer au mode de la pensée conventionnelle conduit Dassoucy à s'enfuir de Paris vers Rome. Cherchant la paix dans l'exil, est-ce que ce héros-narrateur du burlesque arrive à se réconcilier avec lui-même, d'une part, et avec l'adversité, de l'autre? Sa plume n'est-elle pas la cause majeure d'un dépaysement aiguisant sa souffrance? Quelles sont les différences et les affinités entre Dassoucy et les autres auteurs? Comment leurs personnages principaux sont-ils observés sous l'angle de l'anti-héroïsme?

Sans revenir sur l'errance picaresque de Dassoucy, quoiqu'elle soit omniprésente, nous rappelons que le voyage est au cœur de ses aventures. Il est à la fois une obligation sociale et physique et une nécessité épistémologique et instructive. Ses années de périples, où il séjourne tantôt en prison tantôt dans la cour royale, font de son parcours un chemin heuristique périlleux l'amenant à être doublement dépaycé. Le voyage est source de dépaysement non seulement géographique mais aussi sociologique.

1. Le « héros-pèlerin »

Laurence Tricoche-Rauline souligne l'importance du voyage chez Dassoucy:

Dassoucy reprend de manière plus évidente, dans ses *Aventures*, le modèle du pèlerinage. Il ne mentionne que très discrètement sa fuite précipitée hors de Paris, dont on ne sait guère les

raisons. Il entend montrer qu'il ne sort pas « des sentiers battus » : son voyage doit le mener jusqu'à Rome, cœur du catholicisme, ce dont témoignent *Les Pensées* même si le lecteur le laisse à Turin à la fin des *Aventures*.¹¹⁷

Ainsi, nous aurons à examiner son dépaysement géographique et sociologique, et ce que nous savons de son regard sur lui-même. Par exemple, son apparition dans les salons de la société bourgeoise du XVII^e siècle constitue un voyage sociologique. De plus, le parcours picaresque du voyageur est la trame fondamentale des aventures chez Dassoucy et aussi chez les autres auteurs du burlesque. Ragotin, le héros de Scarron dans son *Roman comique* quitte Le Mans avec la troupe des comédiens, Francion est assimilé à un pèlerin tout au long de *l'Histoire comique de Francion* ; les personnages principaux du *Roman bourgeois* sont à leurs tours amenés à effectuer de nombreux déplacements.

Ces héros témoignent, à la fin de leurs aventures, que le voyage leur a été d'une part initiatique et salvateur. D'autre part, ce dépaysement géographique se trouve aussi pénible pour les héros et surtout pour Dassoucy, de sorte qu'il se transforme en un motif de destruction. Ses pérégrinations sont celles d'un réfugié condamné au déplacement d'un lieu à l'autre. Dans ce contexte, Dominique Bertrand affirme : « Le cheminement se fait métaphorique du libre parcours auquel D'Assoucy convie son lecteur, lui faisant miroiter tout le plaisir et le profit d'une initiation philosophique. »¹¹⁸ Tous ses récits sont également assimilés à des récits de voyage orchestrés autour de réminiscences, qui, au contact de l'altérité, constituent le parcours heuristique périlleux des différents héros.

a. Le voyage initiatique

L'évolution des contacts entre les personnes de comportements différents met en évidence la question de l'initiation dans les voyages de Dassoucy, car l'initiation commence dès le début des *Aventures* et surtout lors de sa rencontre avec le tueur de temps, où le héros commence à jouer jusqu'à perdre son propre habit. La description de ce personnage ne constitue pas une pause dans la narration. Au contraire, l'apparition de ce filou au chapitre 3 produit un grand effet sur le lecteur, surpris de ce personnage mystérieux, qui représente un riche potentiel narratif à cause de son impact sur le héros :

¹¹⁷ Laurence Tricoche-Rauline, *Identité (s) libertine(s), L'écriture personnelle ou la création de soi*, Honoré Champion, Paris, 2009, p. 413.

¹¹⁸ Dominique Bertrand, « Le Roman véritable de D'Assoucy ou les aventures ambiguës », in *Point de rencontre : Le Roman*, Actes du colloque international d'Oslo, 7-10 septembre, 1994, éd. par J. Frölich, Kuts Skriftserie n°37/ Tome II, 1995, p. 119-132. p. 120. http://maison-recherche.univ-bpclermont.fr/ppf/plan_ppf.htm

A peine avais-je passé Villeneuve-Saint-Georges, et mangé de ses bons gâteaux, qu'un homme qui n'était pas loin de moi me demanda si je voulais tuer le temps ; pour moi, bien que je n'aie jamais tué personne, et que je n'en aie encore aucune envie, je m'y accordai facilement. Mais ô Dieu ! quelle témérité de vouloir tuer celui qui tue toute autre chose ; aussi j'en fus bien châtié, puisque dans ce combat inégal, il n'eut que moi qui restai mort sur place. (AMD, 108)

Chaque détail est ici porteur de signification : Villeneuve-Saint-Georges, le « bourg situé à quatre lieues et demie de Paris, sur le penchant d'une colline et sur la rive droite de la Seine »¹¹⁹ signifie la rupture entre le héros et Paris ; l'éloignement commence à transformer le destin du héros narrateur muni de sa fortune loin de Paris. Dans son expression « mangé de ses bons gâteaux » se lisent à la fois la fierté et la joie considérées comme des traits essentiels de son caractère. Ce sont désormais des signes précurseurs de sa faillite dès le début de son voyage. Le choix du chant lexical de la mort et son opposition avec le terme « témérité » ne sont pas gratuits parce qu'ils opposent la volonté du héros-narrateur au destin. Son projet est en effet détourné puisqu'il perd son duel avec le temps. Ces procédés montrent que Dassoucy cherche moins à décrire le réel qu'à évoquer la façon dont ce réel est perçu, un réel lui permettant de commencer son initiation grâce à son rapport avec l'autre.

Si l'apprentissage de Dassoucy commence à quatre lieues de son départ, celui de Ragotin est beaucoup plus proche. En effet, à seulement une lieue du Mans, les autres membres de la troupe témoignent de l'une des mésaventures de l'avocat à cheval¹²⁰. Quant à Francion, Sorel donne une autre dimension au voyage en le transposant sur le mode onirique. A-t-il dans ce cas la même fonction ? Est-il encore un outil d'apprentissage et pour le héros et pour le lecteur ?

¹¹⁹ Note de Dominique Bertrand dans *Les Aventures et les Prisons*, p. 108.

¹²⁰ « Quand il furent dans un petit bois qui est au bout du pavé, environ une lieue de la ville, un cerf, qui était poursuivi par les gens de Monsieur le Marquis de Lavardin leur traversa le chemin, et fit peur au cheval de Ragotin, qui alloit devant, ce qui luy fit quitter l'estrier et mettre à mesme temps la main à sa carabine ; mais comme il le fit avec précipitation, le talon, se trouva justement sous son aisselle ; et comme il avait la main à la détente le coup partit, et parce qu'il l'avait beaucoup chargée, et à balle, elle repoussa si furieusement qu'elle le renversa par terre et, en tombant, le bout de la carabine donna contre les reins d'Angélique, qui tomba aussi mais sans se faire aucun mal, car elle se trouva sur ses pieds ; pour Ragotin, il donna de la teste contre la souche d'un vieil arbre pourry qui estoit environ un pied hors de terre, qui lui fit une grosse bosse au-dessus du temple ; l'on y mit une piece d'argent et on luy banda la teste avec un mouchoir, ce qui excita des grands éclats de rire à tous ceux de la troupe (...). » (RC, 813-814) La longueur des phrases est à assimiler à celle du processus de l'apprentissage. Quand le héros achève sa carrière d'avocat et décide de se consacrer à la comédie, nous avons cette « disgrâce » qui vient offrir la signification de l'œuvre. Ces termes confèrent au dénouement de la première partie de la vie de Ragotin une dimension pathétique. Le chant lexical dominant est celui de la violence et de la peur. A dire vrai, toutes ces expressions manifestent l'état d'âme de Ragotin caractérisé par la surprise. Ainsi cette culbute accentue le pathétique de la scène qui permet au héros de simuler la difficulté de son parcours initiatique. L'attitude des autres comédiens est porteuse de sens.

Après avoir passé une nuit orageuse accompagné par un gentilhomme anglais, à écouter la vieille Perette, Francion décide d'entamer son voyage en quête de Laurette. Le gentilhomme lui demande de raconter le songe plein de significations qu'il a fait :

Comme j'étais en cette occupation, le sommeil me surprit sans que je n'en sentisse rien, et tout du commencement il me sembla que j'étais en un champ fort solitaire où je trouvai un vieillard qui avait de grandes oreilles et la bouche fermée d'un cadenas, lequel ne pouvait ouvrir que quand l'on faisait rencontrer en certains endroits quelques lettres qui faisaient ces mots, *il est temps*, lorsque l'on les assemblait. (*Fr*, 137)

Ce voyage onirique introduit un bouleversement dans la vie de Francion, surtout par la phrase, « *il est temps* ». C'est une situation significative qui porte à l'extrême la grandeur du héros. L'importance se manifeste moins par la rencontre avec le vieillard que par ce qu'il symbolise. L'aventure prend de cette manière une dimension initiatique car le vieillard incarne un archétype dans l'imaginaire culturel. Nous pensons à des exemples dans la mythologie grecque : celui de Mentor, l'ami du roi Ulysse, muni d'une grande sagesse, modèle qui sous-tend sans doute celui de Sorel.

Le dépaysement initiatique est aussi mis en relief par Furetière dans le dénouement de son *Roman bourgeois*, pour décrire les débats de Collantine et de Charroselles après avoir annoncé qu'il est obligé de rédiger de longs tomes pour se plier aux normes de l'époque. Un voyage au pays des merveilles lui permet de présenter le parcours de ses personnages.

Dans le pays des fées, il y avoit deux animaux privilégiés : l'un estoit un chien fée, qui avoit obtenu le don qu'il attraperoit toutes les bestes sur lesquelles on le lascheroit ; l'autre estoit un lièvre fée, qui de son costé avoit eu le don de n'estre jamais pris par quelque chien qui le poursuivist. Le hazard voulu qu'un jour le chien fée fut laché sur le lièvre fée. On demanda là-dessus quel seroit le don qui prévaudroit : si le chien prendroit le lièvre, ou si le lièvre échapperoit du chien, comme il estoit écrit dans la destinée de chacun. La resolution de cette difficulté est qu'ils courent encore. (*RB*, 1104)

Le réel disparaît pour céder la place à une atmosphère féérique qui laisse le narrateur établir un jeu d'opposition entre les deux mondes. La relation de ses deux héros ne peut avoir lieu que grâce à un voyage perpétuel. Le jeu de poursuite, l'accumulation des verbes d'actions, la rencontre hasardeuse de ces deux êtres confèrent au chemin de l'apprentissage une dimension féérique par sa complexité et par sa longueur. Cette atmosphère poétique se résume dans la dernière phrase qui justifie l'interminable voyage. Ces termes constituent le début de la clause du *Roman bourgeois* ; ils montrent la valeur accordée au voyage pour le héros picaresque.

L'affrontement à l'autre occasionné par le dépaysement géographique est lourd de signification chez les quatre auteurs. Il est question du tueur du temps pour Dassoucy,

du tronc d'arbre qui a causé la chute de cheval de Ragotin chez Scarron, du vieillard chez Sorel et de la métaphore du chien et du lapin pour Furetière. Aussi ces réactions sont-elles à interpréter à titres égaux ? Dans le récit de Dassoucy, l'initiation par le dépaysement géographique est beaucoup plus explicite, car il pousse plus loin que les autres auteurs son rapport avec le nouvel espace qu'il traverse. Si les héros des autres auteurs sont à assimiler à des pèlerins, puisque l'initiation est l'un de leurs objectifs, Dassoucy incarne par excellence le pèlerin à la recherche du salut dans et par le voyage.

b. Le voyage salvateur

C'est pour échapper à la justice que Dassoucy entame son voyage de Paris à Rome ; c'est afin de se vouer à l'art que Ragotin quitte le Mans, pour devenir écrivain et que Charroselles erre à Paris. Francion, est prêt à vivre toutes les aventures.¹²¹ Puisque les quatre auteurs décrivent minutieusement la condition de leur héros dans ses rapports avec le voyage, puisqu'ils s'accordent à le représenter comme remède à leur souffrance, il est manifeste que c'est pour eux le meilleur moyen pour lutter contre le réel qui les opprime. Dans tous les cas, pour des esprits aussi sensibles, le voyage est important et constructif. Pour Dassoucy, la rencontre de ses amis lors de son arrivée à Turin lui rappelle le souvenir de sa relation avec Loret, qui avait déclaré son décès dans son journal :

Etant arrivé à Turin et descendu de cheval, à peine avais-je fait deux pas dans la rue, que je trouvais un homme qui était fort imbu du mérite de cette *Gazette* inopinée qui m'avait réduit en cendre, que dans cette rencontre inopinée qui le fit pâlir, et puis chanceler, peu s'en fallut qu'il ne tombât de son haut à la renverse, croyant sans doute que je fusse quelque fantôme, ou l'âme vengeresse des mauvais offices qu'il m'avait autrefois rendus dans cette Cour. (*AI*, 339)

Dassoucy en arrive à se percevoir comme un héros pour lui-même et se voit déraciné en tout lieu et à tout moment. D'où sa volonté d'aller à la découverte d'autres espaces, ce qui l'amène à prendre les chemins d'une rencontre du monde différent, mettant ainsi à profit les rumeurs de sa mort, comme provoquant un oubli utile. Ce héros picaresque jusque-là demeuré enseveli, finit par se procurer une reconnaissance qui s'exprime

¹²¹Ce « jeune héros ouvert à toutes les expériences. Avec son exigence poignante de revisiter le monde, ses utopies incandescentes, ses imaginations oniriques, [...] [il] porte en lui tout le dynamisme, toutes les tensions et toutes les contradictions qui agitent Paris : carrefour battu par les vents tourbillonnant qui charrient et accumulent les épaves étranges du passé et les acquis lucides du présent. » (Fr, 13)

surtout lorsqu'il décrit son parcours et son hardiesse par rapport à Chapelle lors de sa traversée des montagnes :

Je grimpai donc comme les autres à cet affreux rocher, où, quoi que le chemin soit encore plus endiablé que ne l'a décrit notre ami Chapelle, qui dit fort agréablement que le démon a fait ainsi ce chemin, afin de faire enrager le pèlerin, et le faire donner au diable, moi tout au contraire je fis enrager le démon ... (AMD, 291)

Qui plus est, par-delà la spécificité de l'histoire individuelle de Dassoucy, se profilent implicitement des contingences toutes picaresques et les marques psycho-sociales liées à l'errance. Très tôt, le héros connaît plus douloureusement que d'autres le sentiment de la différence, ainsi que l'expérience de la marginalité. Il ne demeure plus alors pour lui qu'une seule échappatoire, celle de l'écriture du libertin voyageur¹²². Cette fonction du voyage qui vient tantôt sauver Dassoucy d'une mort éventuelle et qui le rend capable de faire face au démon n'est pas moins présente chez Scarron, Furetière et Sorel. Cependant chez Dassoucy, l'acuité de son expression est plus grande dans la mesure où elle accentue la dimension du dépaysement.

En effet, chez Dassoucy et les autres auteurs évoqués ci-dessus, il s'avère que l'existence du dépaysement dû au changement d'espace est qualifié comme étant d'une importance majeure. Révéler les répercussions du voyage, et par conséquent la relation qu'ils entretiennent avec le substrat social est aussi indispensable. Comment Dassoucy, tout comme Scarron, Sorel et Furetière va-t-il doucement vers le dépaysement sociologique ?

2. Le dépaysement sociologique

Si Dassoucy reproduit bien le schéma d'un *picaro*, qui est celui d'un retrait sociale par une marginalité professionnelle et personnelle, il fait néanmoins de la société avec laquelle il est en contact au quotidien un moyen de ressourcement en rapport avec la situation astreignante qui lui est faite. Le héros se plaît à faire affleurer les signes de son dépaysement en exprimant son accoutrement, ses différents rapports aux autorités et sa solitude. On peut comparer la conception du dépaysement sociologique chez Dassoucy avec celle des autres auteurs. Ces derniers se proposent aussi comme de véritables spécimens ou modèles de la société du XVII^e siècle.

¹²² Cela sera l'objet d'étude de la deuxième partie de notre thèse « La pensée libertine ».

a. L'habit

L'art du portrait est inlassablement pratiqué par les auteurs de l'époque classique. Dassoucy se soumet à cette tradition et recourt aux techniques du portrait qui permettent de représenter le comportement du personnage. Dans ses *Aventures*, son accoutrement révèle l'un de ses traits de caractère les plus importants. Dès l'abord, Dassoucy est prêt à jouer son habit. Il est prédisposé à négliger son apparence au profit de son plaisir. Dans la première partie de ses *Aventures burlesques*, il exprime cette attitude après la rencontre du filou qui lui a volé son argent. Parce qu'il a tout perdu, il dit, non sans regret et amertume, « Que sert de t'ennuyer, cher Lecteur ? La pensée que j'avais de regagner mon argent fit que je lui jouai mon habit. » (*AMD*, ch. 1) Dans ce passage, Dassoucy fonde son rapport avec le jeu, qui est d'ailleurs l'une des caractéristiques du *picaro*, en représentant implicitement la valeur accordée aux apparences à son époque, c'est-à-dire à l'habit riche, fait pour les métiers nobles et pour la société bourgeoise. Cette conception de l'accoutrement, devenu signe du héros aventurier, est révélatrice du statut du héros picaresque.

Bien entendu, la différence entre le héros sorélien et la société qu'il décrit manifeste aussi cette tendance à s'opposer aux normes sociales. Le récit de Francion sous-tend une satire des différences entre les classes sociales. La scène du déguisement lors d'une noce villageoise illustre bien cette satire : le noble se mêle au divertissement des villageois regardés des fenêtres de châteaux. *L'Histoire comique de Francion* n'est pas seulement la

[...] représentation authentique d'une réalité historique, ni même de la position sociale de son auteur. Plutôt que d'évaluer le comportement du héros à l'aune de l'individualisme bourgeois ou des valeurs aristocratiques, on repère sans simplification abusive, ses contradictions, ses incohérences, et les tentatives narratives et discursives pour les réduire. »¹²³(AITER, 1979 ; Serroy, 1981)

L'habit apparaît comme le relais nécessaire pour établir un équilibre entre le héros et la société. Cependant le héros picaresque ne se soumet pas à l'ordre établi, puisque l'habit qui conditionne la classe sociale à laquelle appartient le héros est constamment critiqué. Furetière « [Il] disait que le temps qu'on employait à s'habiller ainsi proprement était perdu, et que cependant on aurait fait cinq ou six rôles d'écritures. » (*RB*, 92) Mais l'habit ne suffit pas à définir le personnage selon la conception de Dassoucy, de Sorel et

¹²³ Michèle Rosellini, Geneviève Salvan, *Le Francion de Charles Sorel*, Atlande, 2000, p. 19.

de Furetière. L'auteur des *Aventures burlesques* nous offre une conception de l'habit qui nous permet de mieux saisir l'enjeu :

Tel qui sous un habit de bure paraît un homme vulgaire, n'est rien moins que la lie du peuple ; et tel qui dans son bel habit paraît un sage et fort honnête homme, n'est bien souvent qu'un sot empaqueté de soie, une happelourde bien enchâssée, un faux brillant, à qui, pour se faire distinguer du commun, de rien ne lui servent ces apparences trompeuses, si les belles qualités de l'âme n'en font la différence. (AMD, 218)

Le narrateur ne partage pas l'attitude du personnage et s'en écarte grâce à l'ironie. Son intervention se fonde sur l'opposition entre un champ lexical péjoratif décrivant les honnêtes gens et d'un autre mélioratif caractérisant la pauvreté. Il se réfère à cette image afin de tourner en dérision ces personnages, les faux honnêtes gens, ridiculisés. Dassoucy semble se référer à une démarche rigoureuse d'argumentation manifestée par la répétition de l'expression « tel qui », qui confirme la force de la comparaison. Cependant, nous constatons que le rôle du narrateur n'est pas seulement de raconter et d'argumenter. Il remplit aussi une fonction idéologique et intervient dans le récit par son recours au présent et aux adjectifs. Il exprime de la sorte sa prise de position à l'égard des personnages et des événements.

L'évocation du cliché des apparences trompeuses n'est pas gratuite dans la mesure où elle permet au narrateur d'annoncer la suite des événements. Quant à Francion, il est déstabilisé par l'apparence d'un jeune baron : après avoir confectionné son nouveau vêtement, il voit que le jeune baron ne fait que porter avec ostentation la marchandise de son père. Dassoucy voit que le vêtement neuf est propre aux riches : quand il quitte Paris, il a des vêtements qui montrent une bonne situation. En prison, il est presque nu, donc humilié et ayant perdu son prestige de musicien. De surcroît, il accorde de l'intérêt aux apparences et aux habits des gens qu'il rencontre pendant son voyage magique.

Dassoucy, plus audacieux dans sa représentation de la société, entre dans un ensemble de données qui s'entremêlent pour créer le dépaysement sociologique du héros. Outre la satire de l'intérêt accordé à l'habit chez cet auteur, se trouve le dénigrement des traditions bourgeoises, qui se présentent à profusion chez les héros dont nous analysons les pérégrinations.

b. Les rapports sociaux

Nous considérons les relations amoureuses comme étant l'un des exemples les plus importants servant à représenter les relations sociales des héros analysés dans ce chapitre. A dire vrai, le positionnement du héros Dassoucy dans ce mouvement de

critique s'inscrit dans une conception singulière de la galanterie singée. Ce concept est d'ailleurs très présent dans le *Roman bourgeois* de Furetière. D'une part, il explique la différence entre le narrateur et la société bourgeoise, d'autre part il souligne les relations de l'auteur avec les mœurs de son temps. En parlant d'amour, il en offre au lecteur une conception qui lui est bien particulière. Furetière déclare lorsqu'il décrit le comportement de ses personnages amoureux :

C'est aux seuls amants tendres et passionnés qu'il a réservé son secours, et à ces âmes nobles et épurées qui aiment seulement la beauté, l'esprit et la vertu, toutes trois originaires du ciel. Tous les autres qui ont des désirs brutaux et intéressés, il les abandonne à leurs remords et à leurs supplices ; il les désavoue et ne les veut plus reconnaître pour les sujets de son empire. (*RB*, 196)

Dans la première phrase de cette citation, où sont évoquées les qualités requises pour un amoureux, sont essentiellement utilisés des termes propres à une poésie lyrique : nous relevons la fréquence de vocables concernant le spirituel comme « tendres, passionnés, nobles, l'esprit, la vertu, le ciel » par opposition à un champ sémantique de la matière et des besoins naturels réduisant les personnages décrits à des bêtes. Un dialogue implicite s'instaure entre ces derniers pour mettre en évidence leur médiocrité sur le plan social. En effet, les deux idées parallèlement présentées soulignent une riche opposition entre différentes conceptions sociales des relations amoureuses qui deviennent conditionnées par la matière. Cette situation est davantage mise en exergue grâce à cette autre expression de Furetière :

Certainement la quêteuse était belle, et si elle eût été née hors la bourgeoisie, je veux dire si elle eût été élevée parmi le beau monde, elle pouvait donner beaucoup d'amour à un honnête homme. (*RB*, 79)

La relation amoureuse des bourgeois est fondée sur la domination de l'argent. Le personnage ne se libère pas des normes sociales, présentées sous une lumière dégradante par Furetière. Il les associe aux relations amoureuses des galants. C'est une parodie de l'amour et du discours de séduction conventionnelle dans *Le grand Cyrus* ou dans *Clélie* de Scudéry; la « carte du Tendre », les allusions faites aux passages où doivent passer les amants pour trouver le bonheur suffisent pour montrer l'aliénation des personnages qu'il décrit. Cette affirmation est justifiée par ces termes de Furetière :

Les livres arrivèrent bientôt après (c'étaient les cinq tomes de l'Astrée, que Pancrace lui envoyait). Elle courut à sa chambre, s'enferma au verrou, et se mit à lire jour et nuit et avec tant d'ardeur qu'elle en perdit le boire et le manger. (*RB*, 199)

Dassoucy va beaucoup plus loin par sa représentation des relations amoureuses de la société bourgeoise. Sa description des héros, en leur attribuant des obscénités, écarte tout voile de la galanterie et de séduction et réduit l'amour à l'amour physique, assimilant les amants à des antihéros. L'amour est pour lui une imposture puisque la littérature galante de Mlle de Scudéry n'est que discours. En revanche, le burlesque, qui décape tout ce vernis, va au cœur du vrai. Dans son *Ovide en belle humeur*, Dassoucy déclare :

Amour pire qu'un asne rouge,
Te prepare une belle gouge,
Où tu brûleras tes papiers
Non seulement, mais tes souliers
Uzeras courant apres elle,
Sans que jamais la Damoiselle
Te laisse seulement baiser
Les bords de son pot à pisser. (*Ov.* 97)

Cupidon est désarmé chez Dassoucy, voire désormais incapable d'agir, et ses flèches sont privées de leur pouvoir magique. La parodie d'Ovide représente d'autres relations sociales qui, pour Dassoucy, ne peuvent être réellement représentées que grâce à sa satire des divinités. Tous les éléments de son texte interviennent pour faire de Dassoucy un personnage oscillant entre des qualités psychologiques et sociales de l'héroïsme et de la marginalisation, ce qui sous-tend le dépaysement dont il souffre, un dépaysement évoluant jusqu'à l'instauration de réflexions sur son œuvre et sur son être. Les rapports du héros aux autres sont tantôt signes révélateurs d'estime de soi, tantôt éléments destructeurs, humiliant le héros picaresque et rendant complexes ses rapports à l'écriture, à la femme et à soi-même.

II. Le regard du héros sur lui-même

Après les qualités psychologiques et le dépaysement, placé en seconde ligne, pour suivre le degré de ressemblance entre les héros contemporains, nous passons à une caractéristique de plus vaste envergure. Après avoir commenté la parodie des conventions et des modes, nous étudions le héros réfléchissant sur l'écriture, le narrateur intervenant dans le récit des aventures de son héros racontées comme les siennes. Les rapports du héros à soi-même et à l'autre sont caractérisés par plusieurs éléments. D'une part, nous saisissons les réflexions de l'auteur-narrateur sur l'écriture, d'autre part nous notons ses relations bien particulières avec les autres personnages.

1. La réflexion du personnage sur l'écriture

Avant de commenter les réflexions de Dassoucy sur son œuvre, il importe de mettre en relief la présence de cet élément chez les autres auteurs, Sorel, Scarron et Furetière. L'écriture est pour eux un art qui n'est pas accessible à tout le monde. Elle est aussi un moyen de représentation réaliste de la société. Pour critiquer les auteurs de son temps, qu'il considère comme des imitateurs, Sorel met en relief un personnage qui prétend que la pratique de l'écriture chez lui est naturelle :

Je mets des paroles avec des paroles sur des sujets qui s'offrent à mon esprit, répondis-je, mais je les arrange si mal que je ne crois pas que l'on doive appeler cela de la poésie. (*Fr*, 241)

En écrivant, Sorel se fait le secrétaire d'un personnage supposé réel et nommé Francion. Caché derrière le pseudonyme Du Parc, Sorel n'est que le narrateur de l'histoire de Francion. Francion est l'auteur du « livre d'amour » dédié à Philémon, d'un livre sur « les divertissements » et de « pièces ». La nature du récit de Sorel est en harmonie avec l'être de son héros parce que le processus de l'écriture va en parallèle avec une tentative de découverte de soi. En effet, au début des aventures, Francion se déclare poète critique, il se voue au roman et à la philosophie dans la seconde partie de son œuvre afin de mettre en relief une immense expérience littéraire. Toutefois le héros de l'émancipation tel que l'entend Sorel ne s'identifie pas à l'auteur et la relation entre l'écrivain et le héros garde une certaine distance.

Pour Ragotin l'écriture se définit comme un exercice quotidien puisqu'il déclare:

Je brouille un peu du papier aussi bien que les autres ; mais si je faisais des vers aussi bons la moitié que ceux que vous venez de lire, je ne serai pas réduit à tirer le diable par la queue et je vivrai de mes rentes aussi bien que Mondori. (*RC*, 48)

Une affinité se construit entre le Provincial qui tente de se faire une carrière dans le théâtre et le comédien étranger qui profite de ce que lui offre le premier. Débarquant dans un cabaret, La Rancune découvre un autre trait de Ragotin, l'extravagance, en l'occurrence. Le comportement abracadabrant de Ragotin continue surtout avec l'effet du vin sur le personnage qui se prend pour un grand poète dont le talent conduira à la fortune. Pour ridiculiser le statut de l'« écrivain Ragotin », Scarron recourt à la représentation d'un bouffon. Face à ces réflexions de Sorel et de Scarron sur leurs écrits, en vue d'élucider leur conception de l'écriture, Furetière vient en présenter une autre. La démarche de ce dernier amène à prendre note de la présence d'écrits médiocres, tandis que les autres se contentent de la laisser entendre par le comportement

ridicule des personnages. Furetière dit lors d'une conversation entre Charoselles, Hyppolite et Laurence:

- C'est là où je vous attendais (interrompt Charoselles), puisque je tiens que la plus nécessaire qualité à un poète pour se mettre en réputation, c'est de hanter la cour ; ou d'y avoir été nourri : car un poète bourgeois ou vivant bourgeoisement y est peu considéré. (*RB*, 165)

Une représentation des rapports entre les personnages ne pouvait manquer d'une réflexion sur le statut de l'écrivain dans la société bourgeoise. Pour Charoselles, le succès de l'écrivain est dû à sa fréquentation de la Cour. Il offre de la sorte une critique de la société bourgeoise. Furetière fait voir de cette façon, qu'il est désormais inutile de relater de hauts faits comme dans les épopées et l'héritage gréco-latin. Sa description de Charoselles, de Laurence et d'Hyppolite est l'un des moyens qui servent le réalisme qu'il vise :

Au lieu de vous tromper par ces vaines subtilités, je vous raconterai sincèrement et avec fidélité plusieurs historiettes ou galanteries arrivées entre des personnes qui ne seront ni héros ni héroïnes, qui ne dresseront point d'armée, qui ne renverseront point de royaume, mais qui seront de ces bonnes gens de médiocres conditions, qui vont tout doucement leur grand chemin, dont les uns seront beaux et les autres laids, les uns sages et les autres sots ; et ceux-ci ont bien la mine de composer le plus grand nombre. (*RB*, 74-75)

Le narrateur omet les personnages pompeux considérés comme héros (il désigne ainsi les personnages de l'épopée) de sa narration: il choisit de représenter des êtres ordinaires fidèles à la réalité. La haute fréquence des adjectifs « bonnes, médiocres, beaux, laids, sages, sots » a pour fonction de caractériser ces personnages et d'en définir les traits essentiels.

Le narrateur présente ainsi une définition du héros qui lui est propre. La comparaison entre les personnages de Furetière et la figure du héros dans la littérature gréco-latine ou bien même dans la littérature classique est également utile pour aborder l'œuvre de Dassoucy. D'ailleurs sa critique des écrits de Chapelle et de Bachaumont n'est pas moins virulente¹²⁴ que celle de Furetière, de Scarron ou de Sorel. Il laisse comprendre qu'il est le héros du verbe français. Il écrit :

Au lieu, dis-je, de donner carrière à leur plume sur un sujet qui leur aurait fourni des fictions bien plus plaisantes que celles que, pour ma destruction, ils ont empruntées de la calomnie, ces ravissants génies, qui, sans nécessité, comme font encore aujourd'hui beaucoup d'autres, ont enrichi leurs écrits de l'honneur d'autrui, plus cruels que les sauvages de Montpellier, voire que les Hurons et les anthropophages, firent cette belle pasquinade, qui après avoir déchiré ma réputation et servi d'écueil à ma fortune, conduit dans le fond de tant de cachots (...) (*AMD*, 253)

¹²⁴ Voir ci-dessous.

Le rôle de la préposition « au lieu de » est à la fois de mettre en place l'image des ennemis de Dassoucy et d'annoncer les conséquences de leurs calomnies. Chaque trait sélectionné par le narrateur pour les décrire est significatif car il leur attribue une identité qui contient en germe le drame du héros. Dans cette expression, la comparaison est à plus d'un titre révélatrice. L'expression les « ravissants génies » n'est pas neutre puisqu'elle met le lecteur en attente de personnages qui se caractérisent par la méchanceté, alors que l'attitude de Dassoucy incarne la vengeance.

La représentation de ce personnage – qui donne le profil du héros – en même temps qu'elle permet de révéler une figure de l'antihéros, laisse saisir la suite des aventures et la forme qu'elles vont prendre. L'incarnation par le narrateur du jeu de prises de positions et d'images de l'autre est ainsi ce qui détermine le caractère du héros picaresque chez Dassoucy. La narration est dominée par les valeurs qu'il défend et surtout celles du statut de l'écrivain. Sa réflexion sur son écrit par rapport aux autres contemporains montre son originalité. Il propose de nombreuses déclarations où il représente son image de héros ou d'auteur, et il est intéressant de le comparer sur ce plan avec les personnages de Scarron, Furetière et Sorel.

2. L'image de soi

Nous avons étudié la représentation d'un héros bipolaire, d'un héros comique et dépaycé sur le plan géographique et sociologique. La comparaison entre ces différentes caractéristiques des héros de Dassoucy montrent un héros réfléchissant sur son oscillation entre les valeurs de l'héroïsme et de la lâcheté. D'une part, il fait l'éloge de son art. D'autre part, il se tourne impitoyablement en dérision. A plus d'un titre, les aventures de Dassoucy sont pitoyables, les souvenirs qu'il relate dans les premiers chapitres de ses aventures constituent l'objet d'une autocritique acerbe par un vieux narrateur de son propre enfant qui, adulte, erre encore. De plus, son addiction au jeu et au vin sont tantôt un signe de son instabilité, tantôt une forte allusion à son immaturité. Dominique Bertrand commente ce trait :

Le narrateur développe avec une évidente complaisance un autoportrait dévalorisant et se représente comme un fou emporté par la passion des cartes et incapable du moindre discernement.¹²⁵

¹²⁵ Dominique Bertrand, « Le « sens de l'humour » dans Les Aventures de Dassoucy », *Loxias*,36., mis en ligne le 15 mars 2012, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7009>, p. 7.

Le narrateur n'hésite pas à mettre en relief ses défauts. Sa représentation comme un personnage vicieux effleure le ridicule, comme nous l'avons montré plus haut. Il s'agit d'une distanciation de soi. Après avoir discuté avec le marchand de cochons qu'il a rencontré au début de ses aventures, après avoir perdu sa bourse, préparée pour son long voyage, et dissipé tous ses vœux de gagner aux cartes, prétendant maîtriser cet art, le pauvre narrateur décrit son état d'âme tout en se détachant de son être :

Mais ainsi puisse réussir le dessein des ennemis de l'Etat. Qui jamais a vu une souris entre les pattes d'un puissant chat, qui, après s'en être bien diverti, en fait une curée à son ventre, a vu mon destin entre les pattes de ce galant homme. (AMD, 116)

Le narrateur est engagé dans cette action en tant que héros, en mutation, passant d'un état à l'autre en décrivant dans le détail tout ce qu'il vit. La comparaison, comique, de Dassoucy avec une souris annonce, cependant, l'humilité ressentie lors de son incarcération quand il est conduit par les geôliers devant les juges:

En cet état j'abordai mes juges avec une contenance accompagnée d'une certaine humilité qui ressemblait fort à celle d'un homme qui fait amende honorable. (AMD, 141)

Cette autodérision constitue l'essentiel des aventures burlesques du héros picaresque et joue un rôle déterminant dans l'évolution de la réflexion de Dassoucy sur son rapport à soi-même. Il adopte l'humour afin de se distancier de sa situation lamentable. Chaque terme dans cette affirmation est porteur de significations. Il y a une portée symbolique qui nous révèle un personnage faisant à la fois le deuil et la gloire de soi-même. Son entrée en prison est à prendre de la même que son accès aux cours royales qu'il a l'habitude de fréquenter.

Ce premier acte fini, je fus reconduit dans mon cachot avec la même cérémonie qu'auparavant, où après avoir longtemps médité un si étrange et si funeste accident, finalement mon cœur, ne pouvant plus résister aux coups de sa douleur, ne s'allégera par l'effusion d'un torrent de tant de larmes, que ces gens de fer en furent touchés, et je m'étonnai, n'ayant su trouver de la pitié sur la terre, comme je l'avais rencontrée dans les Enfers. (AMD, 247)

La description du forçat est fondée sur la focalisation interne. Le narrateur se contente d'évoquer ce que découvre le héros sur son chemin. Les verbes « méditer » et « étonner » riment avec les verbes « résister » à la forme négative et « toucher ». De plus, la description cède à une progression déterminée par le circuit du personnage. Au début, Dassoucy est silencieux, il refuse de parler devant les juges. Ensuite, il recourt à une représentation éloignée de soi ; puis, au fur et à mesure, ce héros fait évoluer l'action dans ses aventures burlesques, en se rapprochant de soi. Grâce à l'épouvantable épreuve de la prison à laquelle il est confronté, à la technique de focalisation, sa caractérisation s'avère plus claire : il tente de résoudre une crise intérieure. Cette

idérialisation de soi, est de plus en plus marquante parce qu'elle sert implicitement à montrer une image d'un soi persécuté auquel la posture victimaire convient parfaitement. Ces différentes représentations de soi humilié, glorieux, victime, naissent des relations que le personnage entretient avec l'autre.

Toutes ses caractéristiques trouvent leurs échos chez Furetière, Sorel et Scarron dans leur perception de leur héros. Charosselles souffre dans ses relations sociales, et ceci est certainement dû à l'image qu'il se fait de soi. Tous les gestes et l'action de Francion nous montrent que ce personnage est caractérisé par une forte personnalité parce qu'il refuse de se soumettre aux codes sociaux et universitaires. Ragotin, quant à lui, laisse le lecteur juger de son être qui est en parfaite harmonie avec son paraître de petit avocat maladroit. Ces personnages s'accordent sur la question de la domination de l'autorité sociale, ecclésiastique et politique dans leur représentation de leur propre écriture et de leur propre image. Dassoucy s'en démarque car sa description le libère de ces autorités : il va jusqu'à élaborer une distanciation de soi. Nous étudierons ensuite son rapport aux autres.

3. L'image de l'autre

Dassoucy, qui veut offrir à la postérité une œuvre éternelle, se distingue également des auteurs précédents dans ses rapports avec l'altérité. Il dit:

Lis donc, et lisant, profite de mes disgrâces ; ris, sage Lecteur, et tout en riant de mes folies, fais-toi encore plus sage à mes dépens ; et si, dans ce début, tu trouves quelque chose digne de ton esprit, ne dédaigne point de m'accompagner jusqu'à la fin de mon voyage, dont la suite miraculeuse te fera un tableau de la vie humaine d'autant plus digne d'être conservé, que c'est dans ce tableau sans exemple que les enfants de tes enfants y apprendront en se divertissant, non seulement la conscience du monde, mais la science du Ciel, qui est la science des sciences. (AMD, 103-104)

S'adresser au lecteur est l'un des premiers signes du rapport à l'autre chez Dassoucy. D'ailleurs, toute son œuvre peut se résumer en ces termes, où il est à la fois l'auteur, le narrateur et le personnage. Il fait son autoportrait conformément à l'autre. Il restitue le regard qu'il a de ceux qui le persécutent. La présence du « je », de « mes folies, m'accompagner, mon voyage » sont des indices qui identifient l'auteur lui-même derrière ces propos. Sa présence donne un ton solennel au passage et définit les conditions de ses relations de héros avec les autres personnages. Nous traitons de l'image de la femme qui est, à nos yeux, indispensable à la compréhension de son statut de héros et annonce ses rapports avec les autorités.

a. La mère

L'image de la femme peut être étudiée à travers les relations que Dassoucy entretient avec la mère. Ensuite nous nous proposons de jeter un peu de lumière sur ses relations avec la servante qui s'est occupée de lui après le départ de sa mère. Enfin, il est utile de voir sa perception de l'amour. Dassoucy offre au lecteur un souvenir d'enfance inoubliable dans le dixième chapitre des aventures burlesques, où est décrit le duel à l'épée entre ses parents :

Et quoique je fusse encore bien jeune, il me souvient qu'un jour mon père parlant des lois, et ma mère en voulant parler aussi, ils eurent un si furieux contraste sur un passage de Justinien, qu'ils mirent tous deux l'épée à la main, et se battirent en duel pour l'explication de la loi, *Frater a fratre*. (AMD, 224)

Ce conflit amène Dassoucy à vivre une sorte de déchirement entre la protection et l'honneur offerts par son père, avocat du parlement de Paris et sa mère préférant une vie mondaine et une fréquentation d'artistes, souvent amateurs de musique. C'est avec le père que le petit garçon reste et sa relation avec sa mère s'explique par ce qui suit:

C'est pourquoi, comme ma mère n'était pas des plus mal faites, et que l'honneur qu'elle avait pour la musique et les vers attirait chez nous tout ce que Paris avait de gens de mérite et de vertu, comme je ne suis pas plus délicat que Télémaque, je ne saurais t'assurer que je sois le fils d'un avocat en parlement que j'appelais mon père, de Monsieur son clerc ou de quelque gentil auteur, car dans le mélange des matières, la confusion des choses de ce monde est si grande, que tel qui se croit le fils d'un marquis n'est que le fils de son cocher, comme aussi tel qui croit être le fils d'un cocher a quelquefois un marquis, voire un duc et pair pour père. (AMD, 221-222)

Le déni de la paternité est exprimé par la fréquence des propositions à la forme négative. Pour le narrateur, la situation est claire. Dans cette scène, il décrit la passion de sa mère pour la musique ainsi que son amour de l'art et des artistes. C'est ce qui explique son détachement de son père et le tiraillement de l'enfant.

b. La servante

Une première présentation de la relation de Dassoucy avec la femme se fait alors par le départ de sa mère, par la présence de la servante dans sa vie et par celle de son père. Malgré son appartenance à une classe sociale inférieure à celle de Dassoucy, elle manipule son père. Dassoucy dit : « Comme mon père était docteur en droit, et que cette servante qui était aimée de mon père disposait du code, elle avait toujours le droit de son côté. (AMD, 225) » Il n'est pas heureux en présence de cette femme : malgré son jeune âge, il préfère la fuite du foyer familial à cause de la servante. D'ailleurs, le statut

de la maîtresse du père la situe dans un non-lieu interstitiel équivoque. Il veut peindre sa mauvaise relation avec elle en recourant à un métalangage spécifique aux criminels :

Car cette servante, ou plutôt cette maîtresse, qui avait des libertés avec mon père que je puis bien donner à penser, mais non pas à lire, ayant autant de haine pour moi que j'en avais pour elle, il n'y avait point d'heure du jour que nous ne fussions aux couteaux. Elle m'appelait petit diable, et je l'appelais carogne ; elle me jetait les pincettes à la tête, et moi la cuillère du pot. Et quoique dans ce combat inégal je fusse toujours l'aggravé, [...] j'étais toujours le délinquant. (AMD, 224)

La maîtresse n'a aucun amour pour l'enfant. Elle le maltraite et, elle est à l'origine de son errance, voire de son parcours picaresque. C'est ici où s'annonce, en outre, l'apologie de Dassoucy.

c. L'amour

Après avoir douté de sa paternité et accusé – avec douceur – sa mère, étant donné qu'il a souffert à cause de la servante de son père, il retrouve le salut auprès de deux autres femmes, l'abbesse de Corbeil, qui l'accueille et le protège, et la princesse dans la cour italienne. La première le félicite en lui accordant la responsabilité de « ses souliers, de son pot de chambre et de son éponge, mais encore de son ampoule au fard, et la boîte où elle tenait le lierre précieux de son cautère. » (AMD, 225) Malgré l'ironie évidente de cette description des objets fétiches de la protectrice de Dassoucy, il semble préférer sa situation de serviteur à celle vécue chez son père.

La relation de Dassoucy avec la princesse d'Italie est aussi conditionnée par la pitié. Après avoir fait une scène des plus comiques devant elle, au lieu de donner un spectacle et de recevoir une récompense bien méritée, Dassoucy regrette le banquet offert par cette reine. Il intervient dans sa narration et explique son point de vue :

De sorte que dans cette aliénation d'esprit qui représentait parfaitement l'ivresse d'un homme qui a haussé le gobelet, il prit un si grand éclat de rire à Madame Royale que, sans trop me vanter, je puis dire que jamais personne ne fit rire cette grande Princesse, ni mieux, ni avec plus de raison, et je doute encore si la plus excellente Musique du monde eut pu produire en faveur de ses plaisirs un meilleur effet. Car enfin je ne crois pas qu'il y ait rien de plus plaisant au monde que de voir deux personnes faites comme nous, qui au lieu de faire Musique à Madame Royale, semblions n'être partis de France et n'avoir passé les Monts que pour venir rompre les oreilles à toute sa Cour, crever les yeux à ses Cavaliers, et casser à coups de manche de théorbe la tête des princesses de son cabinet. (AI, 346)

Dassoucy évoque ici un souvenir des plus durs de son passé et des plus marquants de ses impressions. Il se prépare à dédier à la reine une bonne musique et de là il en découvre la dimension comique et curieuse. Il parcourt la scène avec les regards d'un

juge et cherche les détails les plus marquants du comportement d'autrui. Il cherche à comprendre la situation contradictoire à laquelle il fait face. La crainte d'une éventuelle réaction violente de la part de la reine cède la place à une fierté qui s'explique par la capacité du « comédien malgré lui » à déclencher le rire de son Altesse Royale. Il est pardonné grâce à son art. Même sans qu'il le veuille, sa musique agit et lui permet de réaliser ses fins.

Ainsi, ses rapports avec les femmes annoncent ses relations avec l'Autre en général et avec les autorités en particulier. Ce rapport avec les autorités est bien évidemment à prendre comme un emboîtement dans le récit principal. D'ailleurs, dans tous les passages où Dassoucy évoque ses relations avec l'Autre, il résume le processus de défense de soi et de revendication d'innocence. Cette autre facette des rapports du héros avec l'altérité est ainsi mise en évidence.

Dans ce chapitre nous avons développé le portrait du héros, de ses différentes qualités psychologiques et sociologiques. Nous avons aussi évoqué, par comparaison, la conception du héros chez Scarron, Sorel et Furetière. Ces auteurs réussissent à peindre des personnages comiques, voire ridicules. Leurs défauts font d'eux à maintes reprises des antihéros. Mais ces traits sont beaucoup plus poignants chez Dassoucy. Ses réflexions sur sa narration, sa distance par rapport à ses écrits donnent lieu à des remarques critiques et ironiques. En amusant le lecteur, il cherche à l'instruire. En outre, sa caricature des héros et des héroïnes en souligne la médiocrité sur le plan psychologique et social.

En faisant rire le lecteur, Dassoucy se distingue par rapport à Scarron, à Sorel et à Furetière, surtout dans sa relation avec soi-même et avec l'Autre. Son discours, ses voyages, ses expériences et son errance, souvent obscènes, annoncent la destruction de toutes les valeurs prônées par les autres auteurs d'une part et par les autorités d'autre part. Le rapport de Dassoucy avec l'Autre consiste à dénoncer

celui qui manque d'esprit critique, qui adopte sans les discuter, ni les passer au crible de la raison, les idées reçues et les croyances léguées par la tradition et acceptées par la plupart des gens.¹²⁶

¹²⁶ Cécilia Rizza, « La notion d'« autre » chez quelques écrivains libertins », in *L'Autre au XVIIe siècle* (Biblio 17-117), 1999, p. 205.

Son écriture burlesque est aussi relative à la contestation politique. En effet, le libertinage ne consiste pas tant le dérèglement des sens que la contestation d'un système de valeurs. Le héros dassoucien présente une satire de l'altérité. Son écrit parodique est le chemin qu'il a choisi pour faire son salut. Sa posture sociale n'est en réalité qu'imposture mettant en cause les conventions et les modes. Quelles sont les valeurs qui survivent à cette « burlesquerie » picaresque ? C'est ce que nous étudierons dans la partie suivante.

Conclusion partielle

Le parcours thématique de l'œuvre de Dassoucy nous fait connaître des aspects, des actes et des comportements du personnage du héros. Tout en étant célèbre dans la tradition littéraire espagnole, le personnage du *picaro*, est demeuré pour la critique, cantonné dans une littérature mineure. En effet, il se manifeste essentiellement dans le siècle du baroque¹²⁷, caractérisant un courant esthétique qui trouve son essor en Europe à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe siècle. Les réalisations du baroque s'organisent autour de l'instabilité dans la majorité des éléments du réel, des goûts pour les mouvements de l'eau, de l'air ; aussi dans les reflets et les foisonnements. Ces manifestations ont certes influencé Dassoucy qui se plaît à établir les fondements de son errance picaresque dans son parcours de voyageur, dans ses rapports à l'espace et dans le développement et la prolifération de ses sens en contact avec les éléments naturels.

Le Baroque trouve sa continuité dans le courant précieux qui commence à paraître dans les salons, où, les nobles, et en particulier les femmes, sont épris de culture, afin de critiquer l'indélicatesse de la cour de Henri IV. Les thèmes de prédilection des salons, comme la psychologie amoureuse, la passion spiritualisée, la précision de la langue et le style travaillé caractérisent cette écriture précieuse. Elle se fonde sur la liaison entre le concret et l'abstrait, le rejet de l'expression familière par le travail sur le lexique. Ce dernier procédé ne fait pas l'objet de l'écriture burlesque de Dassoucy qui privilégie l'entremêlement des registres de langue, le travestissement de l'Antiquité par la désacralisation des dieux et la « trivialisation » de ses héros. Pierre Brun décrit ainsi les aventures scripturales de Dassoucy:

Plus ingambe que Scarron, plus mauvais sujet que Saint-Amant, il a le faire littéraire de l'un et la goinfreterie de l'autre. Ami de Chapelain, de Cyrano, ensuite brouillé avec eux et fuyant devant l'ombre du redoutable duelliste ; choyé par Molière, puis renié par lui, il se raille de la mauvaise fortune qu'il cherche fréquemment, et cède sur tous les terrains avec une couardise qui en arrive à être plaisante. Mais où il ne lâche pas une pierre de sa forteresse, pas un pouce de son territoire, c'est dans la défense acharnée du genre dont il se dit fièrement l'Empereur, et où il a Boileau pour ennemi redoutable.¹²⁸

Parce que Dassoucy est loin de s'appliquer aux principes de l'idéal classique incarné par l'honnête homme, Boileau discrédite son œuvre burlesque, qu'il qualifie de mineure et

¹²⁷ Baroque, du portugais « barroco », qui désigne une pierre précieuse irrégulièrement taillée, le baroque se développe dans un contexte de mutation politique et religieuse imprégné par la Réforme et la promulgation de l'Edit de Nantes en 1598 qui permet la fin de la guerre de religion en accordant aux protestants la simplification du culte et la liberté de conscience.

¹²⁸ Pierre Brun, *op.cit*, p. 55

de démodée. De plus, la logique cartésienne, l'ordre et la raison, le bon sens qui priment dans l'*Art poétique* sont presque absents de l'œuvre de Dassoucy, qui ne se veut pas seulement un héros mais aussi un antihéros par ses humeurs perturbées, son comportement grotesque, son ironie permanente, d'une part, et, d'autre part, par son dépaysement sociologique, son accoutrement et ses rapport sociaux singuliers. Le regard qu'il porte sur lui-même et sur son écriture nous permet aussi de le comparer à Sorel, à Scarron et à Furetière et à montrer qu'il entretient des relations particulières avec l'Autre. En effet, ses rapports à son père, à la maîtresse de son père et à sa mère sont à l'origine de son errance, de sa rébellion contre toutes les normes sociales, religieuses et politiques. Dominique Bertrand commente :

Mis au ban de la société pour d'obscures histoires de mœurs, le musicien et poète à succès apparaît, à son tour d'Italie, dans les années 1670, *persona non grata*, en dépit de quelques protections illustres, comme celle de Saint-Aignan et du roi auxquels il devra de ne pas finir ses jours dans la prison du Châtelet.¹²⁹

Cette opposition qui marque la biographie de Dassoucy s'exprime parfaitement dans son œuvre. C'est cette insatisfaction et ces hiatus qui l'ont décidé à entreprendre une mission contestataire. Bien entendu, l'objectif est d'abord de se défendre des accusations dont il fait l'objet et puis de se ménager une place dans la littérature du XVII^e siècle et dans la postérité. C'est ce statut de révolté qui nous invite à étudier le rapport de Dassoucy à la pensée libertine.

¹²⁹ Charles Coypeau Dassoucy, *Les Aventures et les prisons*, *op.cit.*, p. 15.

DEUXIEME PARTIE
Dassoucy le libre penseur

« Instruct par son père dans la langue grecque et dans la langue verte par sa marâtre, fugitif forcé et précoce du toit paternel, secrétaire d'abbesse, coureur de grandes routes, chemineau qui n'a rien de sinistre, trouvère oublié au siècle de Louis le Grand, poète, musicien, il promena durant soixante années à travers la France, l'Italie, la Savoie son luth et ses deux pages, persécuté calomnié, calomniateur, fêté, emprisonné, fier de sa liberté d'allures, joueur, paillard, pipé, pipeur, capable de bien, faisant du mal, au demeurant le meilleur fils du monde. »

1

La première partie de ce travail consacrée à la « burlesquerie » picaresque du voyageur – qu'elle soit centrée sur son parcours picaresque ou sur son écriture burlesque – a envisagé Dassoucy, en le comparant à d'autres figures de son temps, en tant que personne pérégrinant entre les valeurs de l'héroïsme et l'épuisement. Il convient maintenant d'aborder l'impact de la pensée philosophique et religieuse de Dassoucy sur son œuvre. Dans les *Aventures*, dans les *Aventures d'Italie* et dans *Les pensées*, Dassoucy se livre à une réflexion libertine déployée sous de nombreuses facettes. Il illustre toutes les formes du libertinage. Nous entendons par ce terme « libertin » le refus de la foi chrétienne, l'opposition à l'« imposture » dévote et l'adoption d'une philosophie épicurienne. Selon Pierre Brun, il existe trois catégories de libertins, qu'il classifie ainsi :

[...]les libertins du monde, fils de Bonaventure Des Periers, et n'ayant pris d'ailleurs aucune autre idée dans son énigmatique *Cymbalum Mundi* que l'incrédulité de Thomas, railleurs élégants ou goinfres chanteurs, fréquentent aussi bien la Cour et les ruelles que les tavernes et les lieux de débauche ; _ les libertins philosophes, procédant de Rabelais et de Montaigne, précisant les doutes du second et les attaques du premier, étayant sur les bases de leur génie des systèmes et des théories ; _ les libertins politiques se réclamant de L'Hospital et de La Boétie, rêvant des constitutions nouvelles et préparant dans l'Etat des réformes radicales, socialistes avant la lettre.²

Le scepticisme et l'épicurisme sont des philosophies que les libertins du XVIIe siècle apprennent auprès de Rabelais et de Montaigne, aiguës par la métaphysique et par l'épistémologie de Descartes et de Gassendi. Molière a bien appris cette leçon d'« honnête homme » libertin. Vanini a lui aussi contribué à diffuser la philosophie naturaliste de Cremonini et de Pomponazzi.

¹Pierre Brun, *Autour du dix-septième siècle*, Slaktine Reprints, Genève, 1970., p. 54.

²*Ibid.*, p. 3-4.

Les principaux thèmes du libertinage érudit peuvent se résumer dans l'attitude intellectuelle des libertins considérés comme des esprits forts, dans la morale de la sagesse qu'ils revendiquent. Cette dernière s'oppose à l'anthropocentrisme et à la doctrine chrétienne d'une vie après la mort. Le libertinage érudit conteste aussi la Providence. Françoise Charles-Daubert se propose de mieux définir ce libertinage érudit:

« Le libertinage érudit », difficile à cerner, désigne plutôt une attitude intellectuelle qu'un contenu de pensée : il regroupe des rationalistes, des sceptiques – dont le rapport à la raison est original et sera précisé – des épicuriens, des théoriciens de la raison d'Etat disciples de Machiavel et héritiers de l'Ecole de Padoue, mais aussi des auteurs très réticents à l'égard de la politique, considérée comme occupation indigne du philosophe.³

Le libertin, du latin *libertinus* est d'abord l'esclave affranchi, libéré. Au XVII^e siècle, ce terme est associé à la libération des contraintes de la morale chrétienne, à une contestation de la doctrine qui la fonde. D'une part, la liberté « libertine » constitue l'une des caractéristiques de Dassoucy, l'homme ; d'autre part, cette même liberté caractérise son héros picaresque. Dassoucy, enfant abandonné, magicien errant, ami du luth, est celui qui conteste les normes et s'oppose aux dogmes. Son mode de pensée subversif, portant l'étendard d'un forçat affranchi, dissimule un moi insaisissable faisant fi de la société et des mœurs, contestant la politique et la métaphysique, désacralisant l'éthique et la religion. Il touche même à la stylistique et aux normes conventionnelles de l'écriture de son époque.

François de Graux dénonce la conception du libertinage proposée par Jacques Prévot. Celui-ci affirme que « libertin » pourrait être un chrétien orthodoxe :

...l'irréligion et la mécréance ne sont en rien des données constitutives du libertinage, « ceux qu'on appelle libertins » sont même « généralement des chrétiens réguliers », – et les « naïfs » historiens qui présentent les choses autrement n'ont fait que plaquer sur les textes « une grille empruntée au Marx le plus vieillot et le plus défraîchi ». ⁴

L'étude du cas de Dassoucy nous permettra de prendre position sur ce point puisque l'un de nos soucis dans cette partie est d'examiner la critique dassoucyenne, qui nous permet de saisir l'entreprise audacieuse de l'écrivain. La première prise de position catégoriquement ancrée dans la critique littéraire à l'égard de Dassoucy est qu'il est l'incarnation du libertinage tel que les auteurs de son temps et les critiques modernes le conçoivent. Il faut tout d'abord souligner le libertinage des mœurs, dont les marques

³Françoise Charles-Daubert, *Les libertins érudits en France au XVIIe siècle*, Paris, PUF, 1998., p. 7.

⁴François De Graux, « Chronique du libertinage », *La lettre clandestine.*, n°8, 1999, p. 142.

apparaissent dans l'obscénité diogénique de l'auteur, dans ses impostures et surtout dans son discours chargé de propos provocateurs. Il en est de même pour la contestation de l'autorité, qui laisse Dassoucy « vagabonder » entre le pouvoir politique et le pouvoir ecclésiastique. Notre auteur appartient à une catégorie complexe de libertins qui trouve toute sa légitimité dans une philosophie qui lui est propre, une philosophie relevant de l'épicurisme et d'une esthétique singulière faite de provocation et de dis/simulation.

Chapitre 1 : Le libertinage des mœurs

Nous étudierons la nature des relations de Dassoucy avec les autres – dans sa vie et dans sa représentation de cette vie. L'analyse des caractéristiques de ses pages, Pierrotin et Valentin, est indispensable sur ce plan, car elles renvoient à un aspect singulier du libertinage, jettent une nouvelle lumière sur les amitiés rompues entre Dassoucy, Chapelle, Bachaumont et Cyrano de Bergerac et éclairent les conflits de ces derniers.

Après avoir examiné la question des relations personnelles et littéraires de Dassoucy, certes pleines d'ambiguïté, nous nous proposons aussi d'étudier l'évolution du libertinage des mœurs, de la fourberie à l'imposture. Nous focalisons finalement notre intérêt sur le discours à plus d'un titre audacieux, voire injurieux, de l'empereur du burlesque.

I. La tentation

L'identification de Dassoucy à Diogène à la fin de *La Prison de Monsieur Dassoucy* n'est pas gratuite puisqu'elle nous permet de comprendre sa prise de position à l'égard de la doctrine chrétienne et de la conception chrétienne de la sainteté. En décrivant ses relations avec les autres prisonniers, il déclare :

Aussi, ils avaient une si particulière révérence pour moi, que bien que je n'eusse ni chausses ni pourpoint, et que faute de deux boutons, je fusse contraint d'attacher mon justaucorps avec deux épingles, il n'est pas croyable l'estime que tous ces misérables me témoignaient. Aussi je puis dire sans vanité que dans cet état j'étais au moins le Diogène de la Prison, si je n'étais pas le Diogène du siècle. De sorte que, hors d'un homme, en qui la vanité qui le rendait insupportable, avait éteint toutes les facultés de l'entendement, j'étais généralement aimé de tout le monde. (*PMD*, 539, 540)

Il est vrai que cette affirmation a lieu à la fin des *Aventures* de Dassoucy mais elle peut néanmoins servir de point de départ pour analyser son obscénité. La considération que lui prêtent les autres prisonniers est l'une des causes qui l'amène à se comparer à Diogène malgré les haillons qui le font apparaître d'un statut social inférieur. Nous nous proposons d'analyser son obscénité suivant ses caprices et son affranchissement de la morale qui l'incite à céder aux tentations des plaisirs dans son comportement avec Valentin est Pierrotin.

A l'époque classique, l'auteur d'un roman libertin cherchait à cacher son libertinage de peur d'être condamné. Cependant, la prison n'empêche pas Dassoucy d'adopter un style provocateur. Sa redécouverte par la critique contemporaine a permis de montrer un auteur burlesque, picaresque et libertin essentiellement parce que son œuvre est celle d'un joueur. A cet égard, il passe par des détours inextricables dans l'espace géographique aussi bien que dans l'espace textuel. En d'autres termes, le héros picaresque s'égaré dans le jeu sans arriver à mettre terme à son errance. Il fonde une écriture basée sur le hasard du jeu et tournant en dérision les mœurs et les normes sociales. C'est pourquoi sa soumission aux tentations du jeu mais aussi du vin est l'une des pistes d'analyse les plus importantes de son affranchissement moral.

1. Le cycle du jeu

En parlant des cartes, le narrateur commence par en énumérer les différents genres, types et jeux, dont il cite le « Belle et flux », le « Trente-et-un » et le « Triomphe », à la manière d'un grand connaisseur. Il n'arrête pas de s'adonner au jeu. Au début de ses aventures, il rencontre « le tueur de bourse », appelé aussi, « le tueur de temps » et se prête à un premier jeu de cartes qui lui coûte la fortune mise de côté pour faire face aux périples du voyage. Puis, arrivé à Orange, au mariage du comte Donat [Dohna], le voyageur rencontre son prétendu « cousin le prieur de Carpentras ».

Au commencement, il brosse le portrait d'un homme d'église malgré les soupçons que suscite l'emplâtre sur l'œil : il se soumet aux stéréotypes établis concernant les personnes de ce genre. Il relate ensuite toutes les disgrâces vécues avant son arrivée au mariage. Le narrateur décrit la cérémonie, attend le dîner et observe le prieur préoccupé par son bréviaire. Il joue avec lui au piquet et, après sa perte, Dassoucy lui propose d'essayer un autre jeu en espérant prendre sa revanche. Les expressions utilisées lors de cette scène constituent un jeu de mots ; Dassoucy déclare :

De sorte qu'étant piqué, et ce jeu ne s'accordant point au désir que j'avais de lui gagner vite son argent et lui crever l'autre œil, je lui demandai à jouer au Brelan. (*AMD*, 263)

Le narrateur adopte l'humour afin de se distancier du prieur : il a l'air de se référer à une démarche rigoureuse pour filouter le prieur. L'emploi de la proposition circonstancielle de conséquence semble introduire un raisonnement logique et affirmer la rigueur de la démonstration. Cependant, nous constatons que cette dernière n'est pas rigoureuse et que la conséquence est absurde, « lui gagner vite son argent et lui crever l'autre

œil ». A ce propos, le narrateur manifeste sa prise de position burlesque, mettant en valeur le vol et la violence.

En Italie, Dassoucy est encore dépouillé à cause de sa passion pour le jeu de cartes. Il raconte son aventure avec le Provençal et ses deux amis. En effet, lorsqu'il les invite, ils lui proposent de s'adonner au piquet. Il accepte volontiers en se moquant de son propre comportement :

Ce qu'ils firent. Car après avoir joué (non sans scrupule) contre cette étrange sorte de gens, et m'être tiré du jeu avec deux pistoles de perte, l'un d'eux voyant que ce n'était pas la raison que je leur emportasse ainsi leur argent, parce que, selon leur supputation, après avoir soupé à mes dépens, ils doivent avoir soupé chacun pour leur part au moins cinquante pistoles de reste, l'un deux tira de sa poche un jeu de cartes, disant qu'il ne voulait rien du mien, et que, si je voulais, il me donnerait ma revanche au trente et quarante : [...] Cette perte considérable m'engagea ensuite dans le jeu ; où je fis si bien, qu'en moins de quinze jours je vis mon fonds réduit à trente pistoles qui ne durèrent guère. Car je trouvai bientôt un autre ami aussi méchant et aussi perfide que celui-ci ; qui sans employer d'autre filou que soi-même, me les sut bien attraper sans l'aide d'autrui. (*AI*, 317, éd. Colombey, 318 / 423,424, éd. Bertrand)

Dassoucy décide de perdre quelque temps en jouant avec le Provençal et il découvre que les amis qui l'accompagnent participent au vol dissimulé par le jeu. Lors de son séjour en Italie, il apprend qu'il affronte une bande de filous. Il nous plonge dans l'univers culturel de l'époque en expliquant aussi méticuleusement les règles du jeu, sa perte et les réactions de ses adversaires.

Il évoque dans ce passage la vanité de ses compagnons, ingrats à l'égard de son hospitalité, et leur attachement à l'argent. La haute fréquence des connecteurs comme « car », « parce que », « si » exprime comiquement la logique de son désir et l'enchaînement de sa logique du plaisir. Il cherche également à exprimer sa fierté et son courage en tant que joueur. Pour souligner son audace, il recourt à l'expression « aussi méchant et aussi perfide », où l'adverbe d'intensité « aussi » permet d'expliquer la contradiction entre le portrait du nouveau filou et le désir inassouvi de Dassoucy pour le jeu. Et pour insister sur son attachement au jeu, bien qu'il constate sa perte, il fait apparaître « un autre ami ». L'emploi de l'antiphrase sur laquelle repose l'ironie permet de montrer la réelle identité de la personne décrite. En fait, de cette manière, le narrateur insiste sur la façon dont il met en évidence sa propre bêtise face à ces filous. Il va au paroxysme de l'addiction :

Et comme un précipice attire l'autre, ayant ouï dire qu'il y avait dans Avignon une excellente voix de dessus dont je pourrais facilement disposer, au lieu de suivre par le col de ses montagnes cet agréable torrent qui mène à Turin, je m'embarquai avec Molière sur le Rhône, qui mène en Avignon, où, étant arrivé avec quarante pistoles de reste du débris de mon naufrage comme un joueur ne saurait vivre sans cartes non plus qu'un matelot sans tabac [...] (*AMD*, 205)

Quoique Dassoucy soit un condamné, il dévie de son objectif de prendre la fuite vers l'Italie et fait son portrait de vagabond errant. Ce statut d'antihéros fait apparaître un personnage qui s'adonne au vice en se voulant provocateur et volontiers scandaleux. Dès lors, il mène une vie en marge des lois en s'octroyant une étiquette identitaire libertine, sans avoir peur de faire face aux punitions affligées à ce genre de comportement.

Nous visons par cette étude du rapport du héros aux tentations à mettre en valeur les épisodes, où, non sans violence, le narrateur se présente comme un individu marginal, contredisant les attaques virulentes de ses détracteurs. Vices favoris des libertins de son époque, quoiqu'ils soient la représentation de la faute dans la religion chrétienne, le jeu et le vin sont à interpréter comme sources illusoire de plaisir, responsables de la perte qu'il exprime à la fin de ses aventures. Mylène Benard affirme dans ce contexte que : « Le jeu symbolise, outre le statut de victime du héros, les aléas de la Fortune qui tantôt favorise Dassoucy et tantôt le persécute »⁵.

2. Le *picaro* « yvrognet »

Le vin est une autre facette des tentations auxquelles se livre le narrateur des aventures burlesques. D'ailleurs, le plaisir de la boisson est un fait culturel très important à l'époque pour d'autres auteurs libertins comme Chapelle et Bachaumont. Dans leur édition critique du *Voyage à Encausse*⁶, Laurence Rauline et Bruno Roche commentent :

Ils goûtent fort le festin organisé par le président de Marmiesse, et louent, comme plus tard Dassoucy dans ses Aventures, la libéralité du chevalier Paul, qui les régale. Ils sont également amateurs de bons vins, liqueurs divines dont ils espèrent des plaisirs bien humains. Si le motif de l'eau récurrent dans l'œuvre entière, est plutôt lié à la nature, à sa fécondité, à sa domestication par les fontaines ou à ses éventuels débordements lors des pluies, celui du vin représente plutôt la culture.⁷

Si Garasse qualifie les libertins d'« yvrognets », « mouscherons de taverne »⁸, c'est que l'éloge que ces derniers font de la boisson constitue l'une des marques qui suscite l'attention des censeurs. Dassoucy assume pleinement son goût pour le vin :

⁵ Mylène Benard, *Les Romans personnels et libertins*, thèse, dir., Dominique Bertrand, Université de Clermont 2, 2007, p. 201.

⁶ Le voyage à Encausse a eu lieu en 1656.

⁷ Chapelle et Bachaumont, *Voyage à Encausse*, édition critique établie par Laurence Rauline et Bruno Roche, Saint-Etienne, Institut Claude Longeon, 2008. p 17.

⁸ Garasse cité par Françoise Charles-Daubert, *Les libertins érudits en France au XVIIe siècle*, Paris, PUF, 1998, p.23.

Quoi que je ne sois pas enfant de Bacchus, j'ai toujours dans de semblables rencontres, recours à son tonneau, et c'est dans sa liqueur que j'ensevelis tous mes ennuis de cette nature, au lieu que, dans ces rencontres, la plupart des hommes deviennent ménagers, c'est alors que je deviens prodigue, et si je n'ai qu'une pistole de reste, je la sacrifie toute entière à un repas. (AMD, 20, éd. Colombey / 117, éd. Bertrand)

Un mode de raisonnement par déduction est ici offert. En plusieurs phases, sont expliquées les causes et les conséquences amenant le personnage à se soumettre à la boisson. Il souligne le bien-fondé de sa thèse par l'utilisation d'un référent, qui lui permet de mettre en évidence sa singularité libertine – par opposition au commun des hommes lors d'une perte ou d'une défaite. Dassoucy est prêt à perdre tout son argent afin de se procurer le plaisir.

L'inconstance qui emmène Dassoucy vers l'immoralité domine plusieurs épisodes de ses aventures. Il va jusqu'à lui accorder une fonction vitale. Il semble que le vin constitue, pour lui, l'un des objets fondamentaux de sa quête : il ne vit que pour boire, ses moindres gestes visent cet objectif. Il est gouverné, animé par un amour aveugle de l'alcool. Dans le cadre du sixième chapitre de ses aventures, après avoir quitté le Marquis et après avoir convaincu son valet de son désir de poursuivre son aventure à pied, il endure, avec son équipage, un orage. Ensuite, lorsqu'ils poursuivent leur voyage, le voyageur picaresque communique son tout premier désir en affirmant :

[...] je repris ma route avec intention de m'arrêter au premier endroit où je trouverais du feu et du vin pour moi, et du pain et du fromage pour mes Pages, et de l'avoine pour mon cheval. (AMD, 172)

Suite à la présentation de la nourriture de chacun, Dassoucy montre qu'il se contente du feu et du vin. Ce héros s'oppose à ses pages. Il incarne des traditions qui le différencient des autres. Pour souligner son affranchissement moral, il se fonde sur une stratégie qui correspond à un ensemble d'actions agencées pour marquer sa différence par rapport aux autres. De cette manière, il fait l'éloge de l'immoralité et jouit, seul, des plaisirs du vin. Pour lui, cette boisson n'est pas à offrir à ses pages pour plusieurs raisons. D'une part, il les considère comme des enfants. De l'autre part, l'une des plus grandes défaites que Dassoucy a vécues est due à l'ivresse de Pierrotin lors de son spectacle dans la cour royale italienne. Pour cela, il s'avère indispensable d'analyser les relations de Dassoucy et de ses pages pour voir dans quelle mesure cette relation permet de mieux saisir son libertinage des mœurs.

3. Dassoucy pédophile ?

Le mot « page », représenté par le valet, vient du grec latinisé « *paidion* ». Dans un ancien emploi du terme, « page » désignait le jeune noble placé auprès d'un roi, d'un seigneur ou d'une grande dame pour apprendre le métier des armes et faire le service d'honneur. Grâce à cette définition, Dassoucy se présente au début de ses aventures comme un seigneur puisqu'il a des valets à son service, dont la présence est tributaire de l'évolution de l'action et de la progression de la narration. Au XVII^e siècle, le valet est doté d'une fonction bien déterminée dans la comédie: il joue le rôle de serviteur appartenant à une classe sociale inférieure, alors que, dans la tragédie, il joue aussi le rôle de confident.

Chez Dassoucy, cette image de page se dote d'une connotation qui transcende les notions classiques, comme nous nous proposons de l'expliquer. Il renie ainsi la tradition et saisit toutes les occasions pour montrer son libertinage de mœurs. Il déclare :

Quoique je ne sois ni Comte ni Marquis, je ne laissais pas d'avoir deux Pages à ma suite, vêtus de noir, triste et funeste couleur, bien dignes de mes tristes et funestes aventures. Ces Pages étaient de ceux qu'on appelle Pages de musique, autrement des chantres à *chausses retroussées*⁹. (AMD, 105 éd. Colombey, 106 éd. Bertrand)

Ce passage contient des indices sur le statut social du personnage. Le héros entame son parcours non moins heuristique qu'initiatique par la représentation d'un statut qui ne lui convient pas : c'est un *picaro*. Il contredit ainsi la règle sociale en donnant au condamné qu'il est censé être une dimension différente : il s'agit de la supériorité de l'artiste, non seulement sociale mais aussi poétique, car seul son art, sa musique et son écriture lui permettent de s'attribuer cette supériorité. Ainsi, la relation qu'il entretient avec ses valets témoigne de sa contestation de toute norme.

En effet, il part à Rome accompagné par deux chanteurs. Il s'oppose de cette façon à la fonction liturgique des chantres parce qu'il a pour objectif d'élargir sa critique corrosive en commençant par ridiculiser les chorales de l'église. Sa répétition des adjectifs « triste et funeste », pour décrire ses aventures et ses pages, annonce de plus la fin, qu'il conçoit lui-même comme tragique.

L'une des grandes préoccupations de Dassoucy au cours de son écriture des aventures burlesques est de se défendre des accusations de relations pédophiles avec ses pages. Il se déclare innocent en offrant au lecteur une succession d'actions subies par

⁹ Allusion à l'homosexualité

ces personnages – qu'on peut analyser selon le schéma actanciel de Greimas. Il se présente comme le personnage principal de son récit, il est le héros qui veut accomplir sa mission : alors il exploite à ses fins de créateur ses pages comme des adjuvants, l'aidant dans ses actions, et des opposants, luttant contre lui, cherchant à lui prendre son rôle de héros. Cependant, ce qui est aussi intéressant à montrer chez Dassoucy, c'est que les acteurs, Pierrotin et Valentin, échangent souvent leurs rôles d'actants.

Lorsqu'il perd son argent en jouant aux cartes, il les prend pour des adjuvants, contribuant au projet entamé par leur maître, en l'occurrence la poursuite de son interminable voyage. Il déclare, « Je lui eusse encore joué mes luths et mes Pages, et couché Valentin sur une carte et Pierrotin sur l'autre. » (*AMD*, 113). Une première lecture de cette affirmation montre l'infériorité de ces pages, simplement réduits à des valets de carte. Cependant, cette image n'est pas à comprendre comme une simple vengeance d'un perdant aux cartes mais plutôt comme une prise de position à l'égard du destin que le joueur semble vouloir déjouer par le truchement de ses pages.

Les rencontres, en général de filous, de voleurs et de tricheurs, faites durant le voyage de Dassoucy sont aussi indispensables à l'évolution parallèle et de l'action et de la libre pensée. Laurence Rauline affirme en parlant des rencontres dassouciennes :

Mais il ne tarde pas à constater que cette remise en question des valeurs les plus établies n'étaient que le fait d'un individu isolé pris dans le jeu dynamique de sa parole, et ses autres rencontres tentent plutôt de lui montrer le caractère figé et universel des modes de pensée.¹⁰

Les personnages que Dassoucy croise lors de son voyage lui permettent de dévoiler les mœurs de la société classique. Pierrotin est l'un des piliers des aventures : il est parfois le porte-parole de son maître et il dissimule son libertinage. Lorsque Triboulet s'informe sur la religion de Dassoucy, Pierrotin, après avoir divulgué tous les secrets familiaux de son maître, évite de raconter la réalité de ses croyances au moyen d'un jeu de mots :

- Ce n'est pas ce que je vous dis, reprit le Cuistre, je vous demande si votre maître est un homme pieux, et craignant Dieu, enfin un homme de bien ? – Ha ! je vous entends, dit Pierrotin, vous me demandez s'il est accommodé des biens de la fortune ; non, je vous assure qu'il n'a pas en son pouvoir un pouce de terre. (*AMD*, 176)

Cependant Pierrotin ne semble pas vraiment prendre le parti de son maître parce qu'il le scandalise quand il n'hésite pas à répondre aux questions de Triboulet. Pour décrire

¹⁰ Laurence Rauline, « Parole libertine et art de voyager », in *Avez-vous lu Dassoucy*, op.cit, p. 232.

l'attitude de son valet, Dassoucy introduit le septième chapitre de ses aventures en disant :

Je m'embarquai donc sur la Saône, où, pendant que jouant au piquet je tuais le temps avec un fort honnête Gentilhomme, je ne m'apercevais pas que Pierrotin, [...], faisait de sa part tout ce qu'il pouvait pour se divertir et se jouer de ma réputation, et qu'un certain cuistre engiponné travaillait avec une merveilleuse sollicitude à la conscience de Pierrotin, qui, pour me délivrer de la peine de me confesser, lui faisait ingénument ma confession générale. (AMD, 173)

Dans cette phrase, plusieurs éléments entrent en une très fine interaction. Dassoucy commence par une simple présentation du cadre spatio-temporel de son action, puis il compare ses actions à celles de Pierrotin. La comparaison qui apparaît grâce à son recours à une proposition subordonnée circonstancielle de temps introduite par « pendant que », met en parallèle l'étrange contradiction entre Pierrotin, racontant les aventures de Dassoucy sans hésitation aucune, et Dassoucy, se plaisant à passer son temps à jouer. Les expressions qui semblent faire l'éloge de Pierrotin ont un objectif double. D'une part, elles montrent au lecteur, un pédant vaniteux et ridicule, le faux dévot, représenté par le cuistre. D'autre part, elles servent à éclairer un autre aspect du personnage du valet qui s'oppose ici à son maître. Ainsi, la multiplication des propositions circonstancielle de temps, la longueur même de la phrase et la confusion entre le personnage du narrateur et son héros apportent un trait humoristique: combinés, ces éléments imposent un ton ironique et provoquent le sourire.

Le page et le cuistre (qui est désigné comme le valet des pédants dans le *Dictionnaire universel* de Furetière) s'accordent à accuser Dassoucy de maltraitance, malgré le sourire déclenché dans la dernière phrase.

Vous ne le pourriez jamais croire, [...] il me traite à la Turque, il ne me donne pas une pauvre goutte de vin, je suis abreuvé comme un canard, et me donne plus de coups que de morceaux de pain ; c'est un vrai lutin, il ne fait qu'écrire, chanter et palinodiser tout le jour et toute la nuit. (AMD, 72-73 éd. Colombey)

Pierrotin adresse des reproches à son maître. En effet, le maître apparaît sous un aspect cruel. L'expression « traiter à la turque »¹¹ prouve que Dassoucy est très dur avec son page et il affame son Pierrotin. Celui-ci se positionne parmi les détracteurs de Dassoucy. Il joue ainsi son rôle d'opposant à l'évolution de l'aventure. D'ailleurs, il ne s'agit pas de la seule occasion où la violence s'affiche dans les aventures burlesques de Dassoucy, car nombreuses sont les scènes où le valet constitue une entrave à l'évolution

¹¹ « traiter à la turque » peut signifier sodomiser

de la narration. Aussi, on peut dire que, par son comportement, Pierrotin lutte indirectement contre l'objet de la quête de son maître.

Le portrait que Dassoucy fait du maître illustre un personnage qui se livre au hasard des rencontres de filous. En effet, l'un des meilleurs exemples est celui de la rencontre du tricheur allemand, qui paie le souper aux voyageurs après avoir volé le maître narrateur :

Mais je fus fort étonné : car au lieu que je m'attendais à rejouer avec mon cousin, je vis revenir Pierrotin avec la plus grande joie du monde, qui après m'avoir remis une lettre dans la main, me dit que le cousin Prieur était déjà parti, et qu'il avait payer le souper pour toute la compagnie. (*AMD*, 159 éd. Colombey)

Le recours aux adverbes d'intensité peut déterminer les intentions de la représentation de la joie exagérée de Pierrotin. Ridicule, il se tourne en dérision par sa relation naïve à l'Allemand et met en évidence sa filouterie de façon comique. La manière dont Dassoucy représente les actions de son page, dans chaque situation, manifeste son attitude face à la notion de responsabilité : il a constamment recours à l'esquive et au rejet de ses fautes sur quelqu'un d'autre.

Nous nous interrogeons ainsi sur la valeur accordée à l'environnement humain dans ces différentes situations et sur le rôle joué par les personnages rencontrés. En effet, les expériences vécues lors de son voyage contribuent à différentes orientations de la personnalité du narrateur et surtout à montrer ses réflexions sur ses relations avec ses pages: « Mais comme Dieu voulait que Pierrotin fût l'instrument fatal de toutes mes disgrâces, il ne permit pas qu'il pérît en cette rencontre ; il suscita un ange pour son salut... » (*AMD*, 99 éd. Colombey/ 204, éd. Bertrand). En partant de cette représentation de Pierrotin, il faut s'interroger sur la cause qui a amené Dassoucy à rapporter des actions si peu honorables. Cela sert-il à dissimuler d'autres beaucoup plus graves ? S'agit-il de l'un des procédés de l'écriture du libertinage ?

Analyser les épisodes où Dassoucy évoque les actions des pages fait apparaître leurs caractéristiques et leur impact sur ses aventures : sa réflexion est très importante. Les pages ne sont pas uniquement des entraves au parcours du voyageur par leur relation avec lui, mais aussi par leurs relations entre eux-mêmes et avec les autres. Il est difficile de savoir s'ils sont des complices ou des rivaux. Quand il est question de nourriture et de vin, ils s'acharnent à profiter des plaisirs qui leur sont offerts:

D'autre part je voyais dans ma famille Valentin aimant le rossoly, un valet mangeant comme quatre, et Pierrotin buvant comme six, sans avoir pour satisfaire à tout ce peuple dévorant, qu'une petite bourse de cuir de grenouille, où mes finances épuisées faisaient voir ce vide tant

abhorré de la nature, sans avoir pour la remplir d'autre poudre de projection que le misérable fonds d'une vertu désolée. (AI, 350)

Par l'amplification, à la tonalité ironique, par l'opposition entre l'expression « peuple dévorant » et « petite bourse de cuir de grenouille », le narrateur désigne un conflit comique entre les valets et leur maître. Il montre l'ingratitude de ses valets. Pierrotin et Valentin ne sont pas reconnaissants à l'égard de Dassoucy ; de plus, ils ne le sont pas entre eux-mêmes. Lorsque Pierrotin risque de se noyer, l'un de ses amis valets récite un « *De profundis* » au lieu de lui sauver la vie. D'après ce qui précède, le comportement du page, agressif, ingrat, naïf, est mis en relief par ce narrateur. Pour insister sur la cruauté des valets, Dassoucy s'inspire d'un référent religieux, la Bible :

Ce n'est pas une chose extraordinaire de trouver des enfants aussi méchants et aussi cruels que les hommes. Caïn, envieux de son frère, tua Abel, et Joseph fut jeté dans un puits par la jalousie de ses frères. Cettui-ci, par le même motif conspira contre la vie de Pierrotin. (AMD, 202)

L'exagération, servant à comparer la cruauté des pages à celle du fratricide de Caïn et d'Abel, à la nonchalance des frères de Joseph, est toujours de mise afin de souligner la méchanceté de Pierrotin et de Valentin.

Ces derniers vont même jusqu'à menacer la vie de leur maître, comme l'illustre parfaitement l'épisode du complot organisé par Pierrotin afin d'assassiner Dassoucy. Le premier, après avoir projeté de jeter Valentin dans la rivière, organise le meurtre de son maître. En dévoilant le dessein de Pierrotin, le valet dit à ce dernier : « [...] Pierrotin vous veut empoisonner, et c'est moi qui dois être le principal ministre de cette honorable exécution. » (AI, 325, éd. Colombey/ 429, éd. Bertrand) L'ironie souligne le crime que Pierrotin tente de commettre, car la victime se considère comme son père. Ce lien de paternité que Dassoucy prétend avoir avec ses pages trahit ses relations réelles avec eux. Comment Pierrotin est-il réellement perçu pour Dassoucy ? Que cache t-il derrière son statut de père ? Qu'est-ce qu'il éprouve pour cet enfant ingrat ?

En effet, dans son affranchissement moral et social, Dassoucy, se situe aux marges d'une époque où le respect des normes sociales est imposé très strictement. Il expose son opposition constante dans le parcours de ses aventures burlesques. La reprise constante et multiple de ses relations suspectes avec ses pages relève pour lui d'une nécessité impérieuse en quelque sorte de se dire, pour pouvoir être. Dans l'ensemble des complots que ses contemporains élaborent afin de mettre fin à sa vie, celui de Pierrotin le touche beaucoup. Dassoucy, l'empereur du burlesque, affirme avec beaucoup

d'amertume : « M'étant aperçu que ce petit serpent que je nourrissais dans mon sein, au lieu de compatir à mes misères et me soulager dans ma pauvreté m'avait retenu une partie de cet argent... » (*AI*, ch18, 324, éd. Colombey/ 429, éd. Bertrand) L'image du père domine ces termes. Elle se manifeste à travers deux souvenirs différents, le premier est celui d'un père tendre, attaché à son fils, « je nourrissais dans mon sein » ; le second se relie au comportement de l'enfant, doté d'un statut important. L'opposition entre l'image idyllique du père et la méchanceté du fils correspond à un thème exploré dès le début des aventures burlesques de Dassoucy, à savoir la pédophilie. C'est la question d'une réalité marginale où l'enfant, ayant été dominé et détourné, ne supporte plus la violence du pédophile. Après avoir assumé la fonction du père et infligé à Pierrotin de sévères punitions quand il ne se soumet pas à son règlement, vient le temps où le père est châtié par le fils.

En revanche, nombreux sont les épisodes où le premier décrit son amour pour le second. Ainsi, le héros est assailli par de multiples sentiments. Chaque action commise par Pierrotin génère une sensation et la description a pour but de dévoiler l'intense émotion vécue par le héros. Dans le neuvième chapitre des aventures, après avoir décrit la relation de jalousie entre Pierrotin et son camarade, Dassoucy en explique l'une des raisons :

Dans cette imagination, autant de faveurs que je manquais à lui faire et que je faisais à Pierrotin lui semblaient autant d'actes de mon injustice, et tout le bien, que dans les compagnies, on disait de Pierrotin, était à son avis autant d'attentats à sa gloire. (*AMD*, 98, éd. Colombey/ 203, éd. Bertrand)

Il s'agit ici d'une seconde occasion où l'un des personnages souhaite la mort de l'autre. Les motifs de la jalousie et de la vengeance constituent les causes apparentes de cette disposition. La relation pédophile entre Pierrotin et Dassoucy, suggérée par l'expression, « autant de faveurs », est à prendre comme la cause principale de la haine entre ces deux pages. En exprimant la préférence qu'il donne à Pierrotin, il avoue un rapport intime avec lui. Il s'agit ici d'une forme déviante d'attention portée à l'enfant, entraînant sa soumission mais ne pouvant empêcher sa rébellion. En effet, cet amour que Dassoucy a pour les enfants correspond à l'absence d'intérêt pour les femmes, comme il l'avoue dans ces vers burlesques sur la continence:

Pour baiser jamais d'autre dame
Que quelque Dame de carreau (*AMD*, 35, éd. Colombey/ 135, éd. Bertrand)

A ses yeux, les femmes peuvent être remplacées par des cartes.

Ainsi, l'auteur n'essaie pas de paraître neutre, puisqu'il décrit d'une façon subjective les personnages et donne souvent son point de vue. Cela permet de sentir la pensée libertine de l'auteur des aventures burlesques. Il est conduit par des plaisirs opposés aux normes sociales et morales. Tous ses gestes présentent d'ailleurs l'influence de ses désirs sur son caractère et sur son écriture : il n'est pas seulement libertin pour lui-même mais il exploite les autres personnages. Dominique Bertrand avance :

Ce sont les mœurs homosexuelles du musicien, connu de longue date pour ses relations équivoques avec ses jeunes pages de musique, et emprisonné à plusieurs reprises pour sodomie, qui ont le plus gravement nui à sa réputation.¹²

A travers son propre personnage, il fait le portrait d'un comportement qui est un éloge du jeu, du vin et de la pédophilie. Il met en valeur les excès dans un ton souvent burlesque et ironique et donne des indices quant à sa pédophilie, qu'il veut légitime. Cela vaut aussi pour son homosexualité, qui constitue notre objet d'étude suivant.

II. « Le parfum des rumeurs »

L'une des raisons du classement de Dassoucy par ses contemporains dans le « mauvais genre » est la publication par Chapelle et Bachaumont du *Voyage à Encausse*¹³. En réalité, l'« empereur du burlesque », dont les travestissements concurrencent ceux de Scarron, est déchu à cause du scandale de son homosexualité. Ses relations équivoques sapent sa réputation et ses contemporains s'accordent ainsi à le situer à mi-chemin du poète et du rebelle et à voir dans ses écrits des péchés au lieu d'audaces esthétiques. Ses relations occupent une place charnière dans son œuvre et permettent de saisir la singularité de son héroïsme picaresque.

1. L'affaire de Montpellier

Le voyage de Chapelle et de Bachaumont est tout d'abord une forme d'expression de la liberté des mœurs. Ils y relatent leur amitié avec Dassoucy et avec Cyrano. Celle-ci n'est pas abordée de la même manière chez les différents auteurs. Evidemment, le parti qui accuse ne l'entend pas de la même oreille que la partie victime. Mais, il importe de

¹² Dassoucy, *Les Aventures et prisons*, édition critique par Dominique Bertrand, *op. cit.*, p 16.

¹³ Chapelle et Bachaumont, *Voyage à Encausse*, édition critique établie par Laurence Rauline et Bruno Roche, Saint-Etienne, Institut Claude Longeon, 2008.

préciser que Dassoucy a déjà parlé des versions différentes de chaque histoire dans ses *Rimes redoublées* :

Lecteur pieux et charitable
Use ici de ta charité
Chapelle t'en a bien conté,
Dassoucy t'en fait le semblable. (RR, 104)

Nous commençons notre commentaire par l'objet des calomnies, à savoir Dassoucy. Après avoir expliqué la sottise du peuple, vient le douzième chapitre des *Aventures burlesques*. A Montpellier, Dassoucy raconte l'épisode de la discorde entre Pierrotin et la femme du colonel B. Cette bourgeoise montpelliéraine espère conquérir le page, qui préfère Madame Royale de Turin. Se sentant blessée, l'épouse du colonel décide de se venger de Pierrotin en attaquant Dassoucy. Solidaire avec les autres femmes de Montpellier, elle vise ses relations sexuelles « inappropriées » en particulier. En évoquant de la médisance qu'elle déclenche, le narrateur des *Aventures* avance :

Comme la médisance est de la nature du feu, dont il ne faut qu'une étincelle pour embraser tout un monde, incontinent cette Ville fut toute embrasée du feu de sa médisance contre la fureur de cette femme irritée et la rage de ce filou désespéré. (AMD, 236 éd. Bertrand)

Le narrateur recourt à un ton ironique, propre à une écriture burlesque, parce qu'il se trouve dans l'ardente nécessité de préciser la stratégie des femmes pour rendre sa réputation de plus en plus sulfureuse. La métamorphose sert à souligner la force et la vitesse de la médisance, égales à celles du feu. Il se pose ainsi en victime et cherche à persuader de son innocence. La Ville qui l'accuse d'homosexualité serait manipulée par ces précieuses. La personnification est un procédé qui lui permet de critiquer le système de valeurs et de croyances qu'elles incarnent :

[...] les femmes galantes, plus amies de leurs intérêts, et plus spéculatives, laissent le bon Dieu à part, m'appelaient hérétique, non en fait de religion mais en fait d'amour (...) elles m'accusaient injustement des duretés que jadis Orphée eut pour les Bacchantes ; et tout cela sans autre fondement que leur chimérique imagination déjà préoccupée par la renommée qui leur avait appris les longues habitudes que j'avais eues avec C., feu D.B. et feu C., et fomentée par la malignité de ces esprits irrités, qui tous ensemble, afin d'émouvoir le présidial contre moi, faisait croire à tous ces Messieurs qui dans ce glorieux tribunal administrent la justice, que je les traitais d'ignorants et ridicules, et que je me moquais de leur autorité. (AMD, 238-239/éd. Bertrand)

Frappé par la longueur de cette phrase, le lecteur comprend qu'elle rime avec l'objectif de son auteur : la représentation des accusations, qui vient offrir l'une des significations les plus importantes de l'œuvre. Ce passage s'inscrit dans un contexte émouvant : il présente les relations de Dassoucy avec les femmes aussi bien qu'avec Chapelle et Cyrano de Bergerac. Ses rapports avec eux semblent notamment fondés sur

l'opposition. Il existe une différence sociale et une différence de caractère. Dassoucy est amené à s'assimiler à Orphée pour rappeler plusieurs images du héros légendaire. Cependant, le statut de héros voyageur, le dieu de la lyre à neuf cordes ne sont pas les seuls points de convergence entre Dassoucy et Orphée : il s'agit surtout de la pédérastie. L'amour des jeunes gens, loin des femmes, est le point commun le plus impressionnant entre Dassoucy et ce personnage de la mythologie.

Cet amour occupe une place importante dans l'œuvre de Dassoucy puisqu'il conditionne l'évolution des rapports entre les personnages et devient comme un élément primordial de l'intrigue et des aventures. Cependant, ce thème n'est pas représenté de la même manière chez Dassoucy et chez ses contemporains. Il est vrai qu'il rapporte lui-même cette scène de Montpellier. Il n'est pas moins vrai que Chapelle et Bachaumont racontent à leur tour cette mésaventure dans leur *Voyage à Encausse*. Dès leur arrivée à Montpellier, après avoir peint ses « plantades »¹⁴ et ses « blanquettes »¹⁵, ils présentent la rue des *Parfumeurs*¹⁶, qui leur sert d'antithèse, retraçant les rumeurs concernant l'affaire de Dassoucy et des bourgeoises. Ils écrivent non sans ironie :

Cette rue si parfumée conduit dans une grande place où sont meilleures
hôtelleries. Mais nous fûmes bientôt épouvantés
De rencontrer en cette place
Un grand concours de populace ;
Chacun y nommait Dassoucy.
Il sera brûlé, Dieu merci,
Disait une vieille bagasse,
Dieu veuille qu'autant on en fasse
A tous ceux qui vivent ainsi.¹⁷

Il semble que Chapelle et Bachaumont, loin de vouloir garder l'amitié de Dassoucy, dévoilent ses secrets : ils n'ont pas l'air de vouloir l'aider et même ils sont prêts à célébrer son exécution. Ils sont impitoyables à son égard car il refuse de se soumettre aux valeurs morales. Il a pris le chemin épineux de la contestation et de l'opposition aux règles sociales. Ainsi, un jeu d'opposition entre l'image du feu, utilisée par Dassoucy, et l'image du parfum de Chapelle et Bachaumont s'exprime clairement. Cette contradiction introduit un conflit entre les différents auteurs, ces derniers interviennent dans la vie de Dassoucy et perpétuent sa mauvaise réputation.

¹⁴Chapelle et Bachaumont, *op. cit.*, p 72.

¹⁵*Ibid.*

¹⁶*Ibid.*

¹⁷*Ibid.*, p. 72-73.

Un parallélisme est instauré entre ces deux textes pour montrer une amitié fondée sur un conflit perpétuel. En aucun cas, les auteurs ne sont fidèles les uns aux autres. L'univers où ils évoluent est celui de la calomnie, malgré l'amour qui les a reliés avant la discorde avec les bourgeoises montpelliéraines. Ainsi, ils expriment la crainte d'être considérés comme ses proches :

Et, de peur d'être pris aussi
Pour amis du sieur Dassoucy,
Ce fut à nous de faire gille :
Nous fûmes donc assez prudents
Pour quitter d'abord cette ville,
Et cela fut d'assez bon sens.¹⁸

Ces vers expliquent implicitement la cause du conflit, à savoir l'homosexualité du *picaro*, qui conduit Dassoucy à être dominé par une soif de vengeance. Il peint de cette manière son indignation face à ces amis infidèles.

2. La revanche épistolaire

La tension atteint son comble lorsque l'auteur des aventures burlesques leur répond par une lettre¹⁹. Dominique Bertrand en a bien souligné l'impact:

Cette version, censurée par la suite, d'un texte des plus virulents pourrait expliquer les déboires personnels de Dassoucy avec Molière, resté proche de Chapelle, qui préféra dès lors confier à Charpentier la partition du *Malade Imaginaire*.²⁰

Les accusations d'homosexualité lancées contre Dassoucy l'amènent d'une part, à céder la place à Charpentier pour composer la musique des pièces de théâtre de Molière et, d'autre part, retardent la publication de ses *Aventures burlesques*. Cela le conduit à exprimer, non sans violence, sa déception et son désespoir.

Cette lettre remplit, en réalité, une fonction indispensable au déroulement des aventures de Dassoucy. Elle condense la souffrance de son auteur et manifeste son échec à garder sa relation amicale avec Chapelle, Cyrano et Bachaumont. De plus, cette lettre témoigne de l'évolution de ses relations avec ces derniers. Au début, Dassoucy dit qu'il n'a jamais rencontré Chapelle. Ensuite, il affirme que si cette rencontre imaginaire a eu lieu, ce ne peut être que dans un cabaret, étant donné que ce sont les lieux les plus fréquentés par Chapelle. Dans cette situation, il devient difficile de différencier la réalité de la fiction. Dassoucy attaque Chapelle en insistant sur son mensonge et avançant que

¹⁸ Chapelle et Bachaumont, *op. cit.*, p 25.

¹⁹ La lettre est datée du 25 juillet 1665.

²⁰ Charles Coyneau Dassoucy, *op.cit.* , p. 612.

le vin, dont il abuse, devrait lui permettre de dire la vérité. Cet éloge de la boisson n'est pas sans rappeler l'affranchissement moral qu'il partageait avec Chapelle au début de son œuvre. L'amitié poétisée des deux hommes est altérée à cause de l'éducation que Chapelle reçoit de Bachaumont. Ici Dassoucy retourne à Chapelle ses accusations de sodomie, surtout en disant :

Mais croyez moi mon ami Chapelle, vous travaillez en vain, et quoique les Macettes du Marais, et les opérateurs de Paris puissent faire pour votre honneur, vous avez beau suer pour ce dessein, les victoires insignes qu'ici vous avez remportées en place Navone, à la barbe des quatre parties du monde, où, non sans coup férir, vous avez si valeureusement fait monter les talons à tant de légions d'enfants perdus, laissent trop de monuments à la mémoire pour nous pouvoir jamais persuader que vous avez quitté Cupidon pour sa mère et les Amours pour les grâces.²¹

Cette allusion sarcastique à l'homosexualité de Chapelle est l'un des exemples les plus significatifs de la querelle entre les auteurs. Pour notre auteur, Chapelle doit se méfier de sa vengeance. Il s'identifie comme un auteur protégé par les autorités et revendique son innocence : « Car où est l'homme qui sans passer pour un méchant ou pour un fou, osera prendre parti contre mon innocence si publiquement reconnue... » (*RR*, 110-111) Après avoir fait preuve de son pouvoir, essentiellement reconnu grâce à son art, Dassoucy montre l'incapacité des autres de mettre sa réputation en danger. Il recourt à la fiction pour justifier les propos injurieux qu'il retourne contre Chapelle. Il n'est pas un simple héros engagé dans une aventure. Il est aussi le conteur de cette aventure. Il remplit différentes fonctions : il est le narrateur et le personnage principal. La lettre constitue un moment fort dans la représentation de ses émotions. Il met implicitement l'accent sur sa solitude et sur sa souffrance en regrettant l'ancienne amitié avec Chapelle. Il va au-delà des circonstances historiques en expliquant sa force et montrant que les autres sont incapables de dégrader sa réputation et ses écrits. Dassoucy justifie les insultes adressées à Chapelle par la fiction, mais accorde en réalité à ces propos injurieux une raison ludique pour se faire pardonner par Chapelle et pour montrer qu'il le pardonne à son tour.

Cependant, il importe de comprendre que la fiction n'empêche pas la présence de certains éléments historiques mettant en relief les relations équivoques entre Dassoucy et Chapelle, d'une part, entre Dassoucy et Cyrano, d'autre part. Ils ont d'ailleurs formé ce que Madeleine Alcover appelle le « gay trio ». En revanche, nous ne prétendons pas élucider toutes les circonstances de ces relations. Nous nous référons essentiellement

²¹*Ibid.*, 613.

aux aventures de Dassoucy, qui affirme dans *Les pensées de Monsieur Dassoucy dans le Saint-Office de Rome* : « Ce sont des hommes fort débauchés et fort méchants, plongés dans toute sorte d'ordures et adonnés à toutes sortes de vices les plus abominables » (PMD, 461) . Au fur et à mesure que le texte progresse, les allusions de Dassoucy aux penchants sodomites de Chapelle et de Cyrano deviennent de plus en plus nombreuses.

Bien que chacun présente son propre scénario, que les rumeurs lancées soient différentes d'un auteur l'autre, les amitiés de Cyrano et de Dassoucy ont certes marqué l'histoire littéraire classique. En réalité, il faut parler des amours de ces deux « personnages-auteurs ». Ils ont de prime abord des relations littéraires, traduites par la signature en 1948 du *Jugement de Pâris* de Dassoucy au nom d'Hercule de Bergerac, dans le huitain considéré comme une pièce liminaire de l'*Ovide en Belle Humeur* en 1650.²² Ceci étant, il est très difficile de connaître les causes de leur conflits, si elles ne sont pas sentimentales. D'ailleurs, les preuves de l'homosexualité de Cyrano sont incontestables. Madeleine Alcover l'affirme : « Mon assertion que Cyrano était homosexuel repose sur des documents historiques et surtout sur son œuvre. »²³ A titre d'exemple, dans *L'Autre monde*, Cyrano se plaît à évoquer les amours de Narcisse et de Pygmalion ainsi que celles d'Oreste et de Pylade. Cela permet-il de renvoyer à ses affinités avec Dassoucy comme étant à l'origine de leur discorde ?

Deux affaires témoignent de plus près de cette dernière. Il est d'une part question d'un chapon que Dassoucy refuse de partager avec Cyrano. A dire vrai, certains croient que ce présumé coq n'est en réalité qu'un jeune garçon qui s'appelle Bernier, et que Dassoucy refuse d'offrir à son ami ; d'autres pensent que c'est l'auteur des *Etats et Empires de la lune et du soleil*, lui-même. La jalousie est donc le motif du conflit. Et, si nous nous documentons encore sur ces relations, nous trouvons que c'est aux alentours des années 1650-1651 que la rupture commence à avoir lieu. Celle-ci est de plus en plus manifestée après l'affaire de l'anagramme Soucidas, par Le Royer de Prade, qui s'oppose au burlesque d'une façon générale et à celui de Dassoucy en particulier. Ces circonstances ne permettent pas de préciser les causes de la rupture mais elles ne font

²²«Pour Monsieur Dassoucy sur sa métamorphose des dieux/ Madrigal/ Plus puissant que jadis Orphée,/ Qui de chez les peuples sans yeux/ Ne put ramener que sa fée,/ Tu ramènes en terre les dieux, / Malgré cette défense expresse/ D'en avoir plus d'un parmi nous. » (Cyrano de Bergerac, *Les Etats et Empires de la Lune et du Soleil*, op. cit., p. XLVIII.

²³*Ibid.*, p. XXXIV.

que prouver davantage que : « La brouille du trio était sans doute liée à des rivalités ou à des déceptions amoureuses. »²⁴ Cet ensemble d'éléments met en évidence la nature des relations entre Dassoucy, Chapelle, Cyrano et Bachaumont. Elles ne sont pas seulement littéraires mais aussi amicales et amoureuses.

L'obscénité de Dassoucy se manifeste dans son affranchissement moral. Dans ses aventures, il annonce un éloge paradoxal de la pédophilie et de l'homosexualité. Dassoucy se joue de tous les interdits sur les modes les plus divers. Il décline à l'infini son opposition aux normes. Son texte ne nous dévoile pas seulement sa fourberie mais aussi son imposture.

III. L'usage de la fourberie

L'œuvre de Dassoucy comporte des traits caractéristiques qui nous permettent de mieux comprendre des marques du libertinage manifestes dans ses mœurs. Sa figure de marginal est à saisir grâce à de nombreux éléments dont nous ne retenons que les plus pertinents. La volonté de Dassoucy de faire face à l'altérité par le moyen de la fourberie s'exprime dans son scepticisme à l'égard de la sorcellerie et de la magie par exemple. Ces dernières sont à maintes fois évoquées dans l'œuvre, qui met en scène l'affranchissement social et moral de son héros.

1. Le *picaro* sorcier ?

Dassoucy renie la tradition en usant de tous les moyens servant à satisfaire ses désirs inassouvis. L'exemple de l'analepse²⁵ où Dassoucy à l'âge de neuf ans, montre que sa pensée libre commence à connaître son essor dès l'enfance. C'est l'une des caractéristiques les plus importantes du *picaro*, dont les aventures commencent dès son très jeune âge. Dassoucy met en scène un autre personnage qui lui ressemble et qui le fascine. C'est son double, son *alter ego* mis en scène au moyen d'un jeu de reflets, de correspondances entre l'enfant et l'adulte. Il est vrai que ce procédé souligne la farce en mettant en relief son aspect fictif ; il n'est pas moins vrai que la volonté de Dassoucy

²⁴ *Ibid.*, p. LIII

²⁵ Dassoucy raconte une aventure vécue quand il avait 9 ans. Il joue le rôle d'un magicien et effraie beaucoup d'enfants.

d'effrayer les autres annonce la critique de la société si l'on apprécie à son juste titre l'audace de l'enfant face au peuple.

Au début du onzième chapitre des *Aventures*, il relate son histoire avec Dom Diégue, le fils du gouverneur de la ville : il ne s'entend pas avec cet enfant et quitte cette famille espagnole pour être accueilli chez une « jeune veuve », qui a un fils. Accompagné par ce dernier, Dassoucy s'oppose à une trentaine d'enfants avec beaucoup de courage malgré son jeune âge. Il affirme :

[...] je les défiai tous l'un après l'autre et leur inspirai tant de peur par mes menaces, que bien que je fusse le plus petit de la troupe, pas un n'eut la hardiesse de se venir à jouer à mes griffes ; au contraire, ayant tiré de ma poche un certain livre, dont je les menaçais, ils s'enfuirent tous à leur logis comme s'ils eussent eu le diable en queue. (*AMD*, 123 éd. Colombey, 228-229 éd. Bertrand)

Tous les gestes et toutes les actions et de Dassoucy nous montrent qu'il est doté d'une forte personnalité. Il est actif, dynamique et toujours prêt à accomplir des exploits. De plus, il est audacieux et indépendant. Sa relation avec les autres enfants, préparant aux rôles de magicien, d'astrologue et de médecin qu'il va jouer, est fondée sur la domination. En sortant un livre de sa poche, il montre qu'il échappe aux règles imposées par la société. Il semble sûr de lui-même et poursuit ses aventures avec l'assurance du héros régnant sur le réel. La prise de possession du livre, représentant la littérature est une prise de possession des autres par la fourberie. Elle le libère de l'autorité sociale et lui fournit le moyen de s'évader des conventions morales. C'est un jeu qui dévoile le pouvoir de Dassoucy de susciter un univers qui lui est propre.

Cette scène qui représente la réaction du peuple naïf est de plus en plus mise en exergue par le truchement de la description de Dassoucy magicien. A une époque où la sorcellerie était bannie, il se plaît à attirer l'attention des censeurs ; à faire l'éloge de la débauche et à incarner tout ce qui est considéré comme une représentation de la faute. Il dit à un homme qui vient le voir après sa victoire contre les enfants :

Pour moi, qui n'avais jamais ouï parlé ni de pyromancie, ni de nigromancie, et qui croyais qu'il me faisait beaucoup d'honneur de me prendre pour un nigromancien, je lui dis, renfrognant les sourcils, qu'il était vrai que je savais un peu de toutes ces choses. _ Quoi ! vous savez la nigromancie ? me dit-il. _ Fort bien, lui dis-je. _ Vous êtes donc nigromancien ? repliqua-t-il. _ Ho, ho, si je le suis ; en doutez-vous ? lui dis-je. _ J'en suis ravi, dit-il, car je suis magicien aussi bien que vous : j'ai chez moi l'*Almadel* et la *Clavicule de Salomon*, des talismans, des figures et des caractères, avec quoi je fais mille agréables malices et mille petites galanteries. (*AMD*, 123 éd. Colombey/229-230 éd. Bertrand)²⁶

²⁶ Dans l'édition Bertrand les verbes « avait [...] ouï » et « croyait » sont conjugués à la troisième personne du singulier alors qu'il doivent s'accorder avec la première personne du singulier comme l'indique l'édition Colombey : « avois [...] ouï » et « croyois ».

Développer le métalangage spécifique à la sorcellerie, laisse entendre que Dassoucy en est un praticien et il énumère ses talents de magicien. Pour lui, toutes ces caractéristiques sont mises en évidence pour lui conférer un certain statut social. Ainsi, l'enfant, le *picaro* ayant quitté le foyer familial à neuf ans, essaie de se trouver une place dans la société par le moyen de la fourberie. Tentant de convaincre son interlocuteur, il emploie un vocabulaire qui le fait apparaître comme un membre du cercle des magiciens. Nous remarquons qu'il accorde de la place au discours pour relater sa conversation, pour livrer ses idées et ses sentiments, tout en remplissant une fonction explicative. S'il le fait dans son texte, c'est pour se moquer de la crédulité populaire et du discours officiel sur la magie et sur les sorciers : il s'inscrit exactement dans la ligne de Gabriel Naudé. Ce dernier déclare sans aucune ambiguïté :

Monseigneur,
Chacun avoue qu'il appartient seulement aux plus rares Esprits de juger des œuvres de ceux qui ont excellé en leur siècle : j'ajoute que ce serait faire tort à leurs mérites de les laisser plus longuement calomniés de Magie, et de choisir un autre Protecteur de leur innocence que vous, au jugement duquel tous les plus habiles font gloire de se soumettre.²⁷

Dans son épître au Conseiller du roi, Naudé se propose de défendre tous ceux qu'on accuse de la magie. Pour lui, ils ont principalement le mérite d'être des auteurs, mais ce ne sont pas des magiciens. Dans cette apologie, il commence par énumérer les types de sorcellerie, il explique ensuite la différence entre les magiciens et les politiciens. Il décrit aussi les qualités qui font d'un homme un grand personnage. Amener les autres à croire en son art, parler différentes langues en constituent des exemples omniprésents chez Dassoucy. Ne dit-il pas :

[...] à neuf ans, étant hors de la maison de mon père, je passais pour un magicien pour le sot peuple de Calais, parce qu'étant doué d'un esprit vif, et parlant grec et latin, ces gens matériels ne pouvaient pas s'imaginer que sans l'aide de l'esprit malin, je pusse en un âge si tendre être devenu si savant. (*AMD*, 104)

Une opposition s'établit entre Dassoucy et les autres, bien que son expérience soit celle d'un enfant – en cette partie des *Aventures* : elle lui permet de déceler la différence entre un esprit fort et un sot, comme il le déclare. Il utilise la narration afin de donner plus d'envergure et de force à sa libre pensée. Ainsi, son errance picaresque enrichit son expérience scripturale : elle lui permet, par exemple, de se confronter aux mœurs sociales de son époque tout en exprimant son point de vue critique. Cette attitude ou

²⁷Gabriel Naudé, *Apologie pour tous les grands personnages qui ont été faussement soupçonnés de Magie*. Paris, François Targa, 1625, p. 2.

posture critique se déploie selon différentes méthodes qui constituent autant d'indices du libertinage des mœurs de Dassoucy. La magie et la sorcellerie, censurées à son époque, sont bien adaptées à l'expression de la crise sociale que dépeint l'aventurier insatiable.

Ce procédé de critique sociale par la satire des génies magiciens se trouve aussi présent chez Charles Sorel, dans l'épisode du singe. A partir du libertinage des mœurs, Dassoucy met en évidence la singularité des stratégies libertines et de ses enjeux. Il s'inspire des sources gréco-latines pour son écriture burlesque. Il fait face à ses détracteurs en les tournant en dérision. Il recourt à des paroles audacieuses, menaçantes, voire injurieuses et insultantes pour revendiquer et défendre une pensée libertine.

2. Les insultes et les injures

Le discours libertin est certes à rattacher à l'écriture burlesque sur laquelle nous nous sommes penchée dans la partie précédente. L'objectif de cette section est de présenter des exemples d'écriture libertine dans l'affranchissement des mœurs. Il n'est pas interdit de penser que l'injure rime avec la défense de l'honneur et la prise de revanche. Les querelles entre Dassoucy et ses anciens amis – Chapelle et Bachaumont – sont à considérer parmi les raisons qui l'amènent à se défendre. Un échange de propos de plus en plus violents s'instaure entre ces rivaux. Ainsi, loin de se présenter comme des hommes qui maîtrisent les valeurs de l'honnêteté, s'opposant aux principes de la maîtrise des gestes, des yeux et du visage profondément inscrits à l'époque classique, ils ne laissent pas d'échanger des injures et des insultes. Pour ne pas être soumis à ses ennemis, l'empereur du burlesque, ne parle pas et n'agit pas contre ses sentiments d'indignation, voire de déception. Il s'inscrit dans la tradition homérique – dans l'*Iliade* par exemple – où le personnage vocifère un discours orgueilleux avant de recourir aux armes.

Nous ne nous attarderons pas ici sur les aspects politiques et ecclésiastiques des propos violents qui feront l'objet du chapitre suivant : nous chercherons plutôt à signaler quelques termes, utilisés dans les différents épisodes de querelles et leur impact. L'origine du terme insulte vient du bas latin, *insultus*, au Moyen âge, il signifie « attaque ». Furetière définit l'insulte comme une querelle ou attaque qu'on fait à

quelqu'un par surprise et le plus souvent sans sujet.²⁸ Les insultes sont très nombreuses dans les *Aventures burlesques*. Avant d'en étudier les procédés, il est important de les rappeler ou d'en présenter les plus marquants : les épisodes des disputes entre Pierrotin et le dévot voulant mener son enquête sur la vie libertine de Dassoucy, la scène entre le maître et son valet Pierrotin après la découverte de son complot aussi bien que la défaite de ce couple devant la reine italienne. Bien qu'elles soient ultérieurement évoquées, ces séquences demeurent des passages-clés pour la compréhension des stratégies de l'écriture « armée ». De surcroît, ils sont à considérer comme un outil d'analyse de l'écriture libertine ; ce sont des exemples d'une extrême complexité qui multiplient les allusions et qui témoignent d'une maîtrise de la parole dialogique avec en particulier des références antiques. Les paroles injurieuses du libertin se prolongent dans les *Aventures burlesques* de Dassoucy. En insultant ses ennemis, Dassoucy défend son honneur, sa virilité littéraire et son prestige:

O gens barbares et dénaturés, cruels anthropophages, qui ne vivant que de la substance d'autrui, ne pouvez souffrir qu'on touche à la vôtre, que trouvez-vous en moi qui ne soit point en vous ? (AMD, 26 éd. Colombey/ 124 éd. Bertrand)

Comme Dassoucy a une réputation sulfureuse, ses opposants l'ont déclaré mort. Sa vengeance s'exprime dans la violence même du discours qu'il leur adresse. Pour Scaliger, « barbare », vient de l'Arabe, *bar*, qui renvoie au désert, à la solitude. Selon Furetière, le barbare est l'étranger qui est d'un pays fort éloigné, sauvage, impoli, et qui présente des mœurs dissemblables aux citadins ; le barbare est aussi cruel, impitoyable, n'obéissant ni à la pitié ni à la raison : il tyrannise ses sujets. Furetière les considère comme des gens qui ont perdu tout sentiment. Dassoucy veut exprimer la cruauté de ses détracteurs et il y insiste davantage par la défiguration de ces derniers jusqu'à leur faire perdre les traits considérés comme naturels.

Il dit à ceux qui le maltraitent qu'ils n'ont pas seulement la cruauté des animaux féroces, mais ils sont aussi des mangeurs d'hommes, selon l'origine grecque du mot. La

²⁸On est sujet à Paris aux *insultes* des filous et des bretteurs. Ce bon bourgeois ne disoit mot à personne, il est venu des insolents qui luy ont fait *insulte* de gayeté de cœur. Des vagabonds ont fait *insulte* à cette femme, et luy ont jetté tous ses meubles par la fenestre.

INSULTE, se dit aussi d'un assaut qu'on donne à une place brusquement et à découvert sans l'assiéger par les formes. On prend les chasteaux et les petites places d'*insulte*. Valenciennes a esté prise d'*insulte* cette citadelle n'est pas encore achevée, mais elle est hors d'*insulte*, en estat de se deffendre. Furetière, *Dictionnaire universel*, S.N.)

connotation agressive de cette réponse de Dassoucy montre qu'il sait manier les outils linguistiques d'une bataille verbale. En effet, l'agressivité des mots va crescendo.

De plus, à une époque où l'injure de « sot » conduit celui qui les prononce en prison, Dassoucy déploie le terme sous ses différentes formes. Il lui consacre toute une épître afin de critiquer, la sottise du peuple. Le passage que nous allons étudier se situe au cœur de ses aventures françaises où il est indigné par les rumeurs. Dans une critique acerbe des mœurs, il précise :

Quoique je ne sois ni des plus sages ni des plus sots, cela n'a pas empêché que les sots et les méchants n'aient trouvé en moi quelque chose d'assez dissemblable à eux, pour avoir été digne de leur haine, et mériter l'honneur de leur persécution. (AMD, 208 éd. Bertrand)

Le sot est le niais, le dépourvu d'esprit, le ridicule – d'après Furetière. Dassoucy est convaincu de son innocence et se venge de ses contemporains en leur adressant l'insulte de la sottise et de la méchanceté sans crainte aucune. La figure du peuple s'opposant à Dassoucy est l'une des raisons qui l'ont amené à recourir à de telles armes. Ainsi, il s'avère que l'injure de « sot » a pour mission de mettre à l'épreuve les règles sociales non respectées. Associée aux insultes, « lièvre » (AI, 282), « canaille » (AMD, 166, 193, 203), « poltron » (AMD, 193) et aux jurons blasphématoire, « morbleu », (JJP, 3), « vertbleu » (PR, 410), fréquents dans l'œuvre de Dassoucy, elle sert à signaler de nombreuses particularités à son libertinage des mœurs. Au cours de son déplacement de *picaro*, il exprime sa rage à sa propre façon, c'est toujours son écriture qui lui permet de conquérir la postérité et de revendiquer son innocence. Loin de tenir sa langue, sa plume est son épée.

Recourir au dialogue injurieux pour revendiquer son innocence renseigne sur la rhétorique de leur auteur et sur son art de persuasion ainsi que sur son inspiration antique. En intervenant dans le récit, Dassoucy annonce son libertinage mais il cherche à camoufler son homosexualité et sa pédophilie.

Dassoucy se démarque de ses contemporains en montrant sa soumission aux vices et son instabilité amoureuse. Il n'est pas un bon chrétien puisqu'il remplace la croyance divine par un autre type de croyance, celui de la foi en l'écriture, qui le met en scène comme *Diogène du siècle*. Ainsi, le libertinage des mœurs de Dassoucy touche l'institution religieuse et politique car une large place de son œuvre est offerte à la contestation de l'autorité. Mais quelle opposition est-elle possible à l'époque de la concentration du pouvoir ?

Chapitre 2 : Contestation de l'autorité

Malgré de nombreux travaux récents et les progrès de la recherche, la question du libertinage du XVII^e siècle est encore une des plus difficiles à traiter avec la sérénité scientifique souhaitable tant, dès l'origine, elle a été posée exclusivement dans un contexte polémique, en vue de commentaires idéologiquement orientés, et en fonction de préjugés qui nuisaient souvent avec brutalité à l'esprit critique.²⁹

L'une des principales caractéristiques des libertins est leur refus de la contrainte et donc leur opposition aux autorités. Après avoir examiné la rébellion morale de Dassoucy, après avoir découvert sa volonté d'être aussi libre dans sa pensée que dans son corps, nous montrons que, dans son parcours picaresque et par son écriture burlesque, il y a de nombreuses formes et traces de son « libertinage picaresque ».

En 1677, Dassoucy meurt avant la publication de ses *Aventures* tumultueuses. Ce texte marque l'achèvement d'une œuvre commencée bien auparavant avec l'intention systématique de se libérer des réflexions conventionnelles et d'établir une figure originale de *picaro*. Il s'agit d'une entreprise spécifique qui caractérise Dassoucy libertin. L'analyse des indices et des enjeux qui mettent en évidence son opposition à la religion et à l'autorité politique est un aspect essentiel de notre étude.

I. Refus de l'institution religieuse

Dassoucy, incroyant et libertin très corrompu dans ses mœurs, s'inscrit dans un mouvement contestataire qui lance un défi contre la société, contre l'Eglise et contre l'Etat. Cette contestation se fait dans un contexte social où aucun acte de libertinage ni même manifestation de liberté d'esprit à l'égard de la doctrine religieuse n'est autorisé. C'est dans ce contexte que Gabriel Naudé, La Mothe Le Vayer et même Molière ont composé leurs œuvres: leur incroyance ne peut se lire qu'entre les lignes. En revanche, Théophile de Viau avait donné un tout autre exemple, autour de 1620 et le défi qu'il avait lancé aux autorités est celui dont Charles Sorel fait le portrait dans son roman

²⁹M. Prévot, Introduction à son édition de *Libertins du XVII^e siècle*, Paris, Seuil (Pléiade), 2004, 2 vol, I, p. XI.

Francion: une liberté d'esprit et de mœurs érigée en défi contre l'étroitesse d'esprit, la mesquinerie, la bêtise et la superstition. Théophile de Viau paya chèrement son libertinage (mort en 1626) et une telle liberté d'esprit et de mœurs n'était pas courante après la terrible exécution de Vanini à Toulouse en 1619.

L'irrévérence de Dassoucy touche les dogmes de l'Eglise et les institutions chrétiennes : elle se manifeste dans une œuvre où il fait de nombreuses allusions sarcastiques à la Vierge Marie, où il considère le Christ comme un imposteur et où il critique la Providence. Ces passages révèlent son refus de la doctrine chrétienne ainsi que son mépris des dogmes de la vie éternelle et des châtements de l'enfer.

1. « Saint Dassoucy »

Dans l'œuvre de Dassoucy, beaucoup de traits donnent à comprendre que l'auteur est un bon chrétien. D'ailleurs, il semble se défendre d'être un libertin et un athée dans son épître à la reine ouvrant ses *Pensées dans le Saint Office de Rome* :

Hors du faux pieux, qui de tous les athées est le seul incurable, croyez, *Madame*, qu'il n'en est point de si ferme en son erreur ni de point *confirmé*, qui lisant ce discours et usant de sa raison, ne soit contraint de confesser un dieu, d'encenser ses autels et d'adorer sa puissance. ³⁰(*PMD*, 445)

Une analyse plus détaillée de son œuvre montre cependant que Dassoucy s'oppose radicalement aux dévots, comme il le fait dans ses *Aventures burlesques*. Il y présente Triboulet comme un élève maltraité de la part de ses amis dans le quartier latin. Ce cuistre ayant souffert d'une « honte publique »³¹ n'est capable de représenter ni l'Eglise ni la religion. Tout est faux: sa dévotion, sa croyance, ses actions et aussi ses habits:

Ce fut de ce cuistre malin que je fus attaqué, qui tout béat qu'il voulait paraître, n'était pas pourtant si béatifié qu'il ne lui restât quelques réminiscences des choses de la terre. (*AMD*, 174)

L'ironie des adjectifs « béat » et « béatifié » indique l'orientation de Dassoucy vers le refus des fausses apparences des gens de l'Eglise : ils ne font pas preuve de réelle modestie, d'ascétisme et d'attachement aux dogmes. Ainsi, Triboulet ne peut pas être considéré comme un saint et ne mourra pas en réputation de sainteté ; il n'a pas non plus la bénédiction du pape. Il perd ses qualités initiales et devient un personnage qui diffuse

³⁰Pour toute référence à *Les Pensées de Monsieur Dassoucy* nous utilisons l'abréviation *PMD* suivie du numéro de page.

³¹Voir note Dominique Bertrand in *Les Aventures de Monsieur Dassoucy*, *op.cit.* p. 174.

la malveillance et la méchanceté. Ce faux dévot simule la dévotion d'une manière ostentatoire et outrée.

L'œuvre de Dassoucy est marquée par une évolution dans sa représentation des dévots. Cette évolution implicite est caractérisée par un échange dialogique d'une extrême complexité. Elle témoigne d'une maîtrise de la technique discursive permettant à l'interlocuteur d'exprimer son point de vue. Accusé d'être un « petit libertin » et un « parpaillot », injure destinée aux réformés, après la violente bagarre entre Pierrotin et le cuistre, Dassoucy se défend en évoquant sa connaissance des textes sacrés :

A cette vue, le murmure cessa ; outre cela que l'on oublie malaisément ce que l'on a bien su une fois, et qu'étant écolier, étudiant chez les Jésuites, j'avais toujours emporté le prix de la doctrine chrétienne, je possédais encore si bien mon catéchisme et le savais encore si bien par cœur, que je l'aurais dit à rebours. (AMD, 178)

Il est vrai qu'à neuf ans, il a poursuivi ses études chez les jésuites. Sa volonté de réciter d'une traite et solennellement son catéchisme montre sa méfiance à l'égard du dévoilement de sa réelle prise de position religieuse. En 1668, il réussit à recevoir un cadeau du pape Clément IX – un médaillon représentant son effigie – et sa libération des cachots de Rome. Sa connaissance du texte sacré l'aide à faire semblant d'être un bon chrétien. Cette attitude de Dassoucy – à savoir sa critique du cuistre – sa dispute avec ce dernier, sa récitation du catéchisme et sa relation avec le pape sème le doute dans la pensée du lecteur, qui n'est plus certain de la véritable position religieuse de Dassoucy.³² Il critique les esprits forts et les libertins dont la fantaisie constitue la seule motivation. Nous comprenons ainsi que sa véritable attitude est d'irrévérence hypocrite.

C'est ce que le poète burlesque démontre dans *Les Pensées*. En effet, après avoir fait l'éloge de la reine Marie-Thérèse et de sa piété, il la prie d'accepter la dédicace de ses réflexions au Saint-Office de Rome. Il présente ses *Pensées* en mettant en relief sa souffrance aussi bien que les persécutions que lui ont infligées les « esprits forts » (PMD, 446). Il se définit comme une victime, voire comme un persécuté de la corruption, de la souillure et de la tromperie visant ainsi à se défendre de la cruauté de la persécution catholique. Nous remarquons qu'il évoque l'existence divine en disant :

³² Nous rappelons que Jacques Prévot affirme dans son Introduction, que le « libertin » pourrait être un chrétien régulier parce que « [...] l'irréligion et la mécréance ne sont en rien des données constitutives du libertinage, « ceux qu'on appelle libertins » sont même « généralement des chrétiens réguliers », Le concept du libertin ne se réduit donc pas à l'impiété, aux yeux de Jacques Prévot. Cependant, ce point de vue est vivement critiqué par François de Graux, « Chroniques du libertinage », op. cit, p. 142.

Mais pour moi je n'ai pas besoin de ces raisons pour connaître Dieu : sans le chercher dans les obscurités de mon aveugle ignorance, j'en ai dans moi des preuves bien plus certaines et bien plus convaincantes. (*PMD*, 474)

Comme il le laisse entendre après avoir expliqué les agencements naturels, la foi est l'une des plus profondes caractéristiques de Dassoucy. Les affirmations de cette déclaration étayée par le superlatif « plus » doublement employé soulignent emphatiquement sa croyance.

Fausse croyance, cependant, car elle désigne un truchement mettant en relief une prise de position tout à fait contraire à la réalité. Elle est à prendre comme une spécificité de son errance picaresque dans le sens où ce voyageur fait de la fausse dévotion des autres et de sa propre feinte soumission aux normes catholiques sa boussole. Qui dit Dassoucy, dit auteur burlesque condamné, révolté, réfugié, usant de tous les procédés afin d'atteindre l'immortalité. Ainsi, sa simulation de sainteté peut être interprétée comme une stratégie d'écriture libertine, comme un masque dissimulant sa rébellion. Bruno Roche confirme qu'il ne s'agit que d'une stratégie d'écriture libertine. Il évoque « cette vision hyperbolique de la foi, qui ne sert qu'à gruger les simples d'esprit. »³³

2. L'irrespect à l'égard de la religion

L'une des premières formes du refus des conventions chez Dassoucy est la désacralisation des divinités, le travestissement de l'antiquité ainsi que le goût prêté aux dieux pour les plaisirs terrestres. Il met ainsi à l'œuvre un style burlesque suggérant sa dénonciation de la doctrine chrétienne. Il commence ses *Aventures* par discréditer le rite du baptême, le premier des sept sacrements de l'Eglise catholique³⁴:

Et afin que l'Italie et la France, qui dans la fabrique de mon composé ont également concouru, n'aient après ma mort aucune dispute pour ma nativité, et qu'ainsi que la Grèce livra des batailles pour s'attribuer l'honneur de la naissance d'Homère, le monde en ma faveur ne s'aille point entre-tuer pour le même sujet, je ne te dirai pas que j'ai comme lui la cuisse velue, mais seulement que j'ai la tête longue, c'est-à-dire que je suis un enfant de Paris, né à l'Eteuf d'argent rue Saint-Étienne-des-Grez, et fait chrétien sur les fonts de Saint-Étienne-du-Mont, auparavant que l'on m'en eût demandé mon consentement, ni donné aucun avis. (*AMD*, 222)

Les trois pays réunis par Dassoucy représentent chacun à sa manière, une autorité. Il fait une allusion ironique aux conventions religieuses partagées par les deux premiers ;

³³ Bruno Roche, *op.cit.* p. 128.

³⁴ Dans l'Eglise catholique, il existe sept sacrements : le baptême, la confirmation, l'eucharistie, la pénitence, le sacrement des malades, l'ordre et le mariage. Les Eglises réformées dans leur majorité, n'ont retenu que deux sacrements, le baptême et l'eucharistie.

de son côté, la Grèce est évoquée pour parler de la naissance d'Homère en la comparant à celle de Dassoucy. La comparaison entre les deux auteurs indique le cheminement sarcastique de la pensée de l'auteur. Celle-ci repose sur la critique du baptême au moyen d'un étrange raisonnement : c'est au nouveau-né qu'il faut demander l'autorisation du baptême. Il prétend qu'il aurait pu refuser ce sacrement fondamental et se présente comme un *picaro* révolté dès sa naissance³⁵. De plus, une série d'expressions paraissent souligner son scepticisme : « nativité », qui s'emploie seulement dans un contexte de dévotion, parodie le Christ, ainsi que la mention d'une auberge à l'enseigne de l'Eteuf d'argent ajoutant un ton comique à un contexte sérieux.

Le discours de Dassoucy met à mal la doctrine chrétienne et ses *Aventures* surprennent par la multiplication d'attaques plus ou moins explicites contre les articles du dogme. Les représentations du baptême se déploient dans tous les sens et donnent le sentiment d'une opposition sans limite au catholicisme aussi bien qu'au protestantisme. L'exemple des anabaptistes, adeptes d'un mouvement protestant qui dénie toute valeur accordée au baptême des enfants, montre bien que Dassoucy s'engage dans le refus des conventions vu qu'il refuse à toute secte la légitimité pour imposer la loi :

Et n'est-ce pas une chose étrange de voir dans un royaume qui, dans la carte, ne fait pas l'épaisseur d'un teston, dix-sept ou dix-huit sortes de sectes, jusqu'à des anabaptistes et des trembleurs, qui ont tous la même pensée, qui s'ingèrent de réformer toute la terre et de commander aux rois ? (*PMD*, 451)

A ses yeux, il importe de se méfier des « anabaptistes », qui réservent le baptême par immersion aux adultes, et des « trembleurs », qui croient à l'inspiration directe de Dieu provoquant de tremblements, c'est-à-dire les Quakers, car toutes les sectes cherchent à s'accaparer l'autorité sur les consciences. Dassoucy s'interroge sur l'inconséquence de l'autorité religieuse, capable de la plus grande hypocrisie. C'est ainsi qu'il la rejette et dédaigne ses représentants en les traitant de « petite troupe de coquins » et de « revendeurs de guenilles pouilleux » (*PMD*, 450). Dassoucy dénonce la naïveté qui conduit à l'accomplissement de rites qui n'ont à ses yeux aucun sens. Ce refus ne porte pas seulement sur le baptême mais concerne aussi le rite religieux d'une façon générale. Dassoucy réduit les personnages de la Bible à des êtres fictifs. Il fait des allusions sarcastiques à la vierge Marie, s'amuse en évoquant le Christ et se moque des châtements de Dieu.

³⁵Dassoucy semble s'identifier au Christ qui a parlé lors de sa naissance.

Une forte expression du refus des dogmes chrétiens apparaît dans *La Prison de Monsieur Dassoucy*. Il commence par s'adresser à la France en l'interrogeant sur les causes de son emprisonnement. Puis, après avoir décrit la tendresse de sa patrie, assimilée à une mère, il brusque le lecteur par l'assimilation de cette patrie à Perséphone, la reine des Enfers, ingrate à l'égard de l'art de Dassoucy. Ensuite, il représente le dialogue qui a lieu entre des gueux, heureux de son emprisonnement, Colin et Pierre Du Puis en l'occurrence:

Je pense à la Palinodie
Qu'un tas de gueux aux pieds pourris
Plus amis de la calomnie
Que de mes faits et de mes dits,
Parlant de moi, font dans Paris.³⁶(*PrMD*, 523)

Il souligne à quel point il est haï en France. Vers, rimes, jurons désignent son personnage. C'est le lexique propre à une catégorie sociale inférieure à la sienne mais Colin fait superstitieusement allusion à la Vierge Marie pour donner à ses répliques une tonalité religieuse s'opposant au comportement blasphématoire de Dassoucy :

Ce démon, cet impie ;
Sa Musicale, sa Symphonie,
Et tous ses flûtiaux sont saisis.
N'en verra par Sainte Marie,
De biaux rebus dans ses écrits ! (*PrMD*, 524)

Dassoucy offre au lecteur un étrange raisonnement : la justification des propos des menteurs qui le décrivent se fait par le recours aux personnages saints. Il présente les prêtres comme des hommes insensibles et inhumains et constate la faiblesse de leur argument religieux par rapport à sa philosophie libertine. Dassoucy prétend qu'il est une victime de l'autorité religieuse : il exprime son indignation et déclare que ses ennemis ont peu de chance de vaincre le héros picaresque qu'il représente. Son opposition aux normes ne fait que se fortifier au fur et à mesure des péripéties de son aventure et de son expérience artistique et littéraire. De nombreuses autres références expliquent sa souffrance et l'assimilent à celle du Christ.

Dassoucy n'hésite pas à s'identifier au Christ et, dans ses *Aventures*, va jusqu'à représenter sa crucifixion. Il refuse d'admettre qu'il s'agit d'un blasphème et réécrit la célèbre scène biblique: « celui qui était destiné pour me rompre le cartilage de l'oreille droite [...] et celui qui sans aucune miséricorde voulait me tuer par l'oreille gauche »

³⁶ Pour toute référence à *La Prison de Monsieur Dassoucy*, nous utilisons l'abréviation « *PrMD* » suivie du numéro de page.

(AMD. 319). La *parodia sacra* règne dans cette œuvre et la rébellion s'intensifie d'une œuvre à l'autre. Bruno Roche dit que « Dassoucy incarnerait [...] la figure du Christ, un Christ Rédempteur préoccupé par le Salut du Bon Larron. »³⁷ De surcroît, Dassoucy exprime sa révolte en tissant d'autres images permettant de contester l'autorité des fondateurs des sectes – et peut-être par implication celle du Christ lui-même :

Car, enfin, n'est-ce pas une honte que parmi tant de gens, à qui Dieu a donné la faculté de voir et d'entendre, il y en ait si peu qui connaissent ce que c'est que l'auteur d'une fausse secte et qui ne sachent que, hors de *Jésus-Christ*, aucun n'a paru sur le théâtre du monde que pour y faire valoir son ambition et y étaler sa vanité. (PMD, 450)

A ses yeux, la rivalité et la violence des sectes discréditent toutes les Eglises. Il est ainsi l'un des critiques les plus virulentes de la religion. Il réduit le Christ à un être fictif quand il le compare à un personnage du théâtre du monde.

D'autres penseurs du XVII^e siècle poussent encore plus loin leur argument dénonçant l'imposture du Christ. En parlant de la conception du Christ chez Vanini, J.-P. Cavaillé déclare :

Ce philosophe Antéchrist peut être Vanini par exemple. Certes, mais il s'agirait alors d'un imposteur de plus, un messie comme les autres, si l'on peut dire [...] doté de connaissances en exégèse et surtout en sciences et en magie naturelle pour réaliser les prodiges nécessaires.³⁸

Le Christ est attaqué par les libertins qui expriment ainsi leur rejet de la doctrine et de la morale chrétienne. Un autre aspect de l'opposition de Dassoucy à la religion est la dénonciation de l'aveuglement du peuple qui se met au service de régimes oppressifs. Le christianisme est réduit à une secte aussi fausse que les autres. La révolte de Dassoucy à l'égard du pouvoir religieux et sa critique du personnage du Christ entraînent aussi son évocation répétée de Martin Luther, figure emblématique du refus de l'autorité de Rome. Mais Dassoucy ne croit manifestement pas à la vocation de Luther : d'une part, pourquoi Dieu aurait-il eu besoin de ce moine pour réformer l'Eglise catholique ? D'autre part, la Réforme n'a rien changé à l'Empire romain.

Car, enfin, ne faut-il pas bien être forcé de croire que Jésus-Christ eu besoin de Luther pour réformer les abus de son Eglise ; et notre simplicité se peut elle imaginer que Dieu ait eu intention de lui faire changer de forme, sans contredire à sa toute puissance puisque nous voyons que son Eglise est toujours en même état. (PMD, 450)

Le propos ici développé par Dassoucy dénie toute autorité à la hiérarchie ecclésiastique et rejette la vocation prophétique Christ. L'Eglise ne semble servir ni le

³⁷Bruno Roche, *op.cit.*, p. 200.

³⁸ Jean-Pierre Cavaillé, *Dis-simulation*, Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto, Religion, morale et politique au XVII^e e siècle, Paris, Honoré Champion éditeur, 2002, p. 125.

peuple ni Jésus et le dogmatisme de ses représentants ne cesse de s'intensifier. Ainsi, le penseur perpétue son opposition aux conventions en dénonçant la servilité des flatteurs et la cruauté et les abus des puissants. Rien n'échappe à l'acuité de son regard. Son œuvre est comme un théâtre où se jouent de nombreuses comédies : le décor qu'il plante, les personnages qu'il représente, tous ses éléments convergent pour conclure au refus de la morale religieuse.

3. Rejet de la morale religieuse

« ... le propre du libertin est de s'affranchir de toutes les étiquettes, de ne se laisser enfermer dans aucune catégorie. Le cas de Dassoucy est à cet égard exemplaire. »³⁹ Les procédés employés par Dassoucy pour faire partager au lecteur l'émotion et l'intensité de sa rébellion sont de nature différente. Il s'appuie essentiellement sur l'évolution de ses aventures et de ses confessions. Il raconte les événements qui permettent l'expression de sa pensée de *picaro* révolté et son identification aux libertins de son temps malgré son attitude feinte de bon chrétien. Il emploie un style d'écriture burlesque dont l'interprétation demeure très fructueuse pour mettre en relief son affranchissement religieux.

Par ailleurs, nous notons qu'il utilise un ton humoristique dans sa narration pour désacraliser tout ce qui touche à la religion chrétienne. Il exprime le point de vue du héros libertin pour traduire la force des émotions vécues lors de ses aventures ou bien même pour décrire ses jours en prison. C'est ainsi que l'œuvre de Dassoucy se développe à travers ce regard de héros picaresque dont la spécificité consiste en une opposition générale à tout mode de pensée traditionnel. Son écriture témoigne à la fois de l'importance d'une pensée libertine mais aussi de la diversité des stéréotypes religieux auxquels il s'oppose. Il détruit à la fois le mensonge, la superstition, la crainte et aussi la croyance à la possession démoniaque.

L'Eglise catholique s'acharne contre les libertins et contre Dassoucy en particulier, elle lui reproche les agressions contre la foi chrétienne et contre la doctrine du statut privilégié de l'homme au sein de la nature ; elle met en accusation son impiété, son irréligiosité, son va-et-vient entre le déisme et l'athéisme. Quant à Dassoucy, il s'insurge contre la sotte croyance populaire à des doctrines superstitieuses envisagées

³⁹ Bruno Roche, *op.cit.*, 128.

comme des vérités fondamentales, voire incontestables. Ces vérités sont en réalité des mensonges qui exploitent la crédulité populaire au service des autorités.

Les exemples qui expriment cette réflexion se multiplient, mais nous présentons celui qui nous paraît le plus approprié pour notre problématique. La confrontation des épisodes nous montre que celui du « tueur de temps » occupe une place importante dans la structure narrative de l'œuvre. C'est la première aventure où Dassoucy représente la naïveté du peuple. En décrivant le filou, il avance :

Ce tueur de temps, ou plutôt ce tueur de bourse, était un homme en qui il semblait que la nature eût ramassé tout ce que le monde a de plus simple, et de plus innocent, pour en faire un parfait niais ; car il n'avait ni dans son visage, ni dans ses habits, ni dans son discours, rien qui n'exprimât parfaitement la simplicité et la naïveté même ; c'était une fidèle copie de Jean Doucet. (*AMD*, 108)

Il ne s'agit pas ici d'une simple description puisque le portrait est marqué par la forte présence de la dis /simulation. Le « tueur de temps » rappelle par son aspect physique le peuple dans sa simplicité et la facilité avec laquelle il peut être trompé, voire filouté. Nous pouvons nous interroger dans ce cas sur le rôle joué par le voyageur: il prend le masque d'un représentant du peuple trompé par le pouvoir religieux.

Une autre scène exprime la souffrance de Dassoucy à l'égard du mensonge des autorités. Lors de sa rencontre avec le prétendu cousin prier, il commence par brosser le portrait d'un abbé : « [...] il avait toute la mine d'un petit abbé ou d'un prier » (*AMD*, 259). Cet échange a lieu entre eux :

- Je ne sais si nous sommes parents, lui dis-je ; mais je vous puis assurer que feu Monsieur Coypeau de Carpentras était mon oncle.
- S'il est ainsi, dit-il comme je crois que vous ne voudriez pas mentir, il est certain que nous sommes cousins. (*AMD*, 260)

Dans les aventures de Dassoucy, les parties discursives occupent une place aussi importante que la structure narrative, les personnages prennent souvent la parole pour faire part de leur expérience. Il s'agit ici d'un exemple où un filou est assimilé aux gens de l'Eglise et fait semblant de vérifier si Dassoucy dit la vérité. Le mensonge religieux prend ainsi le masque de la sincérité. D'ailleurs, dans les épisodes où l'empereur du burlesque tente de disqualifier la médisance qui a causé sa souffrance, il compose un véritable pamphlet dénigrant le comportement de ses ennemis : comme dans un tribunal, chaque partie fait de son mieux pour prendre le dessus. Il dit avec beaucoup d'amertume :

C'est toujours un fort bas emploi que de médire, et je tiens qu'il est encore plus bas de mentir, mais la dernière honte c'est d'être calomniateur. Aussi, hors quelques esprits qui ont quelque

affinité avec le père du mensonge, je n'ai vu que fort peu d'honnêtes gens, qui, après avoir admiré ses beaux vers, n'aient craché contre ce libelle. (*AMD*, 303)

Dassoucy commence par situer le mensonge entre la médisance et la calomnie. Il énumère ainsi les mauvaises pratiques de ses contemporains. Il vise l'autorité de la bienséance représentée par Chapelle et Bachaumont. Il prend soin de présenter des personnages d'une extrême cruauté par le recours aux expressions : « fort bas », « fort peu », « honte » et aussi par la description de leur attitude s'opposant à celle des « honnêtes gens ». Pour Dassoucy, qui se veut coquin, bouffon, grossier, dont la majorité des textes baigne dans une tonalité comique, cette hypocrisie est inadmissible. Il s'engage dans un processus de représentation de la réalité contemporaine dans ses détails les plus fins et les plus horribles. La survie lui impose le recours à une vengeance littéraire.

Il fait son chemin dans la France du XVII^e siècle, lourdement dominée par l'Eglise et par les autorités civiles. Aucun acte de libertinage ni même manifestation de liberté d'esprit à l'égard de la doctrine religieuse n'est permis. Sans crainte aucune, Dassoucy n'hésite pas à dénoncer les autorités ecclésiastiques en désacralisant la crainte qu'elles imposent au peuple.

Il est vrai que Dassoucy s'oppose à ses amis libertins Chapelle et Bachaumont mais en réalité, il les dépasse en termes de contestation des autorités. Le déni de la crainte qui constitue l'un des fondements de la religion est l'une des particularités de l'écriture dassoucyenne. Révélant au lecteur la stratégie manipulatrice des gens de l'Eglise, il se plaît à tourner en ridicule l'abbesse de Corbeil et son agressivité envers l'enfant qui effectue son premier voyage après la séparation de ses parents. Aspirant à la liberté de pensée et dénonçant l'injustice catholique à l'égard des libertins, il ridiculise l'abbesse, qui, au courant des connaissances philosophiques de Dassoucy et de ses nobles origines, le dénigre en lui accordant des activités inappropriées à ses réelles compétences. Il se moque de cette religieuse qui a peur de la pensée philosophique. Refusant l'autorité ecclésiastique, il se libère :

Mais le Ciel ne permit pas que je jouisse longtemps d'un si précieux bonheur : car comme cette Abbessse allait souvent à Paris, et que j'étais obligé de lui faire cortège, il advint que je fus rencontré dans les rues par un clerc de feu de mon père, qui m'ayant attrapé par la mandille, me ramena triomphant à mon logis, où n'y pouvant encore compatir, le Printemps étant de retour, je fis comme les hirondelles : à cette fois je pris mon vol jusques à Calais[...]. (*AMD*, 121 éd. Colombey/ 225 éd. Bertrand)

Le libertin est enfin libre et manifeste son refus de la morale religieuse. Le père Garasse qui représente cette Eglise avec toutes ses servilités est l'une des premières cibles de la critique libertine. Il est accusé de tromper le peuple naïf. Laurence Rauline-Tricoche affirme :

Dénoncés comme les alliés hypocrites et cupides du politique, animés de préoccupations essentiellement temporelles, ils [les prêtres] recherchaient un asservissement toujours plus large de la population dupe de croyances qui s'apparentent à des superstitions.⁴⁰

Dassoucy, acharné contre ces gens d'Eglise, leur retourne les accusations d'athéisme. Il procède de la même manière que Cyrano de Bergerac, qui représente un clerc sur un ton sarcastique dans ses *Lettres satiriques*⁴¹. En s'adressant à Messire Jean, il met en relief son opposition à l'Eglise : « [...] vous qui croyez à l'apocalypse comme à la mythologie, et qui dites que l'enfer est un petit conte pour épouvanter les hommes, de même que pour effrayer les enfants, [...] »⁴² Tous deux mettent l'Eglise en accusation puisqu'elle propage la peur au sein du peuple considéré comme infantile : l'image de l'enfant est associée à la crédulité et à la simplicité de l'esprit, à l'immaturité intellectuelle et religieuse.

Ainsi, avec sa liberté d'esprit érigée en défi contre l'étroitesse d'esprit, Dassoucy conduit le lecteur à découvrir l'envers du Grand Siècle. Les figures de son héroïsme littéraire et artistique se révèlent par sa posture scandalisée par l'alliance de l'Eglise et de ses propres ennemis intimes. Son affranchissement ne se limite pas aux mœurs, aux moines, aux clercs et aboutit à un athéisme ardent. Comment l'exprime-t-il dans son œuvre ? De quelle manière impose-t-il sa rébellion contre la divinité ?

L'étude de l'athéisme chez Dassoucy est à plus d'un titre révélatrice. En effet, il nous éclaire sur les origines de son inspiration : il raille les dieux en tant que libertin éprouvant une certaine supériorité par rapport au peuple et même par rapport à ses contemporains. L'imaginaire du sacré antique occupe une place privilégiée dans l'expression de son incroyance. Cependant, pour ne pas nous répéter, après avoir traité de la question de la désacralisation des dieux en nous référant à la mythologie (dans le chapitre consacré à l'écriture burlesque), nous nous contentons dans cette section d'analyser les manières dont Dassoucy exprime son incroyance ainsi que sa

⁴⁰ Laurence Rauline-Tricoche, *op.cit.*, p. 545.

⁴¹ Cyrano de Bergerac, *Lettres satiriques et amoureuses, précédées de lettres diverses*, éd. Jean-Charles Darmon, Paris, Desjonquères, 1999.

⁴² *Ibid.*, p134.

représentation de Dieu créateur. Le poète, le musicien, le philosophe refuse de se plier aux dogmes de la métaphysique et exalte les pouvoirs de l'individu au détriment de ceux du ciel. Nous étudierons d'abord sa prise de position à l'égard des phénomènes naturels, ensuite en focalisant notre intérêt sur son rapport à la mort et enfin en expliquant son refus de croire à l'enfer et à un Dieu rémunérateur.

L'une des occasions qui lui permet de critiquer l'attitude superstitieuse du peuple à l'égard des phénomènes naturels se présente lorsqu'il décrit l'orage survenu au cours de ses aventures. Dans le sixième chapitre des aventures françaises, après avoir choisi de poursuivre son parcours à pied, Dassoucy et son équipage endurent cette épreuve inattendue :

A même temps, le ciel ouvrit toutes ses bondes, et les nuages se crevèrent en tant de lieux que, dans un moment, la campagne fut toute noyée ; et, quoique notre arbre fût assez grand et assez touffu pour mettre à couvert un régiment de Myrmidons comme nous, nous étions noyés aussi bien que la campagne, si ce vieil orme, en qui le temps avait fait, en faveur des bergers, une habitation capable de servir de palais à un autre Diogène, ne nous eût prêté dans ce présent besoin le creux de son ventre pour asile. (*AMD*, 171)

Nous constatons d'ores et déjà que la description de l'orage est intimement liée à celle de l'arbre. Autrement dit, le seul élément capable de sauver les voyageurs de la force de la nature est la nature elle-même. Il s'agit alors de savoir qui se cache derrière les personnages, le philosophe ou parfois même l'auteur, qui bénéficie de l'avantage d'être dans et en dehors du récit afin de nous éclairer sur ses positions. C'est pourquoi le lien entre ce qu'il dit et ce qu'il vise réellement ne s'exprime que grâce à l'emploi emphatique de l'ironie, car il déclare après-coup :

Durant cet orage qui dura près d'une heure, je pris l'occasion d'entretenir mes pages de ce qui m'était arrivé avec ce céleste bûcheron, lesquels, comme bons chrétiens et bien appris, étant obligés de se signer à tout moment à cause de la fréquence des éclairs, ne furent, durant tout mon récit, occupés à autre chose qu'à faire le signe de la croix. (*AMD*, 171)

Il exprime ainsi une forte ironie à l'égard de la superstition populaire. Toujours sous l'habit du « bon chrétien », mais avec des « accessoires » du libertin clairement annoncés, Dassoucy s'identifie à la foule pour montrer sa prise de position de sage à l'égard des phénomènes naturels. Si le peuple s'attend à un miracle, le libertin le ridiculise car pour lui, qui s'inscrit dans la lignée de Cyrano, fidèle lui-même au « naturalisme » padouan de Cremonini et de Pomponazzi, il serait dérisoire de se soumettre à une explication étrangère à la logique, à la raison et à la science. Ainsi Dassoucy rejoint les philosophes libertins qui reprochent au peuple et à l'Église leur foi

en un Dieu qui intervient et interrompt le cours de la nature. Il reste constant dans son incroyance, même s'il est conduit à souffrir des rumeurs et de la censure. Sa rébellion ne l'empêche pas de prôner les valeurs constituant pour lui les seuls sacrements du bonheur, à savoir la vertu et l'art.

L'enfer et le paradis sont les conséquences immédiates du comportement des humains et sont subis au cours de cette vie car, pour le libertin Dassoucy, il n'y a pas de vie après la mort. A ce propos, la formule de Dassoucy à l'égard de Loret, rédacteur de la *Gazette rimée, ou Muse historique*⁴³, exprime son refus de la croyance en l'immortalité de l'âme. En effet, il dit :

Aujourd'hui, ce mauvais poète est allé mentir en l'autre monde et moi je suis encore en celui-ci ; sa calomnie est déjà éteinte avec sa vie, et dans mes productions plus durables que ses écrits, sa calomnie se verra autant de temps que le monde saura lire. (AMD, 252)

Une chose demeure certaine, cette mort qui détermine la finitude de Dassoucy est un phénomène naturel ; elle n'est pas à craindre. Elle n'est plus une étape précédant une autre vie, ni la préparation au châtement et à la récompense divine : elle s'efface devant l'éternelle présence du poète dans ce monde. Ainsi le héros picaresque vit et meurt à travers son art. Il traverse la France et l'Italie en portant l'étendard de la création artistique et en l'offrant à la postérité. Dépassant de cette manière une vie triviale dont la seule finalité serait d'attendre le salut, il indique ses croyances philosophiques. Dans ses *Pensées*, il exprime avec ironie son refus de croire l'âme immortelle :

car s'il est encore vrai (comme plusieurs m'ont dit) que durant mon sommeil mon âme, sans l'aide d'autrui, est assez savante de soi-même pour pénétrer dans l'avenir, *qui est autant que si l'on me disait que je suis bien savant quand je dors*, on ne peut pas nier que mon âme ayant des facultés si excellentes, et si au dessus des termes que prescrit la Nature, ne soit toute divine, et par conséquent immortelle. (PMD. 385)

Pour lui, il n'y a pas d'âme indépendante du corps ni de vie après la mort. Il dénonce la résurrection comme un mythe. Il place ainsi toute l'autorité religieuse sous le signe du doute et de l'imposture. C'est ce qui nous permettra de dégager les facettes de son opposition à l'autorité politique qui se sert de la religion.

⁴³La *Gazette rimée ou Muse historique* (1650-1665) de Loret est adressée à Marie d'Orléans.

II. Imposture politique

Pour Dassoucy, tout est imposture. Il note que les hommes politiques n'accomplissent pas leurs missions, à savoir le véritable exercice du pouvoir. A ses yeux, ils s'en servent pour des fins purement personnelles. S'agit-il ici d'un lieu commun de représentation de la politique, ou bien Dassoucy – discrédité par son comportement de contestataire – cultive-t-il sa rage personnelle et sa révolte, en critiquant l'ordre établi par le pouvoir politique ? Répondre à cette interrogation n'est guère une tâche simple. La rébellion de Dassoucy s'explique par les contraintes imposées par le pouvoir de son époque. Durant le règne des Bourbons et en particulier de Louis XIV, s'impose l'absolutisme du droit divin; toute forme de liberté d'expression est censurée. Des *censores librorum* ont la mission de contrôler toute publication.

Il va sans dire que la littérature, la religion et la politique entrent en interaction et renseignent implicitement sur le libertinage de Dassoucy : pour le libertin, la religion est une supercherie imposée par le pouvoir politique afin de gouverner un peuple naïf et ignorant. Laurence Tricoche- Rauline affirme : « Les puissants ne seraient pas dupes d'une menace qu'ils font peser directement sur les esprits les plus faibles, et qu'ils considèrent comme des contes pour le peuple enfant. »⁴⁴ Ainsi, nous visons à montrer que Dassoucy appartient à la catégorie des « libertins politiques se réclamant de Michel de L'Hospital et de La Boétie, rêvant de constitutions nouvelles et préparant dans l'Etat des réformes radicales, socialistes avant la lettre »⁴⁵. Royauté et aristocratie, parlement et justice ne sont pas épargnés dans une œuvre qui vante l'héroïsme picaresque et qui est l'expression des sentiments d'un artiste opprimé. Comment parvient-il à mettre en relief son opposition à l'ordre établi ?

1. Royauté et aristocratie

Il est difficile de parler de Dassoucy comme d'une figure ordinaire, sans mentionner l'émotion accompagnant sa souffrance. Même si, dans la société de son temps, la pensée libre est condamnée et Théophile emprisonné, Dassoucy produit une œuvre portant l'héritage de sa souffrance. Ces vers figurant dans la préface de l'édition Colombey de ses *Aventures burlesques* expriment son sentiment de victime :

En ce Democrite Contemple

⁴⁴ Laurence Tricoche-Rauline, *op.cit.*, p. 556-557.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 3-4.

D'un Socrate la fermeté
Tout riant il a surmonté
Par une force sans exemple
Tout ce que le sort Irrité
A de rage et de Cruauté.
Jamais Apollon dans son Temple
N'eust un si Grand persécuté.

Revenir à la Grèce antique pour comparer Dassoucy à Démocrite, à Socrate et à Apollon : ces philosophes et cette divinité ne mettent pas seulement en valeur ses sentiments mais aussi sa pensée et son art. Compositeur et musicien à la cour, sa transgression y apparaît au grand jour. Anticipant la première grande crise du Grand Siècle, Dassoucy et la lignée des libertins,

... seront infiniment plus virulents et ouvertement agressifs à l'égard des dogmes et du pouvoir que ne l'étaient leurs prédécesseurs, et tout aussi grossiers. Mais jusqu'à 1666, la Compagnie du Saint-Sacrement est puissante et chacun s'en défie.⁴⁶

La force de sa révolte, il la rêve, il la concrétise pour ainsi dire dans ses *Aventures burlesques* par des épîtres aux rois ; épîtres annonçant une réflexion sur le pouvoir. En effet, après avoir énuméré les qualités et les mérites de Louis XIV, il recourt à des arguments *ad hominem* afin de discréditer le monarque :

Si peu d'esprit que Dieu m'ait donné, j'en avais pourtant assez pour connaître dès vos plus tendres années ce qu'un Roi sage dès le berceau avait à devenir un jour, et je puis dire:
Que, dès votre Minorité,
Lorsque le Ciel eut surmonté,
Après tant de sanglants spectacles,
Tant de travaux et tant d'obstacles,
L'Enfer de fureur agité;
Je crus que Votre Majesté
Obscurcirait tous les miracles
Dont se vante l'antiquité,
Ainsi qu'une Divinité
Fit taire tous les faux Oracles. (AMD, 3-4 éd. Colombey/ 95 éd. Bertrand)

Dans ce passage, Dassoucy flatte le roi sur sa jeunesse. Cette minorité annonce des miracles dignes de Jésus-Christ (dont les théologiens affirmaient qu'il avait fait taire les oracles païens). Autrement dit, si le règne de Louis XIV ressemble aux exploits de sa jeunesse, il sera comme un Christ, un Messie pour les hommes. Cet hommage est flatteur en apparence mais évidemment exagéré et, pouvons-nous donc supposer, ironique à la fois à l'égard du roi et à l'égard du Christ.

Il y a aussi ce passage où la contestation du pouvoir est plus explicite. En parlant, du traité avec la Hollande, Dassoucy affirme:

⁴⁶Françoise Charles-Daubert, *Les libertins érudits en France au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 28.

C'est aller sans doute bien vite pour un Roi si grave et si posé, et bien imiter dans son cours la rapidité du Soleil, qui, avec une contenance aussi grave et aussi posée que la vôtre, ne laisse pas dans son activité de surpasser l'imagination. (*AMD*, 5 éd. Colombey/ 97 éd. Bertrand)

Ici, Dassoucy voudrait contester la politique guerrière du roi en Hollande: il ne le fait pas directement, il fait semblant de louer les exploits guerriers du roi (qui "dépassent l'imagination") et qui font que le roi agit aussi vite que le soleil (se montre digne du soleil, qui est son surnom de prédilection: le roi-soleil): la pointe d'ironie se fait cependant entendre au début de la phrase: "C'est aller sans doute bien vite". La critique de la monarchie française par Dassoucy trouve son comble lorsqu'il s'enfuit en Italie. Cette mise en cause de la stratégie guerrière de Louis XIV peut aussi se révéler à travers ces vers :

Aussi ce peuple hétéroclite
Poudré, frisé, lavé, rasé,
Que votre main sainte et bénite,
Malgré Luther, a baptisé,
Pour jasant avoir sottisé,
Et sottisant, mal devisé
Du grand Roi que de sa marmite
Le fondement avait posé (*AMD*, 98)

Le terme archaïque « devisé » signifiant un bavardage familial, n'a rien perdu de sa pertinence. Cette image offre une représentation ironique d'un roi auquel s'est aussi opposée la presse hollandaise⁴⁷. Ainsi, Dassoucy n'est pas le seul à manifester de l'irrévérence à l'égard du roi Soleil, qui a amené le reste du continent à contester son règne. La dénonciation de l'autorité royale par Dassoucy reste implicite mais se laisse comprendre par ceux qui partagent son point de vue. Il ne peut pas l'exprimer ouvertement; donc il choisit de pousser l'éloge jusqu'à l'extrême, jusqu'à l'outrance, et cette exagération même (comparaison du roi avec Jésus-Christ et avec le soleil) lui permet de suggérer une ironie à l'égard de l'autorité royale.

La critique de la royauté, placée sous le sceau de l'implicite, trouve aussi son écho dans la dénonciation des abus du pouvoir politique. Dans sa première épître au roi, l'association d'Alexandre et de Diogène confirme la volonté de Dassoucy de discréditer le système des impôts de l'époque:

Il est vrai ; mais qui sait, ô grand Roi, si encore tout sanglant des mortelles atteintes de tant de monstres que j'ai terrassés, retournant dans votre Cour chargé de cinq gros volumes de mes aventures, je ne suis pas aussi heureux que si j'étais chargé de cinq grosses Fermes ; et si, n'ayant aujourd'hui rien de plus précieux que mes persécutions que Votre Majesté vient de couronner par

⁴⁷Dominique Bertrand dit : « l'auteur fait allusion au traité conclu le 27 avril 1662, avec Louis XIV qui devait protéger la Hollande contre l'Angleterre ; or quelques mois plus tard, les Hollandais s'allièrent avec l'Angleterre. » (Voir note 19, *AMD*, 98)

la plus glorieuse de toutes mes rencontres, je ne suis pas auprès de l'Alexandre des Alexandres mon roi, un Diogène aussi content dans son tonneau que ces illustres de la fortune, ces Crésus, qui dans leurs palais dorés, portent les effets de leur munificence jusque dans le Ciel ? Oui, Sire, l'iniquité des méchants, l'ignorance des simples et la malice des sots, la cruauté des Dragomans et la tyrannie des Astarotis seront les ombres qui, jusqu'aux derniers siècles, serviront de relief à ma gloire et de prix à ma vertu. (AMD, 99-100)

En effet, les aventures burlesques sont ponctuées d'allusions à l'injustice de la royauté. Dassoucy met en scène un véritable panorama dont l'ironie s'avère la marque la plus saillante de son ardente opposition à toute sorte d'ordre. Il semble privilégier la moquerie implicite, qu'il préfère aux formules plus expressives notamment de certains de ses contemporains⁴⁸ qui ont enduré des sorts plus durs encore que le sien.

Le poète manifeste un grand intérêt pour la peinture du portrait des reines qu'il rencontre dans sa traversée des cours de la France et de l'Italie. Dans son voyage en Italie, Dassoucy est accueilli dans la cour royale pour des spectacles qui n'ont pas toujours connu un grand succès. Il s'agit néanmoins d'occasions qui lui permettent d'exprimer sa réelle prise de position à l'égard de la royauté. Loin de se soumettre aux traditions de ses contemporains musiciens et au lieu de représenter l'image idéale du musicien français invité à la cour italienne, Dassoucy remet en question ce que les rois et princes ont l'habitude d'attendre de la part des artistes. Puisqu'il est précipité pour donner un spectacle dans cette cour, il oublie que Pierrotin, le chanteur, est enrhumé et il oublie le recueil qu'il a dédié à la princesse, à savoir ses *Livres d'airs*. Il avance aussi : « Mais je pouvais bien oublier toute chose, puisque usant si mal de mon expérience et de ma raison, je m'étais encore oublié moi-même. » (AI, 344) S'agit-il d'une allusion aux différents affranchissements moraux, religieux et politiques qu'il ne cesse de révéler explicitement ou implicitement ? Est-il encore question d'une anticipation de la situation comique la plus marquante de ses aventures ? En effet, arrivé à la cour, le musicien est sujet à une infortune offrant de multiples interprétations ; il déclare :

Et afin que ma disgrâce fût complète, le diable qui était sans doute ce jour-là, l'intendant de cette belle musique, me fit tomber ma casaque, et s'en fallut que le même accident m'arrivât encore à mes chausses qui n'étaient attachées qu'à un bouton. Et comme c'était lui qui, dans cet instant, battait la mesure, il voulût encore qu'en ramassant ma casaque je donnasse un grand coup de manche de mon théorbe dans la tête de Madame la Princesse de Bâle qui était tout contre moi. (AI, 346)

⁴⁸ Théophile de Viau et Vanini, notamment.

Dassoucy mobilise les diverses techniques qui permettent de développer la diégèse au-delà d'une évolution simple et linéaire de la narration. Ses termes sont marqués par une variation de ton ; situé entre le tragique et le comique, il multiplie les statuts des personnages par la large place qu'il accorde à leur représentation. Ce mélange lexical n'a rien de gratuit, la grande originalité de Dassoucy est que cette description sarcastique disqualifie les techniques de combat des chevaliers de son époque. Loin d'incarner un chevalier médiéval, le héros picaresque se détache des modèles préétablis en conduisant au désordre dans la cour, à une impression d'incohérence dans un contexte qui exige l'harmonie et l'obéissance.

De plus, donner une place importante aux personnages féminins dans la cour ne permet pas seulement de montrer la critique de la royauté mais de toute l'aristocratie entourant la reine. Dassoucy la représente comme la maîtresse de son destin parce que sa grâce le surprend. En effet, le fait que la reine pardonne la maladresse de Dassoucy aussi bien que l'ivresse de son page montre une composition en miroir des aventures burlesques.

Une autre façon de mettre en question l'autorité royale s'exprime dans son épître à la Reine qui inaugure *Les Pensées de Monsieur Dassoucy dans le Saint Office de Rome*. Après avoir affirmé que ses dernières pensées sont inspirées par la divinité, et après avoir mis en valeur son discours capable d'infléchir le cours des choses, il dénonce les libertins :

Daignez donc, Madame, recevoir ce fruit de mes persécutions, qui, dans un temps tout infecté de libertinage, et tout hérissé d'Esprits forts, pourrait bien servir à détromper tant de malheureux savants... (PMD, 342, éd, Colombey)

Le déni du libertinage que Dassoucy exprime dans le passage cité, peut s'expliquer par le sentiment d'injustice qu'il éprouve. Injustice de la Cour et de ses ennemis. Ce propos apparaît donc à double tranchant. Il fait acte de soumission, mais met en scène une facette différente de la cour, où la corruption règne. Pour Dassoucy, le système politique est une source d'ennuis et de désordre. Cette comparaison, où il assimile la digestion à la politique royale, le montre bien :

Il est donc bien plus raisonnable d'attribuer cette chose à un pouvoir qui nous est connu, et dont nous ne pouvons aucunement douter, que d'alléguer des chansons qui ne prouvent rien, pour attribuer ces merveilles à un pouvoir qui nous est inconnu, et dont nous n'avons aucun exemple ; c'est pourquoi il me semble que c'est bien plutôt fait de dire ce que la partie du monde la plus éclairée nous apprend, qui dit qu'après que la chaleur naturelle a fait dans l'estomac, la digestion des aliments, l'âme qui, comme dans son palais, a dans le cerveau tous ses Officiers et ses appartements, n'étant point empêchée par les vapeurs que cette première concoction envoyée dans le cerveau, comme une eau claire et reposée, ou comme un miroir

luisant et poli, est plus capable dans cet instant de recevoir les subtiles impressions des espèces qui lui sont représentées ; ce que je peux bien assurer, puisque sans aller ailleurs, j'en ai dans moi-même la confirmation, et que depuis quarante ans que je vois ces choses, pas une n'est venue à moi qu'environ l'aube du jour ; c'est pourquoi ne m'étant jamais encore aperçu que mon âme se soit séparée de mon corps, je suis obligé de croire, avec tous les bons esprits, que l'âme dans le cerveau, est comme une Reine dans son trône, où, selon le degré de sa force et de sa capacité, elle reçoit dans ce temps ce que le bon ou le malin Esprit lui veut représenter. (*PMD*, 378-379 éd. Colombey)

Dans cette phrase éloquente, Dassoucy parvient à critiquer tout un système qui fonctionne mal selon lui, en invalidant l'inconstance de la cour. En effet, trois éléments contribuent à expliquer sa prise de position à l'égard d'une reine manipulée : d'un côté, il s'agit des rapports entre l'âme et le cerveau ; de l'autre côté, il est question de l'évocation de l'estomac, thème inconvenable selon la bienséance classique, surtout en parlant de la reine et en faisant allusion à toutes les composantes de la cour.

2. Le Parlement

Dassoucy estime que l'aristocratie, la cour et le parlement appliquent le principe de la pensée machiavélique : l'exploitation de la religion à des fins politiques. Ainsi, il tente de mettre en relief l'hypocrisie du pouvoir politique tout au long de son œuvre. Force est de rappeler le début de ses aventures, où il évoque le Parlement dans sa représentation de sa généalogie. Il dit :

C'est pourquoi, comme ma mère n'était pas des plus mal faites, et que l'amour qu'elle avait pour la musique et les vers attirait chez nous tout ce que Paris avait de gens de mérite et de vertu, comme je ne suis pas plus délicat que Télémaque, je ne puis t'assurer que je sois le fils d'un avocat en parlement que j'appelais mon père, de Monsieur son clerc ou de quelque gentil auteur, car dans le mélange des matières, la confusion des choses de ce monde est si grande, que tel qui se croit le fils d'un marquis, voire un duc et pair pour père. (*AMD*, 221-222)

La formule met bien en évidence la volonté de Dassoucy de défier l'autorité. Le doute quant à l'identité de son père est le point de départ de sa contestation. Le Parlement est un ensemble de « mariages » et d'adultères, de complicités illégales. D'où jaillit l'envers du système politique dominé par les merveilles de Versailles. Celles-ci permettent de camoufler l'univers de l'époque peu rassurant et peu protecteur, dirigé par la tromperie et par l'abus du pouvoir. Ne dit-il pas au début de ses aventures que certains joueurs sont plus actifs que les coqs car ils se réveillent plus tôt que ceux-ci afin de réaliser leurs missions avec beaucoup de vigilance ! Ne se plaît-il pas encore à dédier des vers à ces tricheurs que sont pour lui les représentants du Parlement ?

Dans le troisième chapitre de ses aventures burlesques, Dassoucy se met à décrire le comportement du filou qu'il a rencontré dans son voyage : « Le filou convaincu

s'accuse soi-même, et s'excuse en même temps, disant que tous les hommes sont larrons, et que de tous les larrons il est le plus innocent » (*AMD*, 25, éd. Colombey). Le narrateur brode sur le thème de la tricherie, tout en maintenant l'essentiel. Il souligne quelques détails qui recoupent certainement ceux que développe, dans le même temps, le cercle des penseurs libertins de son époque dont Dassoucy se dit l'empereur. Des poèmes dans les récits s'enchâssent en invoquant des thèmes majeurs, comme la prudence, la patience, l'espérance, la charité, la continence, l'humilité et l'abstinence⁴⁹. Ces qualités s'inscrivent dans un jeu permettant de dévoiler les rapports de l'autorité politique à l'argent, dévoilant ainsi l'univers de la politique rusée et hypocrite. Ainsi, après son *Hymne à la prudence*, il avance dans son poème *Pour la patience* :

Quand d'une rencontre aussi claire
 Que le flambeau qui tout éclaire,
 Pour vous attraper votre argent,
 Quelque coquin patibulaire
 Vous fait un mortel incident,
 Et que pour vider cette affaire,
 Il faut avoir le jugement
 De Messieurs, qui de conscience
 Se piquent mais Dieu sait comment ;
 Si leur criminelle sentence,
 Dont on n'appelle aucunement
 A Nosseigneurs du Parlement,
 Vous envoie au lit sans finance,
 Sans pain, sans vin et sans pitance,
 Que faut-il faire en ce moment,
 Ou faut-il avoir patience ? (*AMD*, 131-132)

C'est dans ce foisonnement ironique que commence la critique. N'est-ce pas l'image d'un Parlement destructeur, d'un Parlement profiteur ? Le fonctionnement néfaste du système est déclaré. Il reste à laisser libre cours à la pensée contestant le mode opérationnel mis en application par l'autorité.

Arme de longue date, l'escroquerie du Parlement est si évidente qu'elle anime la révolte des penseurs et la satire féroce de Dassoucy, qui dénonce la politique d'illusion que subit ce peuple maltraité. Alors que l'aristocratie profite de sa fortune, que les escrocs empochent les richesses du peuple, certains se sentent abandonnés et souffrent de l'injustice parce qu'ils endurent la famine. Ils se trouvent face à un monstre politique satirisé par le dévergondage de Dassoucy. Nous pouvons ainsi mesurer l'importance du voyage picaresque de cet aventurier, l'enjeu de ses rencontres et la portée critique dont

⁴⁹ « la prudence, la patience, l'espérance, la charité, la continence, l'humilité et l'abstinence ». Nous notons que Dassoucy dédie des vers à chacun des thèmes évoqués qui figurent dans *Les Aventures burlesques* comme titres de chacun des poèmes.

elles sont chargées. Parfois, c'est dans la souffrance, dans le sentiment d'être escroqué, que jaillit la révolte d'un auteur rejeté par la société.

En effet, après avoir repris son chemin vers l'Italie, il traverse Avignon, Aix et Marseille. Il évoque les « Messieurs des Etats » (*AMD*, 166), qui sont pour lui les causes de son malheur⁵⁰, et offre aux filous d'Avignon un sonnet où il dénonce l'hypocrisie de leur comportement politique. La mission du poète mettant son art au service de ses principes est d'observer d'un œil critique très attentif les pratiques abusives du système parlementaire. L'alternance entre la prose et la poésie est mise au service de cette dénonciation :

Ces témoignages rendus de mon estime à cette troupe de filous maranisés (cecy soit dit sans blesser l'honneur de ceux qui croient au Messie), je fus à Aix, avec qui n'en déplaise à son Parlement, si la filouterie Avignonnaise touchant la prééminence a quelque chose à disputer, au moins on ne peut pas nier que l'orgueil et la superbe Provençale n'y soit dans son plus haut lustre. (*AMD*, 168 éd. Colombey)

La France, que Dassoucy parcourt d'un pas de promeneur solitaire et d'observateur critique, « souffre » de la méchanceté des voleurs. Il brandit ses idées de contestataire de l'ordre parlementaire et renonce à se ranger du côté de ceux qu'il fustige, des tenants de l'« ordre » social. Dassoucy veut pérenniser son œuvre mais il ne souhaite pas s'inscrire dans la lignée de Boileau et de bien d'autres écrivains de l'époque qui se vendent au pouvoir politique et parlementaire. Il s'oppose aux grands seigneurs, aux gens de l'Eglise, aux gens de la cour et du Parlement et dénonce leur justice comme une imposture.

3. La justice

C'est manifestement la quête de bonheur et de justice qui justifie l'attitude de Dassoucy à l'égard des magistrats, des policiers et des geôliers. Nous avons ici une autre façon d'aborder l'imposture politique, car cette autorité se fonde sur la Force qui lui permet d'imposer ses lois. Les magistrats, les policiers et les geôliers sont les marionnettes ou la face apparente de ce pouvoir tyrannique. On fait croire au peuple, dupe de cette imposture, que l'autorité est juste et qu'il est dangereux de la contester.

Cependant, dès le début de ses réflexions en prison, contre toute attente, il fait l'éloge du magistrat Deffita :

Magistrat sans pareil, Ministre glorieux,
Etouffe les serpents, brise comme du verre

⁵⁰ Nous rappelons l'affaire Montpellier lorsque Dassoucy a été accusé de vol et de sorcellerie.

Ces Dragons, ennemis des Hommes et des Dieux,
Et peuple les Enfers des monstres de la Terre. (*PrMD*, 545)

Il est vrai que l'empereur du burlesque énumère les qualités de Monsieur Deffita, il le traite de magistrat et de ministre célèbre qui n'a pas son égal, mais il n'est pas moins vrai qu'il lui attribue ensuite des actes violents. Ceci n'est pas sans rappeler que Deffita n'est autre en réalité que le lieutenant criminel ayant contribué à son arrestation avec ses ennemis ou, comme il le dit lui-même, ses calomniateurs. D'ailleurs, il explique que seuls les contestataires de la religion et les défenseurs de l'humanité sont persécutés par ce lieutenant. C'est ainsi que Dassoucy met en œuvre sa stratégie de défense contre les crimes qui lui sont attribués : il refuse d'être représenté en « monstre de la terre » et vise à prouver son innocence.

L'une de ses techniques est de faire semblant qu'il est croyant et qu'il est conservateur de la religion et de l'ordre. Ceci est clair dans la façon dont il présente les athées qui fuient le Jugement dernier. Bien que Dassoucy cache son aspect révolutionnaire sous l'habit d'un homme pieux, il est clair qu'il conteste la justice qui le condamne malgré sa prétendue innocence. Il s'agit ici de l'une des techniques de dis/simulation que nous aborderons dans le chapitre suivant.

La représentation de l'injustice est la démonstration du talent du philosophe et de l'homme des Lettres, manipulant à la fois une pensée et un style qui lui sont propres et qui correspondent à un héros dont l'errance picaresque résulte d'une autre forme d'injustice aussi bien sociale que familiale. Comme nous l'avons signalé au début de notre recherche, depuis son jeune âge, Dassoucy vagabonde dans les méandres de l'inconnu, ses aventures sont une quête sans pareille de l'égalité sur tous les plans. Or, il se trouve en prison. C'est pour lui, l'occasion de dénoncer le fonctionnement du système politique à travers le regard du prisonnier. Avant d'analyser l'image du geôlier et du prisonnier chez Dassoucy, le procès-verbal qui a été dressé contre lui le 8 mars 1673 mérite d'être examiné.

Dans ce procès-verbal signé Huet (*PrMD*, 595-605), sont tout d'abord indiquées la date et l'heure de l'arrestation de Dassoucy après la mention des noms des huissiers et des sergents chargés de cette mission. Tout le décor de la chambre est mis en valeur : les lits, la vaisselle, les tapis sont décrits très minutieusement, ce qui engendre l'étonnement de Dassoucy. Ce n'est pas sans moquerie que le condamné critique la fouille des enquêteurs en précisant implicitement que cela ne va pas prouver sa sodomie

ni sa pédophilie. Par ailleurs, si le procès-verbal montre quelque chose c'est la pauvreté du logement dans lequel se trouve le musicien. Serait-ce ici une forme de critique du système judiciaire, lequel sera plus préoccupé par les futilités que par d'autres problèmes plus graves concernant le mauvais fonctionnement du système politique ?

La relation de Dassoucy prisonnier avec les geôliers est chargée de sens. Pour décrire son emprisonnement montpelliérain, il raconte son rêve :

Deux heures auparavant que d'être arrêté à Montpellier, je vis un homme gros, gras, court, blanc de visage et vêtu de gris, qui me venait prendre et me menait prisonnier dans un bâtiment neuf. (...) Auparavant que d'être pris, je dis à Pierrotin, qui était déjà levé ce que j'avais vu, et une heure après, Pierrotin me vint dire qu'on me venait prendre. A même temps je vis entrer cet homme gros et gras et blanc de visage, vêtu de gris, enfin comme je l'avais vu deux heures auparavant durant mon sommeil. (*PMD*, 375 éd. Colombey/ 476 éd. Bertrand)

Cette répétition est dotée d'une double signification : d'une part, elle permet à Dassoucy de montrer que le rêve s'est reproduit dans la réalité. D'autre part, ce scénario familial à l'inconscient du poète incarcéré fait allusion à la monotonie du système judiciaire. L'intuition du premier lui laisse deviner le fonctionnement violent du second. De plus, la caractérisation directe du personnage du geôlier et son portrait physique suggèrent, à leur tour, le ridicule du pouvoir judiciaire. L'obésité du personnage incarne son intérêt pour la nourriture et par conséquent son oisiveté ainsi que sa paresse. Ainsi, Dassoucy évoque la manipulation du gouvernement par les gens qui le représentent.

Cette idée est mieux exprimée par le personnage « nommé Deslandes » (*PMD*, 476). C'est le même prévôt qui annonce sa libération huit jours passés dans la même prison de Montpellier. Dassoucy déclare : « ... et cet homme que je n'avais jamais vu ni connu était le prévôt du sénéchal, nommé Deslandes. » (*PMD*, 476). L'identité du geôlier n'est plus importante pour Dassoucy puisqu'il représente une justice aveuglée et épouvantée par la terreur.

La progression de la narration dans ces pensées de Dassoucy révèle un autre aspect de ses rapports avec les geôliers. Au début, il est maltraité :

En effet, je n'avais pas tant mauvaise raison, car ce geôlier, court et carré, qui était jeune et fort, sans considérer ni la saison ni la qualité du lieu, ni la grandeur de mon âge, m'ôta sans avoir pitié de mes cheveux blancs, mon manteau qui était autant que de m'ôter la vie. (*PrMD*, 517)

La froideur de la prison rime avec l'agressivité du geôlier. Celle-ci permet aussi de faire allusion à l'injustice à l'égard d'un vieillard. Pour se défendre, Dassoucy se réfugie derrière son âge : il oppose sa vieillesse à la jeunesse du geôlier. Il renseigne de la sorte sur une immaturité des représentants de la justice qui maltraitent leurs prisonniers. Cette

réflexion se justifie davantage dans la progression de la relation de notre auteur avec son guichetier. En effet, il prouve ses qualités morales dans les termes suivants :

Les guichetiers mêmes, qui du commencement avaient d'incroyables duretés pour moi, après m'avoir envisagé de plus près, me parurent les plus courtoises gens du monde. Ce sont les effets ordinaires de la vertu, quand elle est respectueuse et qu'elle est soumise. (*PMD*, 540)

C'est l'amélioration de la relation de Dassoucy avec le guichetier qui signifie qu'enfin son innocence est reconnue, comme aussi est respecté son statut d'écrivain.

Dans ce chapitre nous avons étudié le refus de l'institution religieuse par Dassoucy. Loin d'être un saint, il ridiculise le christianisme : le baptême est vidé de tout son sens ; la Vierge Marie et le Christ sont désacralisés ; toute la morale religieuse est violemment rejetée. L'athéisme triomphant de Dassoucy tourne en dérision la superstition et le secours de la religion face à la force des lois naturelles. L'immortalité de l'âme, refuge des esprits faibles, constitue sans aucun doute la cible des esprits forts. On fait croire au peuple, qui est dupe de cette imposture, que Dieu exerce une véritable autorité, que le pouvoir du roi et de l'aristocratie est légitime. Cependant, cette «légitimité» est «imaginaire», comme l'affirme Pascal en évoquant des «cordes d'imagination» qui font croire que «le roi est terrible».

Dassoucy voit que ni le roi, ni le Parlement, ni même la justice ne correspondent à ses aspirations. Il fait ainsi appel à tous ses talents d'homme de Lettres pour revendiquer sa liberté d'expression. Il représente enfin une catégorie complexe de libertin qui adopte une philosophie personnelle relevant de l'épicurisme et d'une esthétique singulière de la dis/simulation.

Chapitre 3 : « Intus ut libet, foris ut mores »⁵¹

« Au XVII^e siècle, en France comme ailleurs, la dis/simulation dans les textes philosophiques et scientifiques est généralement associée aux milieux libertins, mais elle s'étend aussi à Descartes. »⁵². Pour F. Hallyn, « il y a peu de gens qui osent dire ce qu'ils croient ». L'esthétique de la di/simulation est présente chez Dassoucy malgré ses provocations libertines et son dévergondage explicite. Etudier ses procédés de déguisement, de duplicité et de sournoiserie permet de saisir un autre aspect de sa poétique. Cette alternance de la diss/imulation et de la provocation est un trait caractéristique de son libertinage.

En effet, il s'inscrit dans la catégorie des auteurs et philosophes qui essaient d'échapper à la censure en recourant à une écriture de la dis/simulation. Tout comme Gabriel Naudé, La Mothe Le Vayer ou Bayle, Dassoucy adopte un style qui vise à tromper le censeur. Dans son étude très précieuse sur l'esthétique des « figures de la dis/simulation »⁵³ pratiquée par Vanini, La Mothe Le Vayer, Naudé, Machon et Torquato Acetto, Jean-Pierre Cavaillé affirme que « ce qui se réserve, dans ce qui paraît et à travers ce qui paraît, est beaucoup plus important que ce qui est immédiatement et pleinement visible. »⁵⁴ Ainsi, notre objectif est de déchiffrer les signes de la dis/simulation dans une écriture qui se veut en même temps libertine et provocatrice. En parlant de sa dis/simulation, Cavaillé dit :

C'est en ceci que cet ouvrage peut être d'abord considéré comme une sorte d'abjuration à peine voilée du libertinage et de l'athéisme à l'intention de ceux qui l'ont reconnu coupable et l'ont condamné à Rome, et ensuite comme une entreprise de disculpation publique des crimes dont les lecteurs de la *Lettre contre Soucidas* et du voyage de Bachaumont et Chapelle ne pouvaient pas le suspecter.⁵⁵

En fait, mise à part son écriture burlesque, son libertinage de mœurs et ses différents états d'âme et difficultés psychologiques, sa contestation des autorités, il reste dans

⁵¹ A l'extérieur, fais comme les autres [selon la coutume], à l'intérieur [pense] comme tu veux.

⁵² Fernand Hallyn, *Descartes, Dis/simulation et ironie*, Droz, Genève, 2006, p.13.

⁵³ J.P. Cavaillé, *op.cit.*, p. 7.

⁵⁴ *Ibid.*, p.8.

⁵⁵ Jean-Pierre Cavaillé, *Les Déniaisés*, irréligion et libertinage au début de l'époque moderne, Classiques Garnier, Paris, 2013, pp. 284, 285.

l'œuvre de Dassoucy des coins obscurs de ses aventures burlesques sur lesquels seule une interprétation philosophique peut faire la lumière. Quels sont les procédés de cette dis/simulation ? Quelle est la vérité que Dassoucy tente de cacher par le biais d'une écriture du déguisement ? Quel rapport entre cette posture personnelle et la modernité philosophique ?

I. La rhétorique de la dis /simulation

Masque, secret, déguisement sont des termes qui fondent de nombreuses études concernant ce que nous nous proposons d'appeler le « jeu » du « *picaro*-philosophe ». Ce jeu est mis en œuvre par la fine rhétorique de Dassoucy. Notre propos est de montrer ce qu'il cache et ce qu'il affiche dans son opposition violente aux normes morales, religieuses et politiques, tantôt claire tantôt ambiguë. En effet, nous cherchons ici à saisir la pensée philosophique de Dassoucy, dont le principe consiste à dérouter le lecteur et à faire régner l'équivoque. Il montre qu'il est le seul maître de sa pensée libertine en mettant le langage et la rhétorique au service de son libertinage. La dis/simulation porte sur la stratégie rhétorique de l'écrivain : elle peut être abordée sous l'angle de l'ironie ou d'autres procédés du non-dit, ou bien sous l'angle de ce qu'il dis/simule sur le plan philosophique, c'est à dire ce qu'il implique quant à ses croyances ou quant à la leçon qu'il veut que le lecteur retienne.

1. L'ironie

L'ironie du latin *ironia* et du grec *eirôneia* est une figure de rhétorique qui signifie l'action de s'interroger en simulant l'ignorance, et elle est pratiquée constamment par Socrate dans ses dialogues. A la fin du XIII^e siècle, l'ironie signifie se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en disant le contraire de ce qu'on pense : cette figure est essentiellement associée à l'antiphrase. Pour souligner l'importance de la disposition railleuse de Dassoucy, nous rappelons d'abord l'ironie des libertins, telle qu'elle est définie par Bruno Roche :

On peut en effet définir l'ironie comme le résultat d'un travail sur le rire imposé au premier chef par la prudence. Cette dernière implique à la fois discrétion, duplicité de l'énonciation et plurivocalisme. De fait, elle a tout à gagner à entretenir une distance variable entre ce qui est dit et ce qu'il faut comprendre.⁵⁶

⁵⁶ Bruno Roche, *op.cit.*, p.221.

La double énonciation est définie comme l'une des caractéristiques les plus importantes de toute écriture libertine. Elle est un moyen permettant au libertin de s'impliquer par prudence dans une stratégie de dis/simulation. Cyrano de Bergerac, Théophile de Viau, Gabriel Naudé, La Mothe Le Vayer ne sont pas moins attachés à l'écriture ironique que Dassoucy. C'est en jouant de la double énonciation et de l'équivoque, en organisant un espace d'écriture dissimulée que les libertins écrivent. Mylène Benard affirme que

Les pratiques de la dis/simulation sont variées et vont de l'utilisation de pseudonymes, de cryptonymes ou de l'anonymat, à celle de la forme dialogique en passant par des figures qui cultivent l'ambiguïté telles l'ironie, l'allusion ou l'équivoque.⁵⁷

En effet, l'ironie a été précédemment étudiée vu son omniprésence dans toute pensée libertine.⁵⁸ Cependant, quelques exemples seront ici étudiés. L'ironie de Dassoucy n'épargne rien : il raconte ses aventures en développant et en multipliant les antiphrases et les hyperboles, qui ne constituent pas les seules figures de l'ironie mais qui seront, pour nous, un point de départ indispensable. Etant donné que Cavallé consacre son étude aux techniques de la dis/simulation, il en a bien souligné l'impact sur le récepteur de l'œuvre libertine :

Mais le récit est d'une parfaite ambiguïté, parce que l'ironie burlesque avec laquelle sont traités le faux zèle et la fausse dévotion de ses accusateurs ne manque pas d'apporter un certain crédit à leurs accusations.⁵⁹

Le lecteur est ainsi complètement désarçonné, il est constamment entre repérage et déstabilisation systématique. La déroute du lecteur est consommée, le texte dassoucyen mobilise toute une esthétique pour déjouer le jugement du lecteur, pour ne pas laisser saisir sa réelle intention, déguisée par ses propos antiphrastiques. D'ailleurs, « l'ironie

⁵⁷ Mylène Benard, *op.cit.* p. 288.

⁵⁸ Dans cette partie nous n'étudions pas les allusions ironiques à la sexualité qui sont omniprésentes chez Dassoucy mais nous nous permettons de rappeler l'un des exemples les plus marquants est celui qui a été cité par Dominique Bertrand pour mettre en relief l'utilisation de l'ironie pour dissimuler sa sexualité perverse : « Que nous révérans en ces lieux,/ Quoique les rois des autres hommes,/N'êtes rien que ce que nous sommes ;/C'est-à-dire des Dieux humains, /Garnis de jambes et de mains, /De cul, de ventre et de caboches,/C'est pourquoi, quand je considère/Qu'ainsi que Victor, votre père,/Vous avez des bras et des mains,/ Et comme nous autres humains/Les plus beaux dons de la nature/Que cache l'honnête peinture [...] » (p. 378)

« Par une suprême ironie, le poème se conclut par la déclaration de foi qui achève les prières : « *In secula seculorum. Amen* », après avoir introduit une référence trouble à la « jubilation ». Ce terme qui fait sens par rapport à ce qui suit comme une action de grâce chrétienne, recèle encore une équivoque obscène et blasphématoire puisqu'il prolonge la métaphore sexuelle des vers précédents. » (Dominique Bertrand, « *La libre parole blasphématoire de Dassoucy* », in *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle, op. cit.*, p. 97.)

⁵⁹ Jean-Pierre Cavallé, *op. cit.*, p. 266.

est un procédé qui ménage le goût du secret des libertins puisque le principal reste non-dit. »⁶⁰

a. Antiphrases

Philippe Hamon définit l'ironie comme suit : « X dit a, pense non-a et veut faire entendre non-a »⁶¹ : c'est un exemple d'antiphrase. Si l'auteur baroque fait entendre une double voix qui livre ses sentiments et ses émotions, s'il pratique une rhétorique antiphrastique, le poète burlesque, exposé à la vindicte publique, accusé de trafic d'enfants, d'associé des Italiens, traité de pédophile, de proxénète aux mœurs scandaleuses exploite l'antiphrase en tant que mécanisme ironique dis/simulant ses réelles intentions. Selon Cavaillé,

On trouve [dans l'argumentation de Dassoucy] un mélange de naïveté et de roublardise assez remarquable, et il faudrait travailler à dégager les références implicites, sans doute assez nombreuses, pour un auteur qui se vante de n'avoir rien lu.⁶²

Il use de tous les moyens servant à expliquer les causes de sa souffrance, et il fonde une partie de son écriture sur le rapport entre des éléments qui s'opposent, mettant en valeur sa stratégie argumentative ambiguë. La «distorsion des énoncés » caractérisée par Philippe Hamon est ce qui offre au lecteur cette opposition entre ce qui est explicite et ce qui est implicite. De nombreux exemples expriment la pensée libertine de Dassoucy. Dans *l'Ovide en belle humeur*, ce procédé est souvent utilisé, comme dans sa description de *l'Age d'Or*, la troisième fable de l'œuvre, où son écriture est remarquablement sarcastique, voire, antiphrastique :

Lors commença comme je pense,
Le premier Age d'Innocence,
Autrement nommé l'Age d'Or,
Bien que Dame justice encor,
Parlant en toute révérence,
N'en eût fait luire sa balance,
Heureux âge, Siècle doré,
Où chacun dormait assuré,
Sans peur de perdre sa journée
Toute la grasse matinée. (*Ov*, 15)⁶³

L'allusion à l'injustice se peint par un recours éloquent à l'antiphrase. La présence des adjectifs mélioratifs (« heureux », « doré ») et des noms à connotation positive (« innocence », « Justice ») relève de l'esthétique de l'opposition entre le dit et le non-

⁶⁰ Mylène Benard, *op. cit.*, p. 311.

⁶¹ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de littérature oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 19.

⁶² *Ibid.*, p. 275.

⁶³ Nous avons transcrit les vers selon notre propre traduction, du français classique au français moderne.

dit. L'opposition de Dassoucy au système établi est de plus en plus claire car il se trouve constamment amené à dénoncer le pouvoir. Dans le passage suivant, l'empereur du burlesque exprime son indignation d'être mis en accusation par Chapelle et Bachaumont: sa verve inépuisable de révolté le pousse à les dénoncer. En effet, après sa délivrance des cachots de Montpellier, il n'hésite pas à avancer :

Au lieu, dis-je, de donner carrière à leur plume sur un sujet qui leur aurait fourni des fictions bien plus plaisantes que celles que pour ma destruction, ils ont emprunté de la calomnie, ces ravissants génies, qui, sans nécessité, comme font encore aujourd'hui beaucoup d'autres, ont enrichi leurs écrits de l'honneur d'autrui, plus cruels que les sauvages de Montpellier, voire que les Hurons et les anthropophages, firent cette belle *pasquinade*, qui après avoir déchiré ma réputation et servi d'écueil à ma fortune, conduit dans le fond de tant de cachots et tiré de mes yeux tant de larmes, n'empêche pas que sans aucune syndérèse, ces Messieurs ne vivent dans une heureuse tranquillité ... (AMD, 253)

Ce texte résume tout l'état d'âme de Dassoucy mais il a aussi le grand mérite d'être en prise directe avec sa moquerie. En effet, on constate qu'il fait allusion à des circonstances qui sont pour lui une véritable frustration. Lui, l'artiste est incarcéré à cause des calomnies de Chapelle et Bachaumont. Il maudit son sort, pleure et souffre. La nonchalance de ses ennemis, indifférents à sa peine est parfaitement exprimée dans cette antiphrase « belle pasquinade », qui n'est pas sans rappeler le fameux *Voyage à Encausse*, qui évoque la statue mutilée de Pasquin à Rome. Associé à l'adjectif « belle », le terme « pasquinade », rend l'expression particulièrement sarcastique. Dassoucy se met à cultiver une double signification de sa situation : d'abord, il ridiculise les écrits de ses anciens amis pour le peu de succès qu'ils ont. De surcroît, s'il déclare sa prise de position à l'égard de Chapelle et Bachaumont, c'est qu'il dis/simule un enseignement qu'il aurait pu tirer. Après avoir partagé l'affection et la sympathie d'une amitié bien particulière, le seul témoignage de la part de ces auteurs est la trahison. Ainsi, l'accent est de plus en plus mis sur cette opposition, parce que seul Dassoucy a une réputation sulfureuse quoique l'homosexualité de Chapelle soit aussi connue que la sienne. Cavaillé le confirme:

Des Barreaux, Saint-Pavin et Chapelle lui-même, toutes connaissances de Dassoucy, étaient aussi entourées d'une telle réputation, sans que celle-ci ne leur porta aucunement tort. Et que l'on puisse parler de réputation infamante.⁶⁴

Dans cette optique, ce ne serait pas une remise en cause des valeurs humaines telles que l'amitié autant qu'une insistance sur le décalage entre l'énoncé de l'antiphrase et l'objet

⁶⁴ J.-P. Cavaillé, « Diffamation imprimée et renommée d'auteur. Le cas de Dassoucy au XVII^e siècle », in *Le Seuil*, « Communications », n° 93, 2013/2, pp. 203-2015, p. 205.

dis/simulé. En réalité Dassoucy conteste un système qui est basé sur l'inégalité. Le grand écrivain qu'il est trahi par ses amis et dénigré de la part de la société qui ne se soucie pas de l'homosexualité des autres tout en se scandalisant de la sienne. La dis/simulation s'inscrit ici dans le cadre d'une pensée libertine rejetée par la morale. D'ailleurs, Dassoucy cherche alors à discréditer ce discours en multipliant les antiphrases expliquant sa réaction face à l'absurdité du comportement de ses ennemis. Même dans l'épître au roi, dans *La Prison de Monsieur Dassoucy*, l'ironie fait son apparition de façon particulièrement remarquable :

Mais pour moi, qui me sentirais la conscience chargée de demeurer ingrat à tant de soins, que ces très précieux ennemis ont pris pour m'unir à Dieu, et me justifier après des hommes, j'en use tout autrement, je les loue, les bénis et les tiens pour les plus honnêtes gens de la terre. (*PrMD*, 500)

Il est clair, que Dassoucy use d'autres procédés à part l'antiphrase. Cependant, nous nous contentons à ce niveau d'étudier l'opposition entre ses dires et ses pensées, surtout lorsqu'il accumule les verbes soulignant sa belle conduite. L'effet de la contradiction entre les verbes « louer », « bénir » et l'expression « honnêtes gens » est explicité par une réaction s'opposant à la logique face à une situation pareille. Au lieu de prendre sa revanche en préparant sa vengeance, il préfère faire l'éloge de ses ennemis. Le but de cette ironie concerne deux catégories de lecteurs. La première est représentée par les autorités, qui prendront la supercherie rhétorique de l'écrivain au premier degré. La seconde est représentée par le lecteur sensible aux personnes visées par l'antiphrase. L'inadéquation de la pensée avec le langage est ainsi à plus d'un titre révélatrice, un survol de l'œuvre de Dassoucy le confirme. Son ironie dévoile les choses d'une manière indirecte, lui permet tant de mettre à distance sa pensée par rapport à ce qu'il dis/simule.

Cette manière de dire le contraire de ce qu'il pense souligne sa critique du pouvoir qui a négligé l'ingratitude de ses ennemis, comme elle révèle sa dénonciation du sort – qui lui inspire le sentiment d'être une éternelle victime. En effet, dès le commencement de ses aventures burlesques, il en annonçait déjà la fin épineuse. Dans le sixième chapitre de ce texte, nous relevons un passage clé dont la fonction est prémonitoire. Après avoir caché sa bourse sous un arbre qu'il ne retrouve pas, il dit :

C'était une chose plaisante de nous voir chacun un bâton à la main parcourir toutes ces ornières, mais c'était tenter l'impossible et travailler en vain, car, comme dans un labyrinthe, plus on marche, plus on s'égare, plus je cherchais dans ce dédale de chemins, plus je m'éloignais de mon but. (*AMD*, 165)

L'antiphrase entre en contradiction avec la situation réelle des voyageurs : le « plaisant » est ironique. Au côté de cette allusion indirecte à la situation ridicule, on peut noter également la déclaration à la fois de la difficulté du chemin heuristique du voyageur et la peine vécue pour atteindre une éventuelle découverte de soi. L'objet dis/simulé dans ce cas est une réflexion de l'auteur sur lui-même et sur sa situation qui commence à être misérable. Cette misère est certainement due à la cour, car ce qui lui fait peur et l'amène à cacher sa bourse ce sont des soldats qu'il aperçoit venir derrière lui. Ainsi, la bourse cachée représente indirectement toute son existence, toutes ses mœurs douteuses et toutes ses croyances de révolutionnaire.

Cependant, les antiphrases reposant sur le présupposé de lecture sont difficiles à interpréter car elles résultent essentiellement d'une opposition sémantique. En effet, les éléments qu'il ne veut pas dévoiler sont souvent en relation avec les autorités. De ce fait, il pousse à son plus haut degré sa contestation ironique de tout qu'il considère comme entrave à son errance picaresque littéraire et philosophique.

b. Hyperboles

La position ironique de Dassoucy à l'égard de son époque se retrouve aussi dans son recours à l'hyperbole⁶⁵. Figure inhérente à son œuvre : elle se décline sous ses différentes formes. Les accumulations, le recours aux intensifs, aux superlatifs et aux comparatifs sont abondants. Comment servent-ils à dissimuler la pensée libertine de l'écrivain ?

En décrivant sa souffrance en prison, dans le huitième chapitre de ses *Aventures* burlesques, il renverse la situation pour parler de son jugement: il avance :

Qu'on ne me parle point des horreurs des tempêtes, des combats ni des naufrages ; le visage d'un juge sévère accompagné d'un prévôt armé des foudres de la justice est tout autrement redoutable. (*AMD*, 246)

L'accumulation des termes « tempêtes, combats, naufrages » indique deux directions très différentes. L'assimilation des attestations des juges à des catastrophes naturelles renvoie à des arguments absurdes, inexplicables, tout comme les phénomènes naturels.

⁶⁵ L'écriture hyperbolique est aussi considérée comme une caractéristique du baroque comme le souligne Dagmar Dvorakova dans son étude sur « La communication ironique dans *Le roman comique* de Scarron. Étude comparative avec *Don Quichotte* de Cervantès » (Dagmar Dvorakova, Thèse pour l'obtention du grade de Docteur de l'Université Paris 12, présentée et soutenue publiquement le 16 novembre 2006, Directeurs de Thèse : M. Francis CLAUDON, M. Petr KYLOUSEK. Des affinités entre Dassoucy et les baroques du XVII^e siècle sont ainsi notées dans son style transformant les petites choses en grandeurs.

L'insistance sur ces attestations témoigne d'une volonté de moquerie de la part d'un condamné revendiquant son innocence, combattant toutes les formes de l'obscurantisme.

Les accumulations foisonnent dans le texte. Pourtant, nous rappelons qu'elles sont en grande partie reliées à son style burlesque. Nous focalisons donc notre intérêt sur la rhétorique de dis/simulation mise à l'œuvre dans le poème burlesque dédié au duc de Savoie :

Quoique d'un courage intrépide,
Vous voyant, comme un autre Alcide,
Ne craindre feu, ni bois, ni fer,
Ni Loup-garou, ni Lucifer,
Ni diable gris, ni diable jaune,
Taner, Tessin, ni Pô, ni Rhône,
Ni roc, ni mur, ni lac ni roc,
Ni pic, ni truc, ni tac ni choc,
Garrot, ni trait, lance, ni pique,
Je jugerai par Sainte Afrique,
Que vous êtes en ce bas lieu,
Où je me donne au diable, un Dieu ; (AI, 378-379)

La comparaison du courage du duc du Savoie à celui d'Hercule et la multiplication hyperbolique des comparants laisse entendre l'ironie de l'auteur. L'accumulation des divinités, les allusions à la mythologie gréco-romaine sont évoquées pour nous montrer comment les éléments s'agencent, et comment la pensée de Dassoucy est amenée à se dissimuler par la façon la plus singulière pour pouvoir s'exprimer. Au premier abord, la simplicité des termes trompe le lecteur qui ne déchiffre l'écriture codée de Dassoucy que s'il saisit la ruse du libertin. Ces vers sont d'une part une opposition aux croyances populaires et d'autre part une condamnation du pouvoir tyrannique. La prolifération des images littéraires et des références culturelles est là pour camoufler la contestation des normes imposées par le pouvoir.

Notre écrivain saisit toutes les occasions de signifier son rejet persistant des normes. D'ailleurs, un exemple récurrent représenté par l'expression hyperbolique « si belle occasion » trouve toute sa légitimité dans une œuvre où l'ironie est omniprésente. Le sarcasme est évident dans le passage suivant :

Possible qu'un autre moins maître que moi de sa douleur et de son désespoir, ayant une *si belle occasion*, aurait noyé dans la rivière son désespoir et sa douleur, mais moi je fais tout au contraire, quand je suis dans de semblables accès, je fuis l'eau comme la mort, et si j'avais à finir mes jours, je les voudrais finir comme cet anglais dans un tonneau de malvoisie. (AMD, 117)

Ces termes viennent après la perte que Dassoucy a encourue et rapportée dans le second chapitre de ses aventures. Se livrant au jeu, il est escroqué par un « filou » comme il le

signale lui-même. Ainsi, l'expression, « si belle occasion » donne à la moquerie toute sa légitimité. La réaction de Dassoucy s'oppose à la façon dont une autre personne pourrait agir. Il qualifie sa faillite de belle occasion. Cette idée joue un rôle important dans la suite de notre étude des techniques de la dis/simulation car non seulement elle nous permet de découvrir un personnage particulier présentant une philosophie qui lui est singulière, mais aussi elle met en œuvre une critique implicite de la justice. La réaction contradictoire de Dassoucy qui persiste à se défendre haut et fort continue à être exprimée dans d'autres occurrences de la même expression.

Souvent, après une disgrâce, il se ressaisit et continue son chemin épineux « assaisonné » d'un rire sournois. Il avance : « ... je m'étais rendu maître des esprits, pour ne pas perdre une si belle occasion de mortifier mon cuistre... » (*AMD*, 179). Il profite de la présence de Triboulet, qui a insulté Dassoucy en parlant avec Pierrotin afin de le blesser dans son amour-propre. C'est ici que s'annonce l'ironie. En effet, le voyageur explicite son dessein qui dévoile l'objet qu'il dissimule: la désacralisation du pouvoir ecclésiastique, surtout que l'aspect hyperbolique de ses expressions est repris avec insistance quelques lignes plus tard.

Pierrotin laisse noyer son camarade par jalousie et sans pitié, il n'est donc pas écarté de la critique de son maître, qui utilise toujours la même expression : « ... et voyant une *si belle occasion* de se défaire de son antagoniste, après l'avoir fait dépouiller, comme il n'est rien de plus aisé que de faire croire tout ce que l'on veut à un fou... » (*AMD*, 204). Ce passage permet de mieux cerner la portée du recours récurrent à cette expression. La distance entre la position de l'énonciateur et celle du personnage considéré par cette représentation crée une feinte d'interprétation.

Nous en arrivons maintenant à une manifestation différente de la dis/simulation par le biais de l'emploi des superlatifs. En effet, dans un poème qu'il dédie au duc de Savoie, il multiplie les superlatifs. Il lui dit :

Grand duc, cent fois plus beau qu'Adon,
Bien qu'il fût cent fois, ce dit-on
Plus beau que l'amant de Clytie... (*AI*, 375-376)

Plus beau qu'Apollon et qu'Adonis, le duc de Savoie, quoique protecteur de Dassoucy, est lui aussi l'objet d'une représentation où l'exagération est à l'œuvre. Cette utilisation du comparatif « plus » joue le même rôle de mise à distance de l'énoncé et du présumé de lecture. Mais cette surenchère de louange ne peut dissimuler la moquerie de Dassoucy. Cette dernière touche de très près les apparences sociales et les valeurs de

l'honnête homme. Pour mieux expliquer ce qu'il cache cette fois, nous avançons que Dassoucy feint de croire que seule la beauté du duc soumet son entourage, alors que son pouvoir se fonde sur la force. En présentant son édition des *Aventures et Prisons* de Dassoucy, Dominique Bertrand évoque la rhétorique qui est manifestement due « ... à des effets de censure probable autant qu'aux stratégies de dis/simulation personnelles mises en œuvre par un réprouvé dont le pseudonyme est instable, et les textes troublés, voire « troués ». ⁶⁶ » Pour se protéger, le héros picaresque propose une panoplie interminable de comparaisons. En réalité, le mauvais tour joué par Pierrotin, qui était ivre en chantant devant Madame Royale, a été pour Dassoucy, malgré son humiliation, une occasion de rendre compte des menaces qu'il pouvait courir à la cour d'Italie.

Quoique toutes ces princesses fussent à deux pas de moi, je ne les voyais plus que comme on voyait le soleil au travers d'un crêpe, et quoique Pierrotin fut à mes oreilles, je n'entendais plus sa voix, non pas même l'harmonie de mon luth ; je prenais à toute heure, une touche ou une corde pour toute autre. (*AI*, 345)

Cet appel à la comparaison entre le regard de Dassoucy et le regard des autres nous éclaire sans aucun doute sur sa prise de position. L'interprétation la plus évidente de cette situation est que Dassoucy fait allusion à l'obscurantisme. Sa parole opère une révolution contre les controverses religieuses et s'oppose au langage de l'absolutisme et de la terreur. Dassoucy s'impose ici comme le prophète de la revendication qui incarne l'esprit des libertins à l'œuvre de l'époque. Son écriture souligne sa débauche contestatrice et son attachement à la critique sociale. La représentation de la société, demeurant un aspect récurrent dans les aventures de Dassoucy, est de plus en plus mise en exergue grâce aux descriptions hyperboliques de cette société. Après son arrivée à Avignon, le narrateur décrit la difficulté de ses relations avec les Avignonnais ainsi qu'avec le joueur qui l'a escroqué :

Certes, il s'en faut bien que celui qui me gagna jusqu'à ma chemise fust un si rude jouëur ; aussi qui se connoissent aux jeux du bel esprit ne disent pas que cecy soit un jeu, mais une barbarie sans exemple, et une cruauté sans pareille, que vous n'avez exercée sur moy qu'autant que mon absence vous a donné lieu pour un si barbare attentat, et que vous n'oseriez aujourd'huy exercer sur le moindre faquin de Paris. (*AMD*, 184-185 éd. Colombey)

Il y a certainement de l'ironie dans ce passage. Ceci tendrait à attester que le trait rongeur est toujours présent chez Dassoucy. Il est aussi à penser que l'adjectif « pareille » et le terme « exemple », qualifient l'effet produit par une pensée libertine se penchant sur les défauts de la société, impitoyable, insoucieuse des véritables problèmes

⁶⁶ Dominique Bertrand, *op.cit.*, p. 15.

du peuple. L'injustice et l'inégalité sont aussi manifestées dans le terme « barbare » souligné par l'intensif « si » et encore par la description de la situation du narrateur par rapport aux autres Parisiens. L'esprit qui règne dans cette époque d'instabilité sociale est celui de la critique acerbe des différentes inégalités dans ce langage ironique. Francis Bar signale qu'« il va de soi que ces locutions [ironiques] figurent dans des situations où l'ironie du narrateur ou d'un personnage peut se donner carrière, et nous approchons déjà du domaine des expressions dépréciatives »⁶⁷.

Les figures de l'ironie mises à l'œuvre chez Dassoucy sont très nombreuses et permettent de dis/simuler sa pensée libertine. En effet, tantôt, il adopte un ton pathétique, tantôt humoristique. Ceci accentue la portée de l'ironie vis-à-vis de sa propre situation aussi bien que de la société qu'il représente. Il montre une fausse posture victimaire et détruit toute sorte de naïveté sociale, politique ou littéraire. User de l'ironie participe de l'entreprise de camouflage de sa vérité. Elle lui permet de cacher des faits et des actes susceptibles de causer sa ruine à laquelle il n'échappe pas en fin de compte.

L'ironie a commencé à trouver son essor avec le *Don Quichotte*, qui a certainement influencé Dassoucy. Cette figure n'a pas encore de fondements théoriques proprement dits au XVII^e siècle mais c'est le sentiment de dysfonctionnement social qui anime son désir de tourner en dérision tout ce qu'il rencontre.

En revanche, son constat sur la misère sociale ne se satisferait pas d'un langage ironique, sarcastique voire burlesque. Il est de plus en plus mis en exergue par le truchement d'une expression philosophique de la situation critique de la société, de la politique et de la religion en France et en Italie. La dis/simulation permet à Dassoucy d'exprimer sa pensée amoralisée, autre aspect par lequel il rejoint les libertins.

2. Le masque libertin

Dans cette étude sur le héros picaresque, l'objectif primordial est d'analyser toutes les facettes de l'héroïsme chez notre personnage principal. Il s'agit essentiellement de

⁶⁷ Francis Bar, « Style burlesque et langue populaire », In *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 1957, n°9. Pp. 221-237, p. 228.

relever toutes les marques de sa supériorité par rapport aux autres. Cependant, Dassoucy use de tout ce qui permet de rehausser son image de révolté et de contestataire.

a. Une écriture déguisée ?

Dassoucy est un antihéros, dissimulant ses stratégies de critique sociale et politique aussi bien que littéraire et artistique afin d'échapper à la censure. L'image du libertin telle qu'elle est présentée par Mylène Benard est fort intéressante, car elle éclaircit l'écriture masquée des libertins ; pour elle, on appelle toute écriture difficile à interpréter une écriture libertine:

On pourrait même aller jusqu'à dire que parfois c'est le masque qui révèle le libertin. En effet, pourquoi dissimuler une pensée orthodoxe ? paradoxalement le masque, les faux semblants et les doubles discours dissimulent autant qu'ils rendent visibles, masquent autant qu'ils dévoilent.⁶⁸

Pourtant, on a du mal à connaître la véritable intention de Dassoucy dans une écriture qui se veut dissimulée autant que provocatrice. Peu à peu cependant, s'impose l'intensité d'un sentiment qui anime l'œuvre. Un sentiment surprenant parce que situé entre l'avertissement du lecteur et la suite des aventures : c'est-à-dire, dans ses préfaces, Avant tout, nous rappelons ces propos de Genette mettant en relief l'importance de la préface.

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, [...]. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, [...] qui l'entourent et le prolongent ...⁶⁹

Dassoucy prévient le lecteur en annonçant une œuvre en même temps agréable et difficile à lire. En quoi cela paraît-il étrange ? D'où vient le masque du libertin dans cette écriture ?

L'empereur du burlesque surprend par ce qu'il avance dans la préface de ses aventures et de ses aventures italiennes que rien ne lie, apparemment : le temps réel de l'élaboration des deux préfaces semble cependant être le même. Aucune chronologie n'est précisément indiquée mais le rapprochement des deux préfaces noue la fin de la première au début de la seconde. Dassoucy dit dans la première préface:

Au reste ne t'attends pas que je m'aïlle insinuer dans ton esprit par de belles paroles, pour t'obliger à pardonner à mes défauts, ni pour te faire remarquer, dans les choses les plus basses, la qualité de mes expressions, qui possible ramperaient dans une autre plume que la mienne. Je sais que tu me feras justice. (*AMD*, 104)

⁶⁸ Mylène Benard, *op.cit.*, p. 288.

⁶⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.

Dans la seconde, il continue son interpellation du lecteur :

Je n'écris point ces choses pour te faire admirer mon bel esprit : mais pour te faire admirer mes étranges Aventures et pour me faire connaître un peu mieux à bien des gens dont je ne suis pas trop connu ; c'est pourquoi je ne me soucie pas beaucoup que ceux que ceux qui ne sont pas trop amoureux de mon bien dire, non plus que de mes bonnes œuvres regardent de travers ces enfants de mon génie, puisqu'avec tout leur chagrin, il ne peuvent pas s'empêcher de les acheter et de les lire, avec d'autant plus de raison que, ne pouvant pas les désavouer pour être les véritables enfants de leur iniquité aussi bien que de mes malheurs, à moins que d'être des pères bien dénaturés, ils ne peuvent pas leur refuser en passant du moins quelque petite œillade. (*AI*, 211 éd. Colombey)

Dassoucy parvient à faire réfléchir grâce à son dynamisme verbal et à ses provocations du lecteur. Il maîtrise l'art du déguisement langagier. En plus, il envisage l'impact de ses aventures sur un lecteur capable de décrypter le sens caché qu'il ne montre pas explicitement. Sa plume située entre son esprit et celui du lecteur manifeste son endurance contre tous les malheurs. Voulant gagner une place dans une société qui le rejette, il camoufle ce qu'il veut réellement dire par le biais de ses préfaces.

En réalité, s'il veut s'acheter une renommée, une réputation d'écrivain, c'est en le niant : « *Au reste ne t'attends pas que je m'aïlle insinuer dans ton esprit par de belles paroles* », « *Je n'écris point ces choses pour te faire admirer mon bel esprit* ». Dassoucy, condamné, accusé, fugitif, errant, perdu, est souvent maltraité, mal habillé; ses attitudes, sa philosophie entraînent les railleries des autres, comme il l'indique tout au long de ses *Aventures*. Son déni de beauté de style et d'esprit fait que son attitude masquée atteint son paroxysme. Puisque la préface est le premier contact avec le lecteur, puisqu'elle préside à l'œuvre, aussi puisque le narrateur est lui-même l'auteur de ses aventures et le personnage principal, c'est le moment capital où l'œuvre prend tout son sens. Effectivement, le rapprochement des deux préfaces produit une image assez complète de ce que Dassoucy espère.

Ses aspirations nous renseignent sur le caractère ambitieux de l'artiste : il rêve d'une place non marginalisée. Il veut aussi être reconnu comme un écrivain dont l'œuvre est éternelle. Ensuite, il porte le masque d'un individu modeste et honnête mais qui cherche à vivre ses expériences à sa propre façon. Il éprouve un besoin incommensurable d'être lu et mis en valeur. Après avoir été privé de son enfance et pire, de sa liberté, la plume devient pour lui la méthode la plus conforme à ses quêtes. Le mirage rêvé de la reconnaissance sociale, politique et intellectuelle l'amène à s'exprimer mais non sans déguisement. Il affirme :

Je sais bien que ce n'est pas une petite entreprise pour un particulier comme je suis de vouloir intéresser le public à lire son Histoire ; c'est sans doute tout ce que le plus grand homme et le plus

nécessaire à l'Etat pourrait faire, et qu'à moins de déguiser la vérité, les beaux esprits n'oseraient entreprendre : aussi c'est par cette généreuse audace qui est fondée sur une suite de persécutions qui n'ont point d'exemple, que j'espère me rendre considérable à la postérité ; puisque malgré les efforts de ceux qui pour leur honneur font bien de fermer les yeux à mes étranges aventures, elles sont lues et seront lues tant que le monde saura lire. (AI, 212-213 éd. Colombey/ 311 éd. Bertrand)

Cet extrait de la préface des aventures italiennes produit un effet surprenant sur le lecteur. Les mots sur la vérité et sur son déguisement sont mêlés. La triple répétition du présentatif « c'est » met sur le même plan la prétendue modestie du narrateur, la dérision implicite des hommes de l'Etat et l'atrocité de ses souffrances. Il critique l'attitude des beaux esprits qui usent du détournement de la vérité, qui est aussi la sienne. « Bien sûr, selon une démarche proprement libertine, le poète ne s'identifie pas à ces beaux esprits mais il revient ailleurs à la nécessité de dissimuler sa pensée. »⁷⁰ En outre, les deux points ouvrent une analyse oxymorique, où l'opposition entre la générosité et la persécution s'explique comme un masque libertin. L'alliance entre des expressions contradictoires continue par le rapprochement entre la « persécution » et « sans exemple » et met en exergue le rôle joué par le narrateur. Cette juxtaposition d'attitudes, tantôt l'audace, tantôt la prudence, contribue, en effet, à en confondre les positions. L'écriture masquée prend une sorte d'arme libertine qui disqualifie les autres mais l'emmène, lui, à l'éternité. Il raille hautainement les autres libertins en portant leur déguisement. De même, il crée un univers propre au style que le libertin, comme lui, doit adopter pour son écriture :

[...] il faut que, sur peine de servir de bouffon au Laquais et de divertissement aux Servantes, il suive de bien près l'héroïque, non-seulement dans la pureté de la diction, mais dans la force de l'expression, qu'il soit concis, figuré et encore mystique s'il est possible, comme on peut voir dans tous mes ouvrages burlesque où le sens qui est caché vaut souvent mieux que le sens littéral. (AI, 289 éd. Colombey).

Dans l'univers du burlesque, où l'extravagance des situations, où le style comique est le fruit du contraste entre un sujet noble et un style familier⁷¹, de nombreuses allusions à l'injustice sociale font leurs preuves. L'élément caché devient plus important que ce qui est dévoilé, dont l'adjectif « mieux » souligne l'utilité et la signification profonde. Paradoxalement, une écriture « littérale » attire seulement l'attention des moins instruits, avertis, cultivés. Ce parallélisme entre le voilement et le dévoilement de la pensée libertine crée ainsi un monde prêt à être gouverné par un jeu subtil de masques qui n'est pas sans rappeler la *commedia dell'arte*.

⁷⁰ Milène Benard, *op.cit.*, p. 292.

⁷¹ Nous avons consacré un chapitre à l'étude du burlesque, pp. 48-76.

b. La *commedia dell'arte*

Par ses dénégations emphatiques, par sa dis/simulation et ses provocations à la fois, Dassoucy exalte ses valeurs paradoxales de l'héroïsme. Ainsi, loin d'être le « héraut »⁷² de Philippe Hamon, loin d'incarner le modèle social conforme aux normes imposées, il se cache derrière divers masques tout au long de son œuvre, comme un personnage la *commedia dell'arte*.

La *commedia dell'arte* fait son entrée en France au début du XVII^e siècle. La naissance de ce genre date du XVI^e siècle avec le théâtre populaire italien, où des acteurs masqués représentent des traits de caractère comme la bonté excessive, la naïveté, la virtuosité ou la ruse. Le créateur de la *commedia dell'arte* est nommé Ruzzante (Angelo Beolco) : il offre à ses acteurs la possibilité de jouer leurs rôles dans leurs différents dialectes, d'où la poétique du masque, qui trouve aussi son écho chez Dassoucy. Celui-ci met en scène des personnages qui, à la manière de Ruzzante, expriment chacun sa passion dominante.

Ainsi, la *commedia dell'arte* se transforme en une occasion de critiquer les différents types sociaux, puisque la parole rime avec l'aspect physique du personnage, avec son masque et avec son comportement. La gymnastique que maîtrisent les comédiens italiens va de pair avec l'élasticité verbale d'une pensée masquée : les périls qui paraissent sur scène pour les premiers font aussi leur apparition dans les aventures burlesques.

En effet, Dassoucy ressemble, par certains aspects de son œuvre, à ces comédiens masqués qui retrouvent tous leurs équivalents chez des personnages des *Aventures burlesques* qui contribuent à faire apparaître la stratégie de dis/simulation que l'auteur adopte.

Doutant de la réelle identité du cousin prieur de Carpentras, dans le seizième chapitre des *Aventures burlesques*, Dassoucy dit :

De sorte que, hors un emplâtre qu'il avait sur l'œil, lequel emplâtre n'était pas tout à fait de l'essence d'un homme d'église, il avait toute la mine d'un petit abbé ou d'un prieur. (*AMD*, 259)

⁷² Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Quadriga, PUF, 1997, p. 43.

Le diachylon que porte ce personnage sur l'œil renseigne sur un individu sans scrupules, qui profite des biens des autres, comme le suggère le cliché du pirate dans l'imaginaire littéraire. Cette idée s'applique à la fois au personnage et au narrateur, qui assimile le cousin prier à un pirate, à un aventurier qui parcourt le monde afin de se procurer les biens d'autrui.

Les représentants de l'Eglise ne sont pas moins dangereux que les pirates car ils font régner le dogmatisme par la tromperie. L'ecclésiastique est un voleur doublement masqué, qui maîtrise toutes les ruses de l'escroquerie pour dire sa vision du monde. On peut ainsi diversifier les fonctions du masque : pour insister sur l'idée de la spéculation honteuse – puisque le prier est là afin de filouter le voyageur se livrant au jeu –, pour créer une atmosphère en enrichissant ses aventures par de nouvelles actions ou même pour suggérer un sentiment. L'incertitude comique que l'emplâtre du cousin prier provoque chez Dassoucy se dit aussi par l'emploi de la négation accompagnée par la locution adverbiale « tout à fait ». Cela permet au narrateur de passer du doute à la certitude afin de mettre en question toutes les attitudes des hommes d'église.

Ces masques permettent d'expliquer une écriture contestataire. Tantôt, ils servent à protéger leur utilisateur, tantôt ils le trahissent en montrant qu'il en use afin de mettre en lumière sa philosophie libertine. Pour cela, le rôle du philosophe libertin est très important puisqu'il contribue à contrecarrer ces stratégies de duperie sociale. Pour ce faire, Dassoucy recourt à cette image qui explique simultanément la tyrannie de l'église et la dis/simulation du penseur:

De mon côté, j'étais si confus et si étonné, que ne croyant point que cela se pût faire naturellement, quand je regardais cet homme avec son bréviaire, son habit long et son emplâtre sur l'œil, il me semble que ce cousin prier était un cousin extravagant ; et je doutais que ce ne fût un diable qui s'était habillé en prier pour me gagner mon argent. (*AMD*, 264)

A partir des termes précédents, Dassoucy invite le lecteur à élargir la réflexion qu'il a menée sur sa stratégie d'écriture, en l'ouvrant sur les intentions des représentants de l'Eglise et sur leurs manifestations dans le texte. Il s'appuie sur la répétition de l'adverbe d'intensité « si » et sur les adjectifs « confus » et « étonné » pour manifester les différents aspects de son état d'âme. Cet étonnement peut porter aussi sur le pouvoir du masque, l'emplâtre sur l'œil. Il met le passage étudié en perspective par rapport à l'objet d'étude que nous visons, à savoir la dis/simulation. Il sollicite le lecteur sur d'autres manifestations du masque. Celles-ci ne sont pas nombreuses mais elles

montrent la philosophie de Dassoucy. Elles développent l'analyse sur les idées de Dassoucy ou plutôt sur ses prises de position sociales et politiques.

En effet, si l'emplâtre était considérée comme un genre de déguisement pour ce premier personnage, le masque proprement dit fait aussi son apparition dans les *Aventures burlesques* et souligne l'influence de la *commedia dell'arte* sur l'empereur du burlesque. L'un des autres personnages portant un masque est Triboulet. Le masque est souvent porteur de riches enseignements, explicites ou implicites.

A travers les mésaventures du voyageur, Dassoucy arrive à la découverte de la brutalité du monde. En observant Triboulet, il avance avec beaucoup d'indignation :

Ce quidam était un cuistre que j'avais vu autrefois dans le pays latin, couru et harcelé de tous les écoliers, qui le faisaient passer pour un fou sous le nom de Triboulet. [...] Car quoiqu'il fit tout son pouvoir pour jouer Dieu et le monde sous le masque, il n'était pas pourtant assez masqué pour un rôle si fin et si délicat. (*AMD*, 173-174)

L'emploi vieilli et burlesque du terme « quidam » pour désigner le cuistre peut exprimer un jugement de valeurs vis-à-vis de cette personne désormais privée de sa position politique aussi bien que religieuse. Dassoucy aboutit à l'un de ses derniers degrés de désacralisation de l'Eglise. Il recourt pour cela à des termes qui marquent le peu de sincérité de ce personnage. Ne serait-ce pas une image traversant toute l'œuvre de Dassoucy ? L'image du dévot fou est représentée ici par Triboulet. Cavaillé analyse très finement la figure de Triboulet chez Dassoucy : « Triboulet est un débauché (mal) dissimulé derrière le masque de dévotion et un impie, sinon il n'agirait pas en persécuteur, comme il le fait. »⁷³ Cavaillé a certes raison quand il avance encore que : « Face aux adversités, une longue incarcération romaine, un retour à Paris suivi d'une nouvelle arrestation, l'empereur du burlesque finit-il par endosser le masque de Triboulet ? »⁷⁴

En effet, en jouant des personnages, en organisant une scène parallèle à la réalité, Dassoucy a donné un climat singulier aux péripéties de ses persécutions. Le lecteur est plongé dans un univers confus où sont mêlés des personnages à identités indéfinissables : on peut dire qu'ils servent à véhiculer les intentions que Dassoucy glisse dans ses descriptions. Le tueur du temps, par l'ensemble de ses actions, est à considérer comme un exemple des comédiens de la *commedia dell'arte* de Dassoucy :

Ce tueur de temps, ou plutôt ce tueur de bourse, était un homme en qui il semblait que la nature eut ramassé tout ce que le monde a de plus simple, et de plus innocent, pour en faire un parfait

⁷³ Jean-Pierre Cavaillé, *Les déniaisés*, op. cit., p. 209.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 272.

niais ; car il n'avait ni dans son visage, ni dans ses habits, ni dans son discours, rien qui n'exprima parfaitement la simplicité et la naïveté même ; c'était une fidèle copie de Jean Doucet. (AMD, 13- 14)

Les procédés choisis par Dassoucy pour faire comprendre la niaiserie et la sottise du tueur de temps sont complémentaires : ainsi, la double périphrase, l'adverbe exprimant la totalité « tout », la double utilisation du superlatif « plus » et le « ni » employé à trois reprises, posent une certaine équivalence entre l'exagération de la description et dis/simulation de l'identité du personnage. Vraisemblablement, il en propose une entière caractérisation et n'épargne aucun détail dans sa présentation. Cependant, les mots de Dassoucy se développent dans tous les sens et donnent naissance à une image masquée de son propre personnage. A ces lignes s'ajoute cette réflexion :

A propos du motif de la dissimulation dans l'œuvre de Dassoucy, on peut aussi évoquer le personnage du tueur de temps que le narrateur compare à un « nouveau Prothée » à l'identité assez insaisissable que mystérieuse. Pour les critiques, celui qui peut apparaître comme un double de l'auteur « proposerait un véritable modèle de dissimulation.⁷⁵

Lorsque Dassoucy substitue les descriptions directes à d'autres plus discrètes au nom de la dis/simulation et de la complexité précieuse, il exprime sa position libertine.⁷⁶

Victime de l'ostracisme dans une société contraignante, il s'engage dans une révolte masquée⁷⁷ dévoilant l'hypocrisie sociale. Ainsi, « derrière le masque outrageusement peinturluré d'un fidéisme à toute épreuve, on n'a pas grand effort à faire pour deviner le visage du libertin »⁷⁸. Les personnages de la *commedia dell'arte* ont ainsi manifestement marqué Dassoucy, aussi bien que d'autres dramaturges tels que Molière. En effet,

Dassoucy qui fut un moment si proche de Molière, apporte une pierre considérable au dossier, lorsqu'il oppose en vers et en prose, le « vray dévot » et l' « hypocrite » dans sa contre attaque de Triboulet devant le peuple irrité.⁷⁹

⁷⁵ Mylène Benard, op.cit., 292.

⁷⁶ Dans ce cadre, un bref rappel du *Roman comique* de Scarron et du *Don Quichotte* de Cervantès s'impose ; d'ailleurs, dans sa thèse intitulée « La communication ironique dans *Le roman comique* de Scarron ». Une étude comparative avec *Don Quichotte* de Cervantès, Dagmar Dvorakova, dit que : D'après Rousset, la métaphore baroque ne cherche pas à communiquer l'essentiel de l'objet, elle procède par un « déguisement rhétorique » qui pose une devinette au lecteur. F. Halryn note que cette qualification ne s'applique pas seulement, à la métaphore baroque – la caractérisation de la métaphore comme un masque est ancrée dans la tradition qui reprend la théorie d'Aristote. (Dagmar Dvorakova (Pichova), La communication ironique dans le roman comique de Scarron, Etude comparative avec *Don Quichotte* de Cervantès, Doctorat en Littérature comparée, 2006.)

⁷⁷ Il ne s'agit pas ici d'une affirmation de l'absence de la révolution non masquée de Dassoucy.

⁷⁸ Guy Catusse, « D'un bon usage de l'équivoque : les *Avantures de Dassoucy* », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [en ligne], 33 I 2004, mis en ligne le 05 septembre 2008, consulté le 29 janvier 2016. URL : <http://ccrh.revues.org/241> ; DOI : 10400 : ccrh ;241.

⁷⁹ Jean-Pierre Cavaillé, *Les déniaisés*, op. cit., p. 210.

La complémentarité entre Molière et Dassoucy est riche. Le masque que le second met à la mode est aussi utilisé par le premier. C'est l'époque des faux dévots, des hypocrites, des faux libertins. Dassoucy les dénonce tous. Outre l'idée des personnages masqués, il se trouve chez lui le portrait d'un philosophe authentique. Sa pensée libertine n'est pas seulement fondée sur la mise en question de l'Autre, elle prône aussi la religion du Soi. Ainsi, le désenchantement de Dassoucy à l'égard de son époque s'explique bien, mais il s'évanouit dans sa quête du bonheur. Comment son œuvre est-elle mise au service du plaisir ?

II. L'épicurisme

Le principe de la morale d'Epicure, est le principe de plaisir qui fonde une philosophie du bonheur; celle-ci engendre à son tour une réflexion sur la place de l'individu dans la société. Cette philosophie s'oppose aux principes des platoniciens et surtout des aristotéliens. Epicure refuse leurs leçons théoriques car elles s'opposent à son interprétation physique du monde : dans ses *Maximes capitales*, il invite l'individu à savourer toutes les sensations, à vivre sans avoir peur des dieux ou de la mort. Pour lui, la quête du bien et l'évitement de la douleur président à toute la conduite des hommes. Constamment entouré par ses disciples, les invitant à réfléchir et à pratiquer sa philosophie dans son jardin, il connaît une audience considérable. Malgré des calomnies l'accusant de débauche et d'impiété, la renommée d'Epicure traverse les siècles.

L'épicurisme éventuel de Dassoucy n'est pas explicite. Il faut donc examiner les textes de près pour déterminer si son éthique s'inspire d'Epicure ? Comment mène-t-il sa quête du bonheur ? De quelle manière se détache-t-il, comme Epicure, de toutes les normes ? Est-ce que le plaisir est son unique objet de quête ?

1. L'évitement du mal

Dassoucy assume une position de héros social qui se trouve malmené par les circonstances: il est ainsi toujours conduit à assumer une figure misérable. Son héroïsme ne vise, à travers le récit de ses malheurs, qu'à dénoncer les méfaits de l'autorité politique et ecclésiastique. Cependant, tout au long de cette étude, nous remarquons que l'œuvre de Dassoucy repose sur deux pôles, sur une oscillation entre le mal et le bien d'où son lien étroit avec Epicure. Nous commençons par une interprétation de l'impact

de la souffrance sur notre personnage et après nous en analyserons les répercussions sur l'œuvre et la pensée.

On peut penser que le mal de ce personnage naît des relations sociales. Sa fuite de Paris, de la tristesse de ses geôles ainsi que de leur obscurité, peut ainsi être considérée comme l'une des premières manifestations de l'épicurisme dans la mesure où il s'agit d'éviter le mal. Dans ce sens, Dominique Bertrand affirme que « la fuite de Dassoucy revêt [...] des implications personnelles, intimes autant que sociales »⁸⁰. Le thème de la fuite, récurrent dans l'œuvre de Dassoucy, peut constituer une première expression de son épicurisme. Bref, lorsqu'il dit, « Je suis le héros véritable de mon roman, qui après avoir longtemps vogué contre vent et marée sur une mer orageuse, a finalement attrapé un heureux port » (*AMD*, préface), il jette les dés de son parcours.

Le héros picaresque précise l'objectif de son départ, à savoir le désir d'éviter la souffrance.

L'indifférence affichée à l'égard des conditions douloureuses d'un exil involontaire, est accentuée par la réappropriation d'une énergie désirante qui vient télescoper la réalité négative de la fuite et en minimise l'impact émotionnel.⁸¹

Et sa fuite en avant se justifie toujours par sa volonté de s'éloigner de situations tristes ou douloureuses: toute la structure des aventures et de son œuvre est ainsi déterminée par une volonté d'évitement. Chaque chapitre des *Aventures burlesques* évoque directement ou indirectement une fuite. Dans une étude récente, cette question est ainsi évoquée :

Dassoucy, poursuivi par les motifs qui lui demeurent incompréhensibles est contraint d'errer sur les routes de France et d'Italie, obligé de quitter une ville, un hôtel, une cour à la suite à des persécutions qu'il considère injustes.⁸²

En guise de survol analytique de ses aventures dressé, nous choisissons un autre exemple. Dans ses pérégrinations, où il est généralement accompagné de ses pages, le chemin épineux de son voyage le soumet à d'innombrables risques. Sans Pierrotin et ses amis, qui se reposent tandis qu'il découvre l'espace qui l'accueille, et, comme tout

⁸⁰ Dominique Bertrand, « Jeux et enjeux d'une contestation des cérémonies de table (Dassoucy, Les Aventures burlesques, ch. IV-VI) », in *L'Hospitalité : signes et rites*, Etudes rassemblées par Alain Montandon, Presses Universitaires Blaise-Pascal, CRLMC, 2001, p. 81.

⁸¹ Dominique Bertrand, « Le « sens de l'humour » dans les *Aventures de Dassoucy* », op.cit.

⁸² Judith Sribnai, *Etre empereur en son jardin : libertés et contraintes du roman personnel dans Les Aventures de Monsieur Dassoucy*, <https://www.uvic.ca/humanities/french/assets/docs/colloque-boreal/2007/sribnai.pdf>

promeneur solitaire, à pied et dans la nuit, une peur l'envahit lorsqu'il s'aperçoit un homme à la lanterne :

A cette vision, je demeurai fort étonné ; mais ce qui dans cette figure mélancolique et extravagante me scandalisait le plus, c'était cette serpe que je ne pouvais aucunement digérer. C'est pourquoi, voyant cet homme si puissant, si fort et bien armé, et moi sans armes et sans défense, ne pouvant pénétrer dans son intention, je m'étais déjà ébranlé pour prendre la fuite... (AMD, 66 éd. Colombey)

Comme une apparition cauchemardesque, cet homme à la serpe surgit de l'obscurité. Dassoucy cherche à s'évader. Sa crainte est symboliquement liée aux autorités qu'incarne le visiteur nocturne et il lui offre sa bourse, car la serpe et la lanterne peuvent symboliser à, ses yeux les armes du pouvoir. Plus sûrement encore, l'homme à la serpe figure la Mort qui porte à la main la faux destinée à sa récolte funeste. Dassoucy essaie ainsi d'acheter sa vie et de se sauver de la mort. Il fait comiquement «face à la mort» selon le précepte d'Epicure.

« Le récit d'errance des aventures prouve que l'adulte n'a pas réellement dépassé cette pulsion de fuite »⁸³. Le héros fuit constamment le mal et cette fuite est le symptôme de son d'instabilité psychologique et de sa phobie de la souffrance. En effet, au début de son voyage, il est détrossé par un filou rencontré dans la coche d'Auxerre. Ensuite, il présente une scène étrange et n'établit pas de complémentarité entre la mésaventure et sa réaction :

Je me fusse joué moi-même, s'il m'eut voulu prendre pour son esclave ; je lui aurais gardé ses cochons avec fidélité, mais j'aurais trop gagné en perdant Pierrotin, et j'eusse été trop heureux en me vendant à cet homme : ma condition eut été bien plus avantageuse que de servir de victime à la fureur de mon destin, et de butte à l'iniquité des hommes. (AMD, 113)

Dans cette belle déclaration, le narrateur subvertit la logique et dissimule son malheur en adoptant une attitude opposée à laquelle l'on s'attend. Il s'agit d'un condensé de ce qui va se passer dans l'œuvre, d'un signe annonciateur, d'une anticipation qui va se reproduire au fil des aventures. Il regrette ici comiquement de n'être pas devenu l'esclave du filou, car son sort aurait été plus doux que celui qui lui était réservé aux mains de Pierrotin.

Le héros ne cesse de peindre son évitement du mal, de la douleur et des larmes. Les vers lui permettent de développer ses émotions :

Finissez, finissez, mes larmes
Sanglots, plaintes et pleurs,
J'ai reveu tous ses charmes ;

⁸³ Dominique Bertrand, « La « merveilleuse histoire » des « disgrâces » de Dassoucy : récit de survivance et résilience ambiguë » in *Etudes littéraire*, vol. 38, n°1, 2006, p. 77-88, p. 86.

Finissez mes douleurs
Oh celestes douceurs !
Plus d'ennuis, plus d'alarmes ;
Viens, mort, quand tu voudras,
Me donner le trespas,
J'ay revu tous ses charmes. (AI, 241 éd. Colombey)

Il ressort de ces derniers vers composés en l'honneur de la princesse italienne, une double manifestation de la philosophie épicurienne : la répétition du verbe « finissez », à l'intérieur du poème, ne crée pas seulement des effets musicaux mais expose la pensée du poète et son intention de ne pas souffrir. L'évitement du mal se développe également à travers l'opposition entre l'expression « *Oh céleste douceurs !* », décrivant la princesse, et l'utilisation anaphorique l'adverbe de négation « plus ».

En exprimant ses sentiments, Dassoucy n'hésite pas à faire intervenir un autre fondement du quadruple remède épicurien⁸⁴ : de nouveau, il « fait face » à la mort. L'éloge célébrant la princesse italienne, les vers qui se développent à l'instar d'une invocation de la mort, pour peindre l'effet de la beauté sur le narrateur, sont une occasion pour fêter sa philosophie. Par conséquent, le fait qu'il soit prêt à mourir en apercevant la dame, est présenté comme un éloge classique. Ces vers qui viennent après la mésaventure de Pierrotin ivre sur scène, dévoilent aussi la pensée parodique de l'empereur du burlesque, qui est prêt à mourir non seulement sous l'effet de la beauté mais également sous celui de la honte.

En revanche, Dassoucy ne doit pas être réduit à un condamné cherchant à tout prix à fuir la prison, car sa fuite et son errance sont aussi philosophiques. Au moment de faire la connaissance du cousin prieur, il se présente comme suit :

Oui, me dit-il, mon cousin, c'était un des plus beaux esprits du Palais ; et j'ai ouï dire qu'il avait un fils qui, au lieu de suivre le Barreau, s'était amusé à faire des Vers. (AMD, 152-153) .

Dassoucy jongle ici avec les techniques du dialogue : au sortir de la dernière aventure avec Monsieur de Mondevergues, quand il rencontre le cousin de Carpentras, il fait de « Dassoucy le personnage » un être tout puissant, il entre en fusion avec la poésie et est envahi par un sentiment de supériorité et de béatitude. L'art ne lui sert pas seulement de truchement pour s'exprimer, il lui fait aussi voir l'insaisissable. Ce propos s'oppose à la conception de la création artistique comme simple fantaisie. L'art est ainsi à prendre comme une source de plaisir pour Dassoucy comme pour Epicure. Dans *Vie et mœurs*

⁸⁴ Pour Epicure le quadruple remède est le suivant : il ne faut pas craindre les Dieux, il faut accepter la mort, le bien peut être atteint alors que douleur est à éviter.

*d'Epicure*⁸⁵, Gassendi atteste qu'Epicure ne refuse pas l'art en tant que source de plaisir: il décrit le philosophe admirant les vibrations de la flûte. Une place prépondérante est donnée à la musique, dont le fondement est de reposer sur un langage différent du quotidien. Les vers et les rythmes permettent au poète d'évoquer ses sentiments, ses impressions et ses émotions. La conjugaison de l'harmonie et de la beauté des sons et des vers lui offre une émancipation de la société qui le rejette. Par conséquent, pour faire face à ses maux, il trouve son salut dans les mots et les sons, dans une certaine philosophie du bonheur.

Nous soulignerons alors son amour de sa poésie, qui transparaît dans le recours à la comparaison entre les différents styles :

La poésie excellente émeut les passions et se fait admirer ; et celle qui est tout à fait impertinente fait rire, mais la médiocre ne produit aucun effet : c'est pourquoi il faut qu'elle soit toute une, ou toute autre. (*AI*, 307, éd. Colombey)

Ce passage souligne le statut privilégié de la culture poétique pour Dassoucy, qui fréquente les milieux les plus inspirés. Il manifeste aussi amplement son rejet de la médiocrité. Nous insistons sur sa valeur d'apologue qui permet de mettre en évidence la conception d'une vie où le plaisir constitue l'unique antidote à la souffrance.

2. Le luth salvateur

La trajectoire de Dassoucy se définit-elle par une quête du bien ? Sa pensée libertine et son détachement de la société, de la politique et de la religion vont-elles dans le sens d'une conception épicurienne du bonheur ? Son esprit rebelle, marqué par la tentative de reprise en main de l'autorité politique et religieuse au cours de la première moitié du XVII^e siècle, réagissant contre les contraintes des règles classiques, recherchant l'indépendance et la liberté de l'imagination, relatant l'intensité des sensations éprouvées au contact de la nature, conçoit une quête du bien fait de plaisirs et de liberté.

Situé entre Chapelle et Bachaumont, entre Cyrano de Bergerac et Scarron, son libertinage dépasse la goût du plaisir éphémère. Il s'engage dans le refus de toute doxa imposé par l'autorité religieuse, sociale et politique. Quoiqu'il s'abandonne volontiers au plaisir momentané – à celui du vin, du jeu ou bien des amours interdites – le raisonnement de Dassoucy conduit à l'élaboration d'une philosophie épicurienne, qui est une quête de bonheur et de liberté.

⁸⁵ Pierre Gassendi, *Vie et mœurs d'Epicure*, éd. Sylvie Taussig, Paris, Livres de Poche, 2006, volume I et II, . <http://www.willeime.com/Epicure-interpr.htm>

En ce qui concerne la nature des plaisirs, nous renvoyons à notre analyse antérieure où nous avons insisté sur la plénitude sensorielle⁸⁶. Nous avons souligné un discours typiquement épicurien car Dassoucy y montre son attachement aux plaisirs procurés par les sens, par la nourriture, par le contact des éléments naturels. Son affranchissement moral et religieux témoigne aussi de son épicurisme. Mais, il se présente comme un homme sensible, qui ne consent pas facilement à ses faiblesses. Il se définit comme la victime de la pauvreté, héroïsée par la littérature, ou bien même par la musique.

Nous restons de la sorte dans une certaine quête du plaisir dont le luth est le souverain. Une série de passages (dont nous présentons seulement les plus pertinents) confirme nos propos. Lorsqu'il quitte Paris, c'est ainsi qu'il décrit ses bagages :

C'est pourquoy, outre mon équipage qui n'étoit pas d'un peigne dans un chausson, je faisois porter un Luth pour me divertir et les instruire. (*AMD*, 12 éd. Colombey)

L'objectif de tout le voyage se résume dans la quête du plaisir. Sa représentation musicale va parcourir les routes et les monts, s'arrêtant sur les places et les cours qui deviennent des scènes pour le musicien et pour ses pages, les chanteurs. Les spectacles s'organisent pour dire par la musique ce que les mots sont incapables d'exprimer. Le voyage au luth se transforme en une lutte servant à propager la science de Dassoucy ou autrement dit sa devise, la quête du bien. Une lutte pour développer sa pensée et son être libertin.

Dans ses *Aventures*, cette situation est répétée :

« Est-ce vous, Monsieur Dassouci
– Oui c'est moi, messieurs, me voici,
N'ayant plus pour tout équipage
Que mes vers, mon luth est mon page.

Vous me voyez sur le pavé
En désordre, malpropre et sale ;
Aussi je me suis esquivé... » (*AMD*, 176 éd. Colombey)

La répétition de l'idée, aussi bien que la variation dans le type de combinaison des rimes, des plates aux croisées marque le rythme du poème autant qu'elle traduit l'état d'âme du poète après sa fuite de Paris. En insistant sur le luth comme « malle », en dépit de son inconvénient et de sa souffrance, en se libérant d'un espace chaotique, Dassoucy donne un sens singulier à son œuvre, lui confère une conception libertine fort intéressante, toujours teintée d'épicurisme. Il résume la relation tendue avec sa société par cette dernière image qui transforme une situation pathétique en une autre, héroï-

⁸⁶ Voir pp. 40- 44.

comique. Ainsi, le désenchantement de Dassoucy à l'égard de la société peut s'expliquer, mais il se justifie davantage lorsqu'on se réfère à sa résilience. En effet, son goût pour le luth, substitut musical,

...s'inscrit dans une tradition de la diversion épicurienne. Il s'agit de réactiver un art qui consiste, selon la formule de Montaigne à « transférer la pensée des choses fâcheuses au plaisantes ». L'aptitude du narrateur à l'autoconsolation, opposée à la tentation vulgaire du désespoir, se voit exaltée dès le premier chapitre où il se vante, après avoir tout perdu au jeu, de pouvoir trouver l'oubli dans le vin et le sommeil.⁸⁷

Sa désillusion quant à l'adhésion du peuple à ses pensées et l'intensité de ses affrontements religieux aussi bien que politiques conduisent Dassoucy à mettre son luth au service de sa consolation, de sa dignité, voire de sa survie. Il s'avoue donc l'un des tenants les plus ardents de la diversion épicurienne:

[...] je jettay mes yeux sur mon Luth, et sachant bien que ces Nobles Seigneurs, Messieurs les Larrons, se chargeraient plutôt d'un tirebours ou d'un crochet, que d'un Instrument de Musique, sans rien dire à personne de mon dessein, après m'être enfermé dans ma chambre, j'employay une partie du jour, non à coudre mon argent dans la ceinture de mon haut de chausse, mais à le fourrer entre le bois et la frise, dont l'étuy de mon Luth était bien doublé... (AI, 222 éd. Colombey)

Le luth fait la démonstration de toute sa vigueur et de son importance dans la philosophie épicurienne et dans l'esthétique de la dis/simulation. Pour la première, Dassoucy assimile son instrument à une arme, d'où la valeur accordée au combat musical qu'il ne cesse de mener tout au long de ses aventures et de son œuvre. La musique devient l'emblème de la résistance à la répression et le truchement renversant le tragique en comique. C'est la comparaison entre le luth d'une part et les armes de ses adversaires, à savoir le « tirebours » et le « crochet », d'autre part, qui confère à l'image toute sa valeur. Conquérir sa liberté par son luth se trouve également dans la démarche secrète « *sans rien dire à personne de mon dessein* », faisant sien le non-dit libertin. Il cache son argent, il dissimule son art, il n'exprime pas sa pensée. Il va ainsi au-delà de la diversion et exprime la dis/simulation de son opposition à la cour.

En revanche, la cour montre souvent de l'intérêt pour son art. De plus, les pressions de l'autorité royale pour qu'il rejoigne sa cour sont manifestement dues à son luth. C'est ainsi que, le valet de pied du roi, entre autres, chargé de rendre à Dassoucy sa bourse volée, lui dit :

– Hé bien, Monsieur Dassoucy, que dites-vous de moy ? suis-je pas bien votre amy ? – Oui certainement, lui dis-je ; mais depuis quand ay-je le bonheur d'estre connu de vous, et qui vous a dit mon nom ? – Il y a, dit-il, plus de quinze ans que je vous connais, ce fut moi qui vous allai

⁸⁷ Dominique Bertrand, *op.cit.* p. 45.

quérir quand Monsieur le Duc de Saint-Simon vous fit entendre au Roi à Saint-Germain, et qui conduisis jusques la porte du Château avec un flambeau. (AMD, 24 éd. Colombey)

Grâce à sa musique, Dassoucy reste dans la mémoire du valet. Il est absolument fier d'être ainsi traité, d'autant que le serviteur du roi a aussi tenté de le flatter, en faisant l'éloge de sa réputation, tellement sulfureuse pour ses détracteurs. Il lui confie, en outre, que si la cour est satisfaite de lui, c'est grâce à son luth. Après de longues années, il reste dans la mémoire du public, conformément à son aspiration. Le valet lui précise que sa musique fait plaisir au roi :

Depuis que vous avez toujours suivy la Cour et l'on vous appelloit Phebus garderobin, pour ce que vous avez toûjours vos Luths dans la Garderobe du Roi : vous souvenez-vous de cette chanson à boire que vous fistes, et que tout le monde chantait à la Cour ? (AMD, 24, éd. Colombey)

La suite de la narration indique qu'il s'agit de Louis XIII, qui marque le désir d'entendre Dassoucy et éprouve du goût pour son art, si bien que la cour a encore le souvenir de sa chanson exaltant les bienfaits du vin :

Que Saint Amant a de raison
D'aymer le jus de la vendange ! (AMD, 24 éd. Colombey)

On peut conclure que le luth représente le plaisir et que sa philosophie épicurienne s'exprime en condensé dans ces vers. Écoutant au milieu de son voyage les propos du valet, savoir que ses « *Luths [sont] dans la Garde robe du roi* », cette rencontre, cette pause dans la narration et dans la réflexion, c'est le luth qui les favorise. Ceci dit, son retrait et puis son rapprochement des honneurs de la vie mondaine qui l'avait auparavant rejeté, sont conditionnés par la musique, qui le libère.

Dans ce chapitre nous avons étudié le style et l'écriture masquée de Dassoucy. On a affaire en général à des demi-aveux et à des dénégations emphatiques : dis/simulation et provocation à la fois. Expression de sa « résilience », les mémoires lui servent d'apologie et de moyen de survie. Après son errance picaresque et ses brimades aux mains des « sots », il se pose en héros de ses propres souffrances : une héroïsation paradoxale, en quelque sorte, puisque son infortune aux mains des « sots » lui vaut une valorisation à ses propres yeux. Il est une victime cynique de la pauvreté héroïsée par la littérature.

L'un des fondements de la philosophie épicurienne est l'affranchissement des hommes de la servitude. Dassoucy revendique sa liberté de penser et écrit de façon beaucoup plus contestataire que ses contemporains. Par ailleurs, il offre au lectorat un libertinage qui se veut positif par opposition à la connotation péjorative de cette notion chez les censeurs théologiens. Il aspire au bonheur à travers la liberté de voyager, de

penser, de manger, d'aimer. Dassoucy entreprend un cheminement métaphysique de l'individu en quête de son épanouissement et de son salut. Ses réflexions philosophiques et /ou religieuses livrent une conception de la vie humaine libre.

Conclusion partielle

La polyvalence chez Dassoucy permet de mieux cerner la spécificité de son libertinage et l'expression originale et violente qu'il lui donne, comme nous l'avons vu dans cette partie de notre étude consacrée au libertinage des mœurs, à la contestation de l'autorité, à l'esthétique de la dis/simulation et à la philosophie épicurienne. Son œuvre contribue aussi à la mise en question de la conception traditionnelle du Grand Siècle, qui repose sur la dévotion de Bossuet et de Pascal et sur l'expression exquise des tragédies de Corneille et de Racine: les études récentes d'A. McKenna, de JP Cavaillé, d'Isabelle Moreau et de Bruno Roche, de Dominique Bertrand, entre beaucoup d'autres, ont révélé le monde de la libre pensée dès le XVII^e siècle dans l'expression d'une contestation de l'autorité religieuse et politique et des contraintes morales et sociales. Dassoucy est une figure emblématique du «mouvement» libertin, comme nous avons essayé de le démontrer. Le libertinage n'est plus considéré comme un aspect très caché ni très mineur au XVII^e siècle, ce qui transforme la conception du passage du XVII^e au XVIII^e siècle. Ainsi, les chercheurs s'appuient sur une tradition de libre pensée au Grand Siècle: ce sont les lecteurs épicuriens de Molière, de La Mothe Le Vayer, de Naudé et de Dassoucy qui liront et tireront les conséquences des œuvres de Spinoza sur la liberté de penser, la liberté d'expression, le refus de l'autorité de l'Eglise aussi bien que l'aspiration à l'égalité et à la démocratie.

L'écriture de Dassoucy se définit ainsi comme une invention littéraire qui transgresse les genres établis et qui constitue en fin de compte l'épanouissement et le salut recherchés. C'est effectivement cette nouvelle représentation de la littérature chez lui qui nous permet de détecter les prémices de la modernité spécifiques à l'écriture de Dassoucy : sa lucidité sur lui-même et sur le pouvoir, la cohérence de sa rébellion et du discours littéraire et philosophique qu'elle fonde: la *picaresca* moderne.

TROISIEME PARTIE
Dassoucy et la modernité

La modernité se définit principalement par l'opposition à la tradition, par une invitation permanente au changement de mentalité, de mœurs et de mode de vie. Cette notion instable, voire délicate est basée sur une logique de la discontinuité. En effet,

La modernité n'est ni un concept sociologique, ni un concept politique, ni proprement un concept historique. C'est un mode de civilisation caractéristique, qui s'oppose au mode de la tradition, c'est-à-dire à toutes les autres cultures antérieures ou traditionnelles...¹

On peut dire que la modernité naît au XVI^e siècle en Europe, époque où les savants et les érudits – les intellectuels – s'opposent à l'autorité religieuse, politique et même sociale. La modernité est aussi caractérisée par la révolution scientifique conduite par Copernic, suivi par Descartes en science et en philosophie. Le rationalisme cartésien – qu'on appelait la «nouvelle philosophie» pour l'opposer à celle d'Aristote «christianisée» par Thomas d'Aquin – constitue un point de départ de la philosophie moderne. La modernité comporte naturellement de multiples aspects: modernité historique, littéraire, esthétique, culturelle, politique et même sociale. Nous choisissons de mettre en évidence quelques aspects de la modernité chez Dassoucy à une époque charnière entre la Renaissance et le siècle des Lumières.

En littérature, Rabelais aussi bien que Cervantès cherchent à établir les fondements du roman moderne. Si l'objet de cette partie peut sembler quelque peu à la périphérie de la question centrale de notre problématique, nous verrons qu'il n'en est rien dans la mesure où, de notre point de vue, la *picaresca* de Dassoucy se propose comme une œuvre moderne d'un point de vue littéraire, historique ou même philosophique, en mobilisant de nouvelles croyances. Dassoucy cherche à créer un monde nouveau. Habermas dit dans ce sens :

La modernité fait ses preuves comme ce qui sera un jour classique ; sera désormais classique l'« éclair » dans lequel surgit un monde nouveau qui, s'il n'a pas de durée, scelle son déclin par sa première entrée en scène.²

L'entrée de Dassoucy sur la scène littéraire invite à se demander si sa modernité littéraire réside dans son opposition à tout ce qui est contraint et qui devait se traduire

¹ Jean Baudrillard, Alain Brunn, Jacinto Lageira, *Modernité*, Universalis éducation.

² Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1985, p. 11.

par la *doxa* du classicisme ou bien dans sa quête de nouveau par rapport à ce qui existe dans son monde. Est-il un rebelle ou un explorateur ?

Son œuvre est marquée par la littérature gréco-latine et par la littérature espagnole et italienne qui nourrissent son écriture picaresque et burlesque ; de plus, des traces de l'humanisme et de la Pléiade y sont aussi repérables: il se compare à Ronsard (*AI*, 303); Rabelais (*AI*, 190) et son Pantagruel (*AI*, 335) font leur apparition dans ses aventures. Il se dit dégoûté du monde et emploie toutes sortes de procédés d'écriture pour exprimer ce dégoût: c'est en quelque sorte un salmigondis de culture humaniste, de maximes et de sentences, de citations et d'allusions au texte de la Bible, interrompu par ses innombrables interpellations du lecteur.

S'il s'inscrit dans la lignée des libertins, c'est qu'il est dans une quête perpétuelle de nouveau, quête qui le rend naturellement vulnérable à la censure et à l'arrestation à son époque. La société est envisagée par l'écrivain à travers le prisme de son dégoût et de son indignation, qui l'incitent à appeler à une transformation du monde. Ses allusions à ses contemporains marquent son désenchantement de son époque car il s'oppose à tous: Saint-Amant, par exemple, est présenté comme « [...] celui qui dans ses écrits a défendu Rome des attentas de l'ennemi de sa gloire et de ses Autels ... » (*AMD*, 108) – faisant allusion implicitement à la *Rome ridicule* de cet auteur. Il tourne aussi Corneille en dérision lorsqu'il affirme que le «rimailleur maladroit» lui a enseigné la poésie:

[...] il n'y avait point d'Auteur ancien ni moderne, qui à son égard ne fût tout plein de défauts : Homère et Virgile en beaucoup d'endroits n'étaient pas supportables, et pour les modernes, hors de Corneille, à qui, ce disait-il, il avait pris la peine de montrer à faire des Vers, il n'en trouvait pas un qui eût une once de bon sens. (*AI*, 266)

Dassoucy se veut supérieur à ses contemporains. Dans ces écrits, il fait allusion à la modernité en soulignant la nécessité de changement: tous les auteurs sont dénoncés: « ... il n'y avait point d'auteur ancien ny moderne ... » (*AI*, 266 éd. Colombey).

Dans cette posture de penseur de la première modernité, il a l'ambition de survoler les siècles. Déniant son époque, il aspire à une autre qui le comprendra : « ... j'espère me rendre considérable à la postérité » (*AI*, 212). En effet, il sème dans son œuvre les graines de plusieurs mouvements littéraires, et c'est bien, en fin de compte, ce qui constitue sa modernité et son avant-gardisme.

Pierre Brun le présente comme suit :

Instruit par son père dans la langue grecque et dans la langue verte par sa marâtre, fugitif forcé et précoce du toit paternel, secrétaire d'abbesse, coureur de grandes routes, chemineau qui n'a

rien de sinistre, trouvère oublié au siècle de Louis le Grand, poète, musicien, il promena durant soixante années à travers la France, l'Italie, la Savoie son luth et ses deux pages, persécuté, calomnié, calomniateur, fêté, emprisonné, fier de sa liberté d'allures, joueur, paillard, pipé, pipeur, capable de bien, faisant du mal, au demeurant le meilleur fils du monde.³

C'est ce « moi » à la fois pluriel et fragmenté qui exprime son engagement contre l'obscurantisme, contre l'ignorance et contre l'inégalité, comme aussi son refus de toute contrainte quelle qu'elle soit.

Le roman est mis en avant comme le moyen d'exprimer cette révolte, cette ambition et cette aspiration. Sa peinture de la vie quotidienne, sa représentation de soi en tant qu'individu dépouillé et souvent ridicule, son explication de sa situation économique désastreuse, de sa propre misère, et sa représentation détaillée de la société préfigurent la littérature réaliste du XIX^e siècle. L'analyse du contexte familial, qui a exercé une influence négative sur Dassoucy, sera une préoccupation du naturalisme.

Dans le premier chapitre de cette partie, nous nous proposons d'analyser la modernité esthétique de cet auteur à partir de l'étude d'un moi tiraillé entre les genres littéraires de telle sorte que l'esthétique de la polyphonie générique et de la rupture, propre au texte moderne sera mise en évidence. De même, son traitement du temps et de la narration sera aussi analysé dans la mesure où il annonce des aspects significatifs et spécifiques du roman moderne.

Le second chapitre de notre étude, portera la modernité historique de Dassoucy en le comparant à ses contemporains et en relevant son impact en tant qu'écrivain et poète du XVII^e siècle sur le théâtre moderne et qui aura pour mission d'étudier le fragment poétique, le fragment musical et l'intermédialité. La poésie peut ainsi être envisagée comme le point de jonction entre littérature et culture.

³ Pierre Brun, *op.cit.*, p. 54.

Chapitre 1 : Dassoucy pluriel

La pluralité de Dassoucy s'exprime à travers l'omniprésence du *je* dans les genres littéraires qu'il développe, aussi bien que dans la conception particulière du temps et dans le traitement de la narration. En effet,

La modernité va susciter à tous les niveaux une esthétique de rupture, de créativité individuelle, d'innovation partout marquée par le phénomène sociologique de l'avant-garde (que ce soit dans le domaine de la culture ou dans celui de la mode) et par la destruction toujours plus poussée des formes traditionnelles (les genres en littérature, les règles de l'harmonie en musique, les lois de la perspective et de la figuration en peinture, l'académisme et, plus généralement, l'autorité et la légitimité des modèles antérieurs en matière de mode, de sexualité et de conduites sociales).⁴

La diversité des aspects innovants de l'écriture *romanesque* de Dassoucy sont des manifestations de sa modernité. Sa *poésie* joue avec les règles de la versification afin d'entraîner à la construction d'un langage moderne – souvent parodique et critique – susceptible d'exprimer avec force sa sensibilité. Pour les *lettres*, quoiqu'elles ne soient pas nombreuses, elles mettent en exergue la philosophie personnelle de Dassoucy: c'est l'enjeu de son écriture.⁵

Dans les *Aventures* et dans les *Aventures d'Italie*, Dassoucy développe une formule narrative des plus hybrides, défiant les classements génériques.⁶

L'éloquence de sa plaidoirie puise dans ses « divergences génériques »⁷ : les genres y sont entrelacés et illustrent l'émancipation de l'écrivain par rapport à toute hiérarchie et à toute contrainte.

Cette question a été déjà évoquée chez d'autres critiques qui vont jusqu'à situer Dassoucy « au carrefour de l'autobiographie, de l'œuvre apologétique, du récit de voyage et même du commentaire critique en raison de ses excursions dans le domaine métatextuel ». ⁸ En effet, l'originalité de Dassoucy réside dans sa jonglerie entre les genres : nous tenterons de mettre en lumière la manière dont il parvient à confectionner

⁴ Jean Baudrillard, Alain Brunn, Jacinto LAGEIRA, *op., cit.*

⁵ Voir p. 132. La lettre contre Soucidas

⁶ Dominique Bertrand, *op.cit.*, p. 29.

⁷ *Ibid.*

⁸ Elisa Biancardi, « Burlesque et pratiques intertextuelles dans les *Aventures* de Dassoucy » in *L'Intertextualité*, éd. Nathalie Limat-Letellier, Marie Miguët-Ollagnier, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche Comté, 1998, p. 111.

une intrigue tentaculaire au moyen d'un enchaînement spectaculaire de séquences narratives, poétiques, théâtrales et argumentatives. Il fait de son talent littéraire sa richesse et son héroïsme.

I. Le développement de l'individualisme

Dassoucy ne cesse de montrer les marques de la présence du « je » dans les *Aventures*. Ce sont les aventures du héros narrateur qui font l'objet du récit; le narrateur est donc homodiégétique selon la terminologie de Genette:

On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*.⁹

En fait, Dassoucy apparaît tantôt comme un personnage, un narrateur hétérodiégétique, tantôt comme un narrateur homodiégétique. Toutefois, bien que ces deux aspects soient souvent mis en évidence, notre attention portera essentiellement sur son statut de héros-narrateur, intervenant dans l'histoire.

1. La prééminence du « je »

Il s'agit, en effet, d'un récit à la première personne où le *je* est partout présent. Il se décline selon de nombreuses facettes, du « je » penseur au « je » romanesque. Les verbes conjugués à la première personne du singulier lui permettent de véhiculer des voix différentes. Dans les incipits des chapitres des aventures burlesques, moments clés dans la narration, il est tantôt indécis : « Je ne sais (*AMD*, 11), je serai assez fol (*AMD*, 18), je crois (*AMD*, 88), je ne savais si je devais rire ou pleurer (*AMD*, 160), je ne pouvais sans crime (*AI*, 230) » ; tantôt déterminé « Je m'embarquai (*AMD*, 71), je quittai (*AMD*, 145), je voulus aller voir cette Forteresse (*AMD*, 153), je poursuivis mon chemin (*AI*, 228) ».

Dominique Bertrand explique son hésitation par : « Le “tricotage” narratif du lien mis en œuvre par Dassoucy dans son récit [qui] s'avère aléatoire et incomplet. »¹⁰ Mais, contrairement à son indécision et sa détermination manifestes plusieurs fois tout au long des *Aventures*, il gouverne les dés de son propre sort car il reprend le principe du héros-narrateur, prenant en main le cours de l'histoire, du récit et de la narration et manipulant

⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.

¹⁰ Dominique Bertrand, « La « merveilleuse histoire » des « disgrâces » de Dassoucy : récit de survivance et résilience ambiguë », in *Etudes littéraires*, vol. 38, n°1, 2006, p. 77-88, p. 84.

la diégèse. La multiplication des actions et des événements qu'il régit à sa guise le place en position privilégiée malgré sa posture sociale de marginal. Il commence par se présenter comme un noble. Il dit dans la préface des *Aventures* :

Pour ma qualité, personne ne me sçaurait disputer le titre de noble, car je suis noble en deux manieres, noble premierement par les lettres du costé de mon père, qui était *homo litteratus*, item, noble encore d'extraction par mon grand pere qui était cavalier cremonois, nommé d'Agnanis, qui, outre mille preuves qu'il a reduës dans le monde de sa gentilhommerie... a laissé pour monument à sa gloire quantité de violons de sa façon, qui, parmy les violons de Crémone, feront durer sa renommée tant que le monde violonnant sçaura jouër du violon. (Préface, XII)

Au XVII^e siècle, adopter une posture de noble constitue un credo classique selon les contraintes exigeantes de la société de l'époque. La préface, moment crucial annonçant le déclenchement des *Aventures*, prépare le lecteur à faire face à un « je » doublement honoré par des titres de noblesse. Le héros se prépare désormais à accompagner un personnage noble par le sang et par ses actions : il est au centre de l'histoire. Par ce préambule, le romancier annonce un roman fait par et pour les nobles, dont la suite des péripéties s'inscrit forcément dans la société des honnêtes gens, où il ne se déplace pas seulement en tant qu'écrivain mais aussi en tant qu'individu, ce qui nous invite à étudier sa biographie à travers ses aventures.

2. Dassoucy l'homme

Dassoucy, l'homme de son temps et de l'avant-garde culturelle peut être saisi à travers ses relations et les idées qu'il exprime. Il est indispensable de repérer les indices textuels qui permettent de déterminer la relation entre les *Aventures* de Dassoucy et sa véritable vie. Cela nous permettra de mieux comprendre comment Dassoucy dévoile son histoire et adopte une posture à la fois à l'égard de son époque et à l'égard de la postérité.

Dassoucy garde son véritable nom dans ses *Aventures burlesques*. Dans une étude récente sur l'écriture de soi en tant qu'écriture autobiographique¹¹, l'onomastique est proposée comme une piste de recherche fructueuse dans le champ des études autobiographiques. La poétique des noms et des noms des villes signe les relations entre Dassoucy et les autres d'une part, et entre les personnages et l'espace d'autre part.

En effet, d'autres noms de personnages réels se retrouvent dans l'œuvre de Dassoucy comme les rois et les reines, les princes et les princesses, les ducs et les duchesses au

¹¹ Sous la direction de Yves Baudelle et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Nom propre et écritures de soi*, Collection « Espace littéraire », 2011.

même titre que des écrivains, des saints et des hommes de l’Eglise, parmi lesquels on trouve des protecteurs et d’éminents ennemis. Christine de France, la sœur de Louis XIII, est la première princesse qui apparaît dans la trame narrative de l’œuvre. Dassoucy contemple son cortège en 1619¹² :

Les musiciens de Madame Royale qui étaient aux écoutes, en furent incontinent avertis, et sachant très bien comme il est dangereux de mal débiter devant les princes, ils ne manquèrent de se servir de cette mauvaise rencontre pour me défaire auprès de ces puissances couronnées. (AI, 343)

En 1622, Dassoucy fait la connaissance de Monsieur de Colombières chez lequel il enseigne le luth. Ce dernier est évoqué au douzième chapitre des aventures d’Italie lorsque l’auteur-narrateur souligne le risque encouru suite à son désir de vouloir « grimper sur le Parnasse sans la licence d’Apollon » (AI, 399). Un événement réel est relaté : « Monsieur de Colombières dit qu’il entra pour sa part dans les frais de l’impression ; et quelque autre lui fit croire qu’avec le temps il pourrait obtenir quelque pension du roi » (AI, 409).

La « turbulence » picaresque de Dassoucy est à son paroxysme lorsque celui-ci atteint l’âge de dix ans. Sa rencontre de Pierre de Nyert, pareillement musicien de la cour, marque indéniablement sa carrière, de sorte qu’il le représente comme un protecteur. Au cours de son dialogue philosophique avec Eraste dans *La Prison de Monsieur Dassoucy*, il avance :

Depuis, ce Monsieur de la Barre, chéri pour sa vertu et renommé par ses pieux écrits, ne m’abandonna jamais d’un seul pas, ne m’abandonna jamais d’un seul pas, aussi bien que Monsieur et Madame Cocquerel, sa sœur et toute sa généreuse maison. Mais je ne puis oublier Monsieur de Niel, premier valet de chambre du Roi. Ce fameux illustre, qui sait joindre les grâces aux bienfaits, m’assista plus de trois mois durant, sans que je susse de quelle main me venait ce secours. (PMD, 535).

Si Pierre de Nyert donne à Dassoucy une formation en musique lors de leur rencontre à Grenoble en 1630, la compagnie de la cantatrice de l’Académie royale, Marie-Madeleine Jossier, chez le comte de Saint-V**** lui rappelle un bon souvenir :

Comme il aimait extrêmement la symphonie et que les plus vertueux de Paris lui aimait extrêmement la symphonie et que les plus vertueux de Paris lui donnaient de charmantes visites, ce n’était que dans son appartement que festins et que musique, où Mademoiselle de Cartillis, moi et mes enfants avions de bonne part. (PMD, 534)

Dassoucy est souvent présenté en tant que musicien. Nous pouvons aussi citer l’exemple où le duc de Saint-Simon lui permet d’entrer à la cour de Louis XIII en 1636 :

¹² Voir Eclairages bibliographiques, repères biographiques dans l’édition des *Aventures et les prisons* de Dominique Bertrand, *op. cit.*, 569-575.

Il y a, dit-il, plus de quinze ans que je vous connais, ce fut moi qui vous allai quérir quand Monsieur le Duc de Saint-Simon vous fit entendre au Roy à Saint-Germain, et qui vous conduisit jusques à la porte du Château avec un flambeau. (*AMD*, 24)

Un autre exemple permet à la fois de fournir un indice biographique et de souligner l'importance de la musique pour le narrateur. En effet, entre 1641 et 1642, il est considéré comme « maître de musique » de Monseigneur le duc d'Angoulesme¹³. La description du rôle du duc, que Dassoucy met en évidence dans ses *Aventures* en France, peut s'expliquer par le sentiment de triomphe qu'il éprouve à la cour de Louis XIII grâce au duc :

Messieurs les sots, sots tant bons que méchants, tant endiablés que stupides [...], ne vous souvient-il point de l'honneur que vous me procurâtes auprès du fils naturel du grand roi Charles de Valois Monsieur d'Angoulême, quand après vous avoir tirés de dessus le pavé, pour vous mettre auprès de moi dans un poste avantageux, votre ingratitude en vain fit tous ses efforts pour me débusquer du service de ce grand prince, [...] Quand, à force de mépriser mes vers et mes chansons, vous lui fîtes apercevoir qu'il fallait que j'eusse quelque mérite, puisque, pauvre comme j'étais, je ne laissais pas d'être digne de votre envie. (*AMD*, 210-211)

Le comte d'Harcourt, un protecteur de Dassoucy, est aussi évoqué dans le récit rétrospectif de sa vie. Il en fait l'éloge dans le neuvième chapitre de ses aventures italiennes, en montrant la reine chagrinée à cause de son décès:

Elle se souvenait encore de ce triste adieu qui la pressa quasi jusqu'aux larmes, aussi bien que des pleurs que je ne pus cacher en partant de sa cour ; et comme elle ne pouvait oublier les importants services que lui avait redus feu Monsieur le Comte d'Harcourt, étant donné à cette princesse comme un présent de sa main, elle me considérait comme l'une de ses créatures, d'autant plus digne de sa pitié et de sa protection qu'elle me voyait plus en butte à la lâche et brutale malignité des hommes. (*AI*, 359)

Dassoucy précise l'identité de la personne qu'il a suivie lors de son voyage à Turin: ces termes traduisent l'oscillation du biographique entre le désir de la vérité et l'attraction fictive. A travers l'émotion de la reine, son intention est de relater l'événement qui a déclenché ses pérégrinations picaresques, à savoir le début de ses aventures italiennes.

En 1651, Dassoucy fait découvrir au lecteur un nom aussi important que le précédent: il fait l'éloge de Molière :

Mais ce qui m'y charme le plus, ce fut la rencontre de Molière et de Messieurs les Bédarts. Comme la comédie a des charmes, je ne pus sitôt quitter ces charmants amis ; je demurai trois mois à Lyon parmi les jeux, la comédie et les festins, quoique j'eusse bien mieux fait de ne pas m'y arrêter un jour ; car au milieu de tant de caresses, je ne laissai pas d'y essayer de mauvaises rencontres. (*AI*, 202)

L'auteur s'identifie ainsi avec le personnage-narrateur et raconte – avec plus ou moins de véracité – sa rencontre avec Molière, qui a eu lieu en 1655. La date est incontestablement marquante, puisque c'est en l'indiquant qu'il introduit le premier chapitre des *Aventures de Monsieur Dassoucy* : « Je ne sais si ce fut l'an mil six cent

¹³ Dassoucy, édition critique de Dominique Bertrand, *Aventures et les prisons op. cit.*, 570.

cinquante quatre ou cinquante cinq, que le *grand désir que j'avais de retourner à Turin*, auprès de leurs Altesses Royales » (AMD, 105). L'hésitation de l'auteur-narrateur-personnage sur la date exacte peut être interprétée comme un « effet de réel » authentifiant l'événement relaté. Le propos confirme indirectement son refus de la souffrance.

Beaucoup d'auteurs, déjà étudiés dans les chapitres précédents, sont fréquemment évoqués dans le texte des *Aventures burlesques* : Bachaumont, Chapelle et Cyrano de Bergerac, dont les noms soutiennent la lecture autobiographique – comme dans ce passage incontournable où Dassoucy se plaint de rumeurs et de la médisance:

[...] tout cela sans autre fondement que leur chimérique imagination déjà préoccupée par la renommée qui leur avait appris les longues habitudes que j'avais eues C., feu D.B. et feu C., et fomentée par la malignité de ces esprits irrités, qui tous ensemble, afin d'émouvoir le présidial contre moi, faisait croire à tous ces Messieurs qui dans ce glorieux tribunal administrent la justice, que je les traitais d'ignorants et de ridicules, et que je me moquais de leur autorité. (AMD, 238-239)

Malgré le recours aux initiales, il est clair qu'il s'agit de Chapelle, de Cyrano de Bergerac et de Chavennes¹⁴. Toutes les péripéties de sa vie se concentrent dans son affrontement avec ces derniers. Plus loin, Dassoucy affirme: « Deux ans après ce couple de beaux esprits, Chapelle et B. qui dans leur voyage n'avaient garde de me rencontrer sur le chemin d'Avignon, puisque j'étais à Turin... » (AMD, 252). On n'a plus affaire aux initiales en ce qui concerne Chapelle mais c'est toujours le cas pour Bachaumont. Tout dépend de l'humeur de Dassoucy et du point de vue narratif qu'il adopte. C'est surtout cette période qui annonce le début des tourments de l'empereur du burlesque, dont le travail constitue une réponse à l'injustice. Entre 1655 et 1677, les rencontres qu'il a faites sont innombrables : cette anthroponomie fournit une panoplie d'informations, historiques et sociales. Dassoucy est bien l'homme de son temps mais sa biographie est un exercice de liberté.

3. Le roman « personnel »

Dassoucy choisit le roman pour justifier et parodier à la fois sa ressemblance à un héros classique : il se situe au centre du récit et développe une série d'épreuves le conduisant à une gloire qui lui est spécifique. Après avoir enduré la prison et la moquerie des autres, il se représente comme un être pourvu de toutes les qualités de

¹⁴ D'après Emile Colombey (AMD, 133) et Dominique Bertrand, (AMD, 238).

guerrier assoiffé de victoires. Situer le « je » au cœur de ses aventures concrétise son combat pour la vérité et la liberté. Il donne ou redonne vie à ses propres exploits. Par exemple, quand il a été invité à célébrer à la cour italienne la prise de Turin, il déclare :

J'eus donc ordre de venir à son palais de la Vigne, où, ayant trouvé Madame au haut bout d'une table de cinquante couverts, où elle traitait les principaux de sa Cour, je lui fis entendre ma chanson, qui fut tellement applaudie de tout ce beau monde, que je ne pouvais pas souhaiter davantage : et, parce que cette Princesse était naturellement pitoyable, elle eut la bonté de me faire dire par Monsieur de Surville qui m'apporta quinze pistoles de sa part, que je ne misse en peine de rien, et qu'elle prendrait soin de moi plus que jamais. (*AI*, 322)

Le narrateur se charge ici du récit de sa propre histoire : dans cette phrase, le « je » (« J'eus donc ordre de venir ») est à la fois le narrateur du récit, (« je lui fis entendre ma chanson »), le personnage dont les actions sont rapportées et le héros de l'histoire. La polyphonie des voix narratives, incarnant un seul être, découle de sa volonté de créer une œuvre qui le distingue de ses contemporains. C'est, pour ainsi dire, le *cogito* d'un écrivain qui demande son émancipation sur tous les plans. Il se heurte cependant à l'échec, comme l'expriment ces derniers mots de la *Prison de Monsieur Dassoucy* :

Ici grâce à l'ignorance et à la dureté du siècle, je suis tout de nouveau persécuté ; aussi, dans le triste état où la fortune m'a réduit, j'espère que mes très-précieux et très-parfaits ennemis se laisseront toucher à cette prière : ... (*PrMD*, 463)

Une nouvelle étape dans la vie du « je » s'ouvre car le narrateur décide de fermer ses portes à la société qui le rejette. Ainsi, Dassoucy raconte sa propre histoire et exprime ses sentiments et sa souffrance. Toutefois, l'impression qu'il s'est assujéti et s'est conformé à la collectivité peut être démentie par l'ironie : « très-précieux et très-parfaits ennemis ». Le recours à l'antiphrase la met en évidence. Il est ainsi possible de relever quelques réserves ou quelque distance par rapport au héros principal du roman d'où la multiplication des voix narratives.

La fonction du narrateur se limite à la fiction étant donné que les faits racontés ont pour unique source l'imaginaire de l'auteur dont dépend le cours de l'histoire. De ce point de vue, Dassoucy met en valeur son individualisme. En effet, « dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, [...] mais un rôle inventé et adopté par l'auteur »¹⁵. Après six chapitres de narration des ses *Aventures burlesques*, il cède le rôle de héros à Pierrotin :

Je m'embarquai donc sur la Sône, où, pendant que jouant au piquet je tuais le temps avec un fort honnête gentilhomme, je ne m'apercevais pas que Pierrotin, le Héros véritable de mon

¹⁵ Wolfgang Kayser, « Qui raconte le roman ? », in Barthes, R., Kayser, W., Booth, W.C., Hamon, Ph., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Points-Essais », 1977, p. 71.

roman faisait de sa part tout ce qu'il pouvait pour se divertir et se jouer de ma réputation...
(AMD, 71)

Faire semblant de léguer son rôle à Pierrotin – car c'est toujours Dassoucy le narrateur - contribue à diversifier l'utilisation de la voix narrative, à savoir la voix de Dassoucy parmi les écrivains et les philosophes. Ce relais de voix, un voyage vécu de la réalité à la fiction, s'explique par le passage de l'identité du personnage à l'identité personnelle, si bien que Dassoucy instaure un écart entre ce qu'il raconte par sa propre voix et ce que narre un autre narrateur, procédé identifié par « une formule narrative hybride » selon la formule de Dominique Bertrand.

L'écriture personnelle peut être définie comme « un usage privé de l'écriture, regroupant tous les cas où le sujet humain se prend lui-même pour objet d'un texte qu'il écrit. »¹⁶ Cependant, les indices de l'écriture autobiographique ne font pas de Dassoucy un autobiographe, même si de nombreux éléments fictifs riment avec des faits conformes au réel. Il fait une sorte d'autobiographie romancée, imaginaire, laissant le flou gouverner l'histoire, pour mieux faire son portrait. Pour complexe qu'il soit, cet autoportrait illustre parfaitement celui d'un héros moderne: la nature du sujet demeure un souci majeur. Gilles Lipovetsky déclare: « A coup sûr, tout ne date pas d'aujourd'hui. Depuis des siècles, les sociétés modernes ont inventé l'idéologie de l'individu libre, autonome et semblable aux autres. »¹⁷ Il légitime ainsi la quête de soi chez Dassoucy, dissimulée derrière cette hybridité générique. L'assise méthodologique de la modernité y trouve ses origines car il y manifeste une pensée avant-gardiste, cynique et désabusée dans une époque où « la réticence et la pudeur à parler de soi [...] sont fréquemment exposées et il [Furetière] refuse, par exemple, tout récit des souvenirs d'enfance »¹⁸.

Les rapports entre les souvenirs d'enfance¹⁹, les faits racontés et les personnages rencontrés mettent en place une écriture personnelle, voire une traduction de soi interdite au XVII^e siècle. C'est d'ailleurs ce qui fait de lui un auteur moderne par rapport à ses contemporains. En s'opposant à toutes les normes, il fournit une œuvre essentiellement centrée sur le moi:

¹⁶ Georges Gusdorf, *Les écritures de moi*, Paris, Odile Jacob, 1990, p. 122.

¹⁷ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Folio, 1989, p. 35.

¹⁸ Sébastien Hubier, *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin/ VUEF, 2003, p. 38.

¹⁹ Voir pages, 19-102-112-132-142-148.

Les règles de civilité établies par des précises et des traités comme ceux de Nicolas Faret (*L'honnête homme* date de 1630), du chevalier de Méré ou du père Dominique de Bouhours et illustrée par la pastorale et les romans précieux, font de la discrétion, de la pudicité et de la conformité sociale des valeurs cardinales. L'expression du moi est alors considérée comme affirmation contestable de la singularité, voire comme un éloge de la marginalité et de la dissidence.²⁰

En effet, malgré le rejet institutionnel de toute manifestation du moi, Dassoucy exploite toutes les situations pour s'affirmer. Dans leurs écrits, les libertins ne craignent pas de dévoiler une part intime d'eux-mêmes par le biais de l'interférence générique. Laurence Tricoche- Rauline avance :

La diversité générique et formelle de l'écriture personnelle inscrit en effet le moi dans un espace littéraire vaste, souvent peu codifié, qui s'adapte à l'instabilité et à la souplesse de l'identité libertine.²¹

L'écriture de Dassoucy relève de l'écriture personnelle. Il s'agit pour lui de montrer les rapports unissant l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Il se démarque des autobiographes puisqu'il se distancie du pacte autobiographique par son écriture picaresque. L'influence d'Ovide est dans ce sens remarquable étant donné qu'il avait « le même sentiment d'esseulement à Tomes ». Dans *l'Ovide en belle humeur*, Dassoucy traduit manifestement un besoin lancinant de s'exprimer. Peut-être faut-il voir dans cette prégnance du « je », détaché de toute codification générique, une tentative de réhabilitation de soi pour un auteur aussi marginalisé que Dassoucy. En effet, sans se confiner dans un genre particulier, l'expression de la prise de conscience de soi et de l'affirmation de l'être dans le monde moderne a aussi tendance à privilégier l'écriture à la première personne du singulier, d'où la justification de l'accès du moi libertin privé au grand public. Jean-Pierre Cavaillé déclare:

Cette irrésistible ascension du privé, D. Taranto la reconduit à sa source proprement ontologique, à savoir la valorisation du moi, telle qu'on la trouve formulée de manière éclatante chez Montaigne. L'auteur croit d'ailleurs pouvoir affirmer qu'il faut attendre précisément Montaigne pour que le couple privé / public prenne le sens qu'il possède encore aujourd'hui, et d'abord pour reconnaître au privé « une valeur à défendre et à protéger, ou plus simplement à vivre ».²²

L'interférence générique est ainsi au service d'une réflexion sur ce que sont susceptibles d'engendrer les nouvelles représentations de soi dans une œuvre de l'époque classique.

²⁰ Sébastien Hubier, *op.cit.*, p. 38.

²¹ Laurence Tricoche-Rauline, *Identité (s) libertine (s), L'écriture personnelle ou la création de soi*, *op.cit.*, p. 29.

²² Jean Pierre Cavaillé, *Libertinage et philosophie au XVIIIe siècle -3 : Le Public et le Privé*. Journée d'étude organisée par A. McKenna (Institut Claude Longeon, Saint-Etienne) et P.-F. Moreau (Ecole Normale Supérieure), Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 47.

De ce fait, nous voyons dans l'œuvre de Dassoucy les éléments d'une écriture moderne dans l'entremêlement de la fiction et de l'autobiographie.

Nous avons examiné l'articulation entre ces deux genres, qui souligne l'émergence de Dassoucy sur la scène littéraire, étant donné que l'énonciation de soi obéit chez lui à de nombreux procédés d'écriture dans le cadre très large du burlesque, de la parodie et de l'ironie, et qu'elle constitue le fondement de la représentation de ce personnage picaresque. En même temps, l'œuvre représente son auteur à la fois comme participant et témoin de son époque et de l'Histoire. Par quels moyens se justifie la cohabitation de toutes ces écritures ? Quelles sont les spécificités de l'écriture autobiographique de Dassoucy ?

4. L'autobiographie et l'autofiction

La biographie, le roman personnel et l'écriture personnelle de Dassoucy contribuent à mettre en relief son individualisme, le rehaussant au statut d'un philosophe moderne conscient avec acuité de sa situation d'homme ancré dans le présent et en quête d'un futur meilleur. La conception du pacte autobiographique est essentiellement basée sur « l'homonymat » entre l'auteur, le narrateur et le personnage – aspect qui a déjà été présenté dans ce qui précède. Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme un écrit qui présente

[...] toute l'existence de ce qu'on appelle l'*auteur* : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit.²³

Il avance encore : « très souvent le pacte autobiographique entraîne l'identité de nom entre l'auteur dont le nom est sur la couverture, et le narrateur-personnage qui raconte son histoire dans le texte. »²⁴ Dans son œuvre et en particulier dans ses *Aventures burlesques*, Dassoucy se conforme-t-il bien à cette règle ? Cette affirmation de Dominique Bertrand semble s'y opposer :

Dans l'état actuel des recherches sur Dassoucy, une reconstitution biographique objective apparaît aporétique. Pour combler les blancs trop nombreux de la vie de Dassoucy, seul un travail d'interprétation et de construction imaginaire peut avoir du sens.²⁵

Or, Dassoucy défend ses valeurs par le biais de l'entremêlement générique. Ruth Amossy affirme que « Les anciens, déjà, insistaient sur la nécessité pour l'orateur

²³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique, op., cit.*, 1975, p. 23.

²⁴ Philippe Lejeune, http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html

²⁵ Dominique Bertrand, *op. cit.*, p. 569.

d'élaborer dans son discours un "ethos", c'est-à-dire une image de soi favorable susceptible de lui conférer son autorité et sa crédibilité. »²⁶ En effet, l'écriture des *Aventures burlesques* peut être analysée comme une autobiographie ayant l'analyse de soi pour objectif. La littérature connaît de nombreux genres d'écrits autobiographiques :

Le genre autobiographique est bien plus large, et comprend également par exemple les récits de souvenirs, le journal intime, les romans inspirés par la vie de l'auteur et que l'on qualifie de romans autobiographiques ou romans autobiographies comme *L'homme foudroyé* de Cendrars, *A la recherche du temps perdu* de Proust, *Mort à crédit* ou *voyage au bout de la nuit* de Céline.²⁷

Les genres autobiographiques et les genres romanesques sont bel et bien mélangés chez lui.²⁸ Dans la succession des événements qu'il rapporte apparaissent des indices relatifs à la simple autobiographie en tant que « récit rétrospectif »²⁹ que l'auteur « confectionne » de sa vie. Ainsi, classer les multiples étapes du récit fait aussi remonter en surface l'autobiographie romancée que propose Dassoucy en succombant au charme romanesque. Transmet-il ainsi un autoportrait spécifique à son statut de *picaro* ? En réalité, alors que la narration évolue, de nombreuses caractérisations directes ou indirectes du personnage-auteur-narrateur – dont l'œuvre est aussi à prendre comme un journal intime où se succèdent les actions aussi bien que les réflexions – sont aussi repérables. L'œuvre de Dassoucy est ainsi conçue sur le seuil de la fiction, de l'autobiographie et de l'autofiction. En effet, ce n'est pas parce qu'il parle de soi que c'est autobiographique. La confrontation des faits avérés et de la fiction, que nous avons effectuée afin de caractériser sa posture par rapport aux écrivains de son époque et sa modernité historique montre que l'entremêlement générique fait que l'écrivain est pris à son propre piège.

Les conditions sociales dans lesquelles Dassoucy écrit ne lui permettent pas de s'exprimer librement. La fiction est là pour semer le doute autour de son libertinage et de sa pensée libre et contestataire dans une société de facture conservatrice et dogmatique.

Il y a bien de l'apparence de croire que je ne suis pas entré en prison pour mes mauvaises qualités, puisqu'on ne m'y a trouvé que de bonnes, et que, depuis 50 ans que je respire l'air de votre Cour, ces bonnes qualités y sont encore connues et que les mauvaises y sont encore à connaître ; c'est

²⁶ Ruth Amossy, *La Présentation de soi, Ethos et identité verbale*, PUF, Paris, 2010, p. 5.

²⁷ Joëlle Gardes-Tamine, Marie Claude Hubert, CRITICA, *Dictionnaire de critique littéraire*, Cérès, Tunis, 1998, p. 30.

²⁸ Il existe de nombreux genres romanesques comme le roman antique, le roman à tiroirs, le roman d'aventures, le roman familial (concept freudien), le roman feuilleton, le roman historique, le roman noir, le roman policier et le roman picaresque.

²⁹ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France, 1971/ Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

pourquoy il ne se faut pas étonner si, ayant toujours esté assez favorisé du Ciel, pour n'avoir jamais esté détaché du centre glorieux de vostre maison royale... (*Pr. MD*, 400, éd. Colombey)

De tous les textes que nous avons analysés, *La prison* est celui qui suscite le plus d'intérêt pour nous à ce niveau de l'analyse, car il est l'expression de la souffrance de Dassoucy situé dans un va-et-vient entre la réalité et la fiction. Une crise habite le « je » qui se déclare innocent et qui se vante de se plier à la voix de l'ordre. Cependant, outre la dis/simulation de sa pensée il procède à un enchevêtrement bien moderne entre la réalité et la fiction.

En 1977, trois siècles après la publication des *Aventures burlesques* en 1677, surgit l'autofiction – qui peut décrire le genre dans lequel Dassoucy s'inscrit – où l'on stipule fondamentalement que « le moi dès l'origine [est] pris dans une ligne de fiction »³⁰. C'est à Serge Doubrovsky que nous devons l'apparition du concept de l'autofiction, qu'il explique comme suit :

Fausse fiction, qui est histoire d'une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni autobiographie ni roman donc au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte. Texte/vie : le texte, à son tour, opère dans une vie, non dans le vide.³¹

L'œuvre de Dassoucy, ses *Aventures burlesques* en particulier, qui sont la représentation de sa vraie vie, sont fortement imprégnées de ce qui définit l'avant-gardisme de l'empereur du burlesque. En effet, dans l'élaboration théorique de l'autofiction, Philippe Vilain demande:

Mais si Doubrovsky-narrateur répond bien au nom de Doubrovsky-auteur, on peut se demander lequel est le personnage de l'autre dans cette fiction dont on ne sait vraiment, au fond, si elle en est une, et dont on ignore si sa dominante n'est pas d'être autobiographique?³²

Cette formule s'applique parfaitement à l'œuvre de Dassoucy, qui affirme dans ce passage, qui doit être considéré comme de l'autofiction :

Cette affaire vidée, ils reprirent le chemin de leur grand Clocher, et moy le chemin des Alpes ; mais hélas ! qu'il est difficile de faire de longs voyages sans faire quelque mauvaise rencontre ! (*AI*, 220, éd. Colombey)

L'affaire chargée de signes autobiographiques pour Dassoucy devient riche de significations littéraires si bien qu'elle éclaire le lien étroit entre l'expérience vécue et

³⁰ Lacan cité par Isabelle Grell, *L'Autofiction*, Armand Colin, Paris, 2014, p. 10.

³¹ Serge Doubrovsky, *Autobiographies de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 69-70.

³² Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*, op.cit, p.57.

l'expérience scripturale à l'instar d'une autofiction moderne, comme par exemple le *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute.

L'objectif de l'autofiction consiste en fait en une plaidoirie de trois entités, à savoir l'auteur, le narrateur et le personnage:

La pragmatique de la plaidoirie, à l'origine de la publication, emprunte toutefois la voie détournée et équivoque d'une « autofiction » avant la lettre qui instaure un jeu de dédoublement entre l'auteur et le narrateur.³³

Dassoucy est en quête de liberté, tiraillé entre la volonté de prouver son innocence et la difficulté d'y croire, d'où l'alternance insaisissable entre les différents rôles joués. C'est ainsi que sa fiction et son autobiographie témoignent de la fissure de son moi, tiraillée entre aspiration à l'innocence et misère parodique assumée.

L'autofiction vient donc soutenir « la déréalisation [qui] est accentuée par les jeux d'écho entre la distanciation critique du narrateur et la dissociation affective qui caractérise le héros de l'autofiction. »³⁴. C'est ainsi un choix moderne de militantisme pour un « canon » révolutionnaire. Son œuvre déploie un « divorce semi-fictif » entre les piètres résignés et les révoltés dis/simulés. Dassoucy ne plaidera en aucun cas coupable. Malgré les arguments et les témoignages de ses adversaires, son inconscient fait remonter à la surface les traces du métier de son père, avocat au Parlement de Paris, et c'est le genre littéraire qui lui permet d'assurer sa propre défense.

En effet, il tente d'établir un pont entre le réel et le fictif. Joindre ces deux éléments relève de la gageure et symbolise l'ébranlement des contraintes conventionnelles. Dassoucy tente en effet de se libérer de toute autorité, d'où cette interférence – voire hybridation – générique qui favorise le culte de sa propre personne. Sa façon de voir obéit tantôt à une fine stratégie, tantôt à une volonté d'imposer ses désirs. Si l'étude des genres offre à la littérature les prémices d'une écriture moderne, c'est que Dassoucy se présente comme un homme qui sort de l'ordinaire avec une volonté de changer le cours de l'histoire. La première personne, le « je », accréditant et discréditant son discours burlesque de libertin, souligne sa maturité littéraire et artistique.

Dès le début de ses *Aventures*, il revendique l'exaltation du moi. En même temps, il met en exergue le goût amer d'une vie marquée de misères. Ce désenchantement donne naissance à une réflexion sur la condition humaine dans le sens balzacien du terme. Il en

³³ Dominique Bertrand, « Le « sens de l'humour » dans *Les Aventures de Dassoucy* », *Loxias*, 36,

³⁴ *Ibid.*

découle alors l'autofiction de Dassoucy, portée par la révolte contre le dogmatisme et l'injustice, par la croyance en la littérature et en l'art. Bien qu'il soit menacé par la solitude, Dassoucy fait de son œuvre une représentation de soi, et même de beaucoup personnes en même temps, puisqu'il joue plusieurs rôles à la fois. Cette œuvre pourrait être considérée comme une conjugaison ou conglomération de *sketches* centrés sur une vedette sortie de la lignée des classiques pour inventer une modernité qui lui est spécifique.

L'apport de la narratologie réside essentiellement dans la distinction entre l'histoire, le récit et la narration. D'après Gérard Genette, l'histoire est constituée par les événements vécus rapportés par un narrateur; le récit est le discours qui nous raconte ces événements; la narration désigne l'ensemble des procédés qui nous permettent de comprendre le récit³⁵. Si nous considérons que *Les Aventures de Dassoucy* constituent un roman, Filippo d'Angelo précise:

S'essayer au roman signifie tout d'abord vouloir s'adresser à un public virtuellement plus vaste que celui des recueils poétiques, composé pour l'essentiel, peut-on supposer, d'une élite de jeunes et moins jeunes hommes de lettres déniaisés.³⁶

Il est dès lors légitime pour Dassoucy de recourir à ce genre, non encore bien établi à l'époque. Dominique Bertrand déclare:

On pourrait s'étonner qu'un poète et musicien se soit lancé sur le tard sur une expérience romanesque. Si le roman fut bien le genre le plus pratiqué au XVII^e siècle, les auteurs burlesques l'ont illustré dans une moindre mesure, développant optique critique et parodique, à l'instar du roman comique de Scarron.³⁷

Il fait ainsi le récit de ses aventures en respectant les contraintes d'un genre destiné au grand public. Nous nous proposons d'en analyser l'instance narrative et la conception particulière du temps.

II. La conception du temps chez Dassoucy

Une nouvelle époque de la littérature française s'inaugure avec Dassoucy; la différence qu'il marque par rapport à ses contemporains est soulignée par les recherches de Filippo d'Angelo : « Or, dans le cas de Dassoucy c'est exactement l'inverse qui se

³⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972/ *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

³⁶ Filippo d'Angelo, *Le Moi dissocié : libertinage et fiction dans les romans à la première personne au XVII^e siècle*, thèse soutenue à l'Université de Grenoble sous la direction de Jean Serroy, 2008, p. 299.

³⁷ Dominique Bertrand, « Le roman véritable de D'Assoucy ou les Aventures ambiguës », in *Point de rencontre : le roman*, Actes du colloque international d'Oslo, 7-10 septembre 1994, éd. J. Frölich, Kultskrfserie, n° 37, t. II, 1995, p. 120..

produit : il n'hésite pas à endosser l'identité onomastique du héros-narrateur... »³⁸
Ainsi, il anticipe l'utilisation moderne du temps et de la narration. ³⁹

Dans un roman, le temps est un facteur indispensable à la construction du sens, tout comme l'espace ou bien les personnages. Le temps de la narration, le temps de l'histoire et le temps du récit, éléments définis par la narratologie, constituent pour nous un point de départ pour comprendre l'objectif de Dassoucy. On peut dire, qu'il propose un temps qui lui est propre en variant les temps de la narration: le passé, le présent et le futur, qui se présentent tous dans *Les Aventures burlesques*.

Lorsque le narrateur raconte l'histoire qui vient de lui arriver, il effectue une sorte de projection, qui lui permet de s'exprimer et de décrire le cours de ses aventures:

J'en partis donc, moi cinquième, comptant ma fièvre quarte, et mon mauvais génie, que j'aurais tort d'oublier dans mes écrits, après m'avoir tenu si bonne et si fidèle compagnie dans mes voyages. (*AMD*, 12, éd. Colombey)

Le passé simple du verbe « partir » indique le voyage et dans le récit et dans l'histoire, montre un narrateur inscrit dans la tradition narrative et annonce à un moment ultérieur le début des aventures. Un autre exemple éclaire des événements passés:

Quand je me ressouvenais du bruit de tant de cloches, et de tant de carrosses, et que je le comparais avec le son mélodieux de mes avirons, il me semblait entendre un son bien harmonieux... (*AMD*, 16 éd. Colombey)

On comprend par le récit que Dassoucy partage ses souvenirs avec le lecteur placé en position privilégiée, de telle sorte que les événements, présentés dans l'ordre chronologique, se déroulent d'une manière linéaire. Il y a de nombreux passages qui caractérisent cette mise en évidence de la conception du temps.

S'il faut globalement chercher une évolution dans la narration, nous dirions que cette technique découle d'une stratégie très importante, qui est celle de la mise en scène des événements. Dassoucy, ayant le souci de la continuité des événements : « Cette pièce est un fragment que j'ai arraché de mes *Avantures d'Italie*, pour ce qu'il interrompait le cours de mon histoire. » (*PMD*, 343), s'est résolument tourné vers le récit de ses aventures.

³⁸ Filippo D'Angelo, « « Je suis le héros véritable de mon roman » : l'équivocité de la voix narrative dans les récits à la première personne au XVII^e siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 33 | 2004, mis en ligne le 05 septembre 2008, consulté le 23 septembre 2016. URL : <http://ccrh.revues.org/237> ; DOI : 10.4000/ccrh.237

³⁹ Dans *Contre Sainte-Beuve* Proust dit : « Le livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices », cité par Jean Kaempfer & Filippo Zanghi, *Méthodes et problèmes, La voix narrative*, © 2003 Section de Français, Université de Lausanne. Edition: Ambroise Barras, 2003-2004.

Dans *Les Pensées*, il s'adresse à la Reine afin de lui parler de ses souffrances mais ce libertin est loin de respecter l'ordre temporel, ce qui l'amène à mêler le passé, le présent et le futur, attitude dans laquelle l'instabilité temporelle ne saurait pourtant effacer l'intensité des sentiments :

Aussi, comme il n'est rien qui nous ulcère tant que les malheurs qui nous arrivent par notre faute, j'étais si irrité contre moi-même, que sans l'espérance que j'avais de recouvrer mon honneur, voyant mes envieux triompher de ma défaite et rire de ma douleur, je ne sais pas ce qu'il fut arrivé de moi ; (*AI*, 244)

Dassoucy donne une vision mélancolique de la réalité en reliant étroitement dans la même phrase deux situations contradictoires. Il exprime sa culpabilité : « ulcérer, irrité contre moi-même, sanglantes disgrâces, imprudence, mépris, envie » comme aussi son éventuelle gloire : « le trône de ma gloire, brillant, mérite ». Cette gloire est anticipée et une sorte de voyance amène le narrateur à visualiser sa victoire, d'où la projection au futur. Il projette d'emblée la réussite de son œuvre, qui confirme sa réputation sulfureuse et le justifie malgré plusieurs crimes dont il est accusé. Son propos apparaît donc optimiste. Certes, de nombreux événements perturbateurs traversent ses aventures et pourtant, en toutes circonstances, il fait face aux difficultés en variant les temps de la narration.

Il évoque le temps de la narration pendant le temps de l'histoire: « Voilà des vers que j'ai composés sur ce sujet » (*AMD*, 30) / « Il m'inspira de faire une chanson sur ce sujet, qui fut trouvée si plaisante, que Madame Royale la voulut entendre » (*AI*, 322). Dassoucy rappelle son écriture poétique qui contribue à la fois à l'évolution de l'action et à la présence de l'interférence générique dans son œuvre.⁴⁰

Il s'agit d'un style fréquent dans les *Aventures* étant donné que les temps de l'aventure sont mêlés aux temps de la narration. Les moments les plus importants apparaissent à la fin des aventures françaises et à la fin des *Pensées* où Dassoucy nous livre ce qu'il ressent au moment de la narration, après les événements :

Mais c'est trop se reposer dans un si mauvais chemin ; poursuivons notre voyage, cher lecteur , ne te lasse point, accompagne-moi jusqu'au bout, et tandis que ces sages esprits, qu'un peu de mes misères pourrait rendre encore plus sages, se mireront dans le tableau de mes folies, de mon ignorance et de mes disgrâces, que tu verras dans la suite de cette merveilleuse histoire. (*AMD*, 203)

Ce passage comporte des temps différents : le futur et le présent. Il s'agit pour lui de mettre en valeur la singularité du texte et de rendre compte de la particularité de

⁴⁰ L'écriture poétique de Dassoucy fera l'objet d'une section dans ce chapitre.

l'expérience. Dassoucy invite à partager ses impressions sur ce qu'il écrit à partir de ce style narratif.

Un autre exemple où ses sentiments sont amplement décrits mérite d'être expliqué parce qu'il s'agit de la fin des *Pensées*, moment crucial dans la narration :

Etant à la cour de Savoie, j'eus besoin de trois Apologies pour défendre ma muse de l'ignorance et de la malice de certains rimailleurs, qui expliquent mes vers tout au rebours de mes pensées ; et je fus à trois doigts de mon naufrage, si leurs A. R., plus éclairées, n'eussent mieux pénétré dans mes intentions ; mais quand ce malheur ne serait arrivé auprès de quelque grand de cette cour, et que quelque esprit mal tourné n'eut procuré son indignation, les Grands sont trop dangereux pour s'abaisser à ces sortes de vengeances, ayant tant d'autres moyens de se venger. (*PMD*, 456-457)

Développer son histoire dans un roman où l'usage du temps est aussi multiple est un signe de sa modernité qui s'explique par l'éclatement des normes. La notion du temps n'est pas figée chez Dassoucy, car il la manipule à sa guise. Il cherche notamment à présenter sa propre dimension personnelle au temps narratif, ce qui nous conduit à nous interroger sur d'autres conceptions de ce dernier.

En réalité, cette instabilité temporelle contribue à l'expression d'un malaise social, d'où la manifestation d'un « temps social » équivalent au contexte de la société décrite, aussi représenté par Dassoucy, qui vit toujours dans l'attente d'un temps meilleur: il se soumet par ailleurs à ce temps social d'apprentissage, de rencontres et d'échecs, en rapport avec les actions des personnages. Dans son récit, ce temps social confère à son roman plusieurs « étiquettes », celles d'un roman d'aventures, d'un roman autobiographique, d'un roman historique, d'un roman populaire et aussi d'un roman personnel: cette variété met en évidence l'interférence générique.

D'ailleurs, c'est le picaresque qui propose une grande diversité de thèmes et de constructions, de perturbations et d'enchaînements d'événements selon « l'humeur burlesque » du narrateur libertin.

Les différents phénomènes [...] que l'on vient de décrire sont habituellement considérés par les poéticiens comme l'apanage de la littérature contemporaine. La question se pose alors de savoir pourquoi, au dix-septième siècle, il existe un ensemble de textes qui, en avance sur leur temps, mettent en pratique des stratégies paratextuelles aussi équivoques.⁴¹

⁴¹ Filippo D'Angelo, « « Je suis le héros véritable de mon roman » : l'équivocité de la voix narrative dans les récits à la première personne au XVII^e siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 33 | 2004, mis en ligne le 05 septembre 2008, consulté le 23 septembre 2016. URL : <http://ccrh.revues.org/237> ; DOI : 10.4000/ccrh.237

Dassoucy s'inscrit dans cette tradition et alterne les voix, les temps et aussi les points de vue narratifs ou autrement dit la focalisation pour faire de son œuvre une *picaresca* moderne.

III. La focalisation

Gérard Genette définit la focalisation : « Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de "champ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience... ». ⁴² Ce qui nous permettra de mettre encore mieux en évidence la modernité de Dassoucy, c'est l'étude du point de vue qu'il adopte pour construire son récit. De nombreux exemples montrent que la focalisation interne va de pair avec la narration chez Dassoucy : le point de vue qu'il choisit d'adopter découle de son intention de participer aux événements en tant que héros.

En effet, il ne se présente pas en tant qu'observateur extérieur limité par ce qu'il voit ou ce qu'il entend, comme l'est le cas de la focalisation externe. On ne peut pas, non plus, réduire ce penseur libertin à un narrateur impartial, voire objectif. La subjectivité présente dans son œuvre contribue à la mise en valeur d'un moi martyrisé. A cette fin, Dassoucy choisit la focalisation interne. Dans ce cas, le lecteur identifie le cadre spatio-temporel, les personnages et les événements grâce au regard, aux pensées aux sentiments du héros-narrateur. Ce choix peut être considéré comme une spécificité de l'écriture moderne chez cet auteur de l'époque classique. En effet, comme le confirme une étude récente :

Il n'est pas finalement étonnant qu'à cette vision omnisciente et mécaniste croyant à la clarté et à la transparence des êtres, la modernité ait préféré l'éclairage le plus restreint de la focalisation interne. ⁴³

L'enchaînement des épisodes, la succession des événements justifient l'adaptation, voire l'adoption de ce procédé. C'est en général la représentation des personnages qui en témoigne. Lorsque Dassoucy décrit Pierrotin à table, il déclare :

Enfin, pour conclusion, la troisième de mon luth était rompue, la Musique finit [...] Pierrotin, après avoir chanté non comme une créature humaine, mais comme une bête, ne mangea pas aussi comme un homme, mais comme un loup : comme il n'avait aucun sentiment de gloire, la perte de tout l'honneur du monde ne lui aurait pas fait perdre un coup de dent ; et comme rien

⁴² Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983 p. 49.

⁴³ Marie-France RENARD, « Introduction à l'étude du point de vue chez Elio Vittorini » in *Narration et interprétation* : actes du colloque organisé par la Faculté de philosophie et lettres, les 3, 4 et 5 avril 1984, à l'occasion du 125^e anniversaire des Facultés universitaires Saint -Louis, p. 48. / Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1981, p. 25-26.

ne lui demeurait à la bouche, aussi rien ne lui tenait à cœur : c'était un philosophe stupide préparé à toutes sortes d'événements, pourvu qu'on ne le sépara point de la bouteille. (*AI*, 243)

C'est le narrateur qui juge Pierrotin « stupide », tout en partageant avec lui le même repas: ce qualificatif est l'un des traits caractéristiques du personnage décrit.

De plus, il est aussi question de focalisation interne,

[...] certains critiques ont montré la présence des techniques fictionnelles de focalisation interne du personnage dans de nombreux récits rétrospectifs où le narrateur met l'accent sur l'écart existant entre son moi présent et son moi passé.⁴⁴

Dans *La Prison de Monsieur Dassoucy*, la narration romanesque n'a pas de forme préétablie. Elle peut représenter tous les personnages, avec une prédilection pour le « je », mystérieux. Dassoucy affirme :

Si donc je m'étais abusé, et qu'au lieu de ces personnes zélées, ces mauvais naturalistes qui ne savent pas encore que je suis de la nature de la salamandre et que, depuis le berceau, je porte en mon sein une pantarbe, qui ne craint pas la rage de ceux qui, possible, sont plus dignes que moi de la colère du Ciel et de la fureur de tous les éléments, si, dis-je, ces ombres qui n'ont été évoquées des Enfers que pour servir d'instruments à mon salut, et de relief à ma gloire, n'ont point d'autre but que d'assouvir leur cruelle animosité, et [de] me sacrifier à leur injuste vengeance, je les trouve bien hardis d'avoir formé un dessein si indigne de l'humanité de notre climat, à la vue d'un Soleil, qui comme le flambeau du monde voit et découvre tout ce qui se passe sur notre horizon et bien téméraire d'avoir entrepris sous le règne d'un Alexandre, plus sage et plus juste que Salomon, ce qu'à peine ont eût osé entreprendre du temps que nos bons rois, qui dormaient la grasse matinée, se laissaient rogner leurs pistoles, et que Dame Thémis, qui de son côté n'y regardait pas de si près, ne laissait pas de les prendre, toutes légères qu'elles fussent, et d'en surcharger sa balance, comme je l'ai exprimé assez plaisamment dans ces vers que je composai dans ma prison à la gloire de Votre Majesté en l'honneur de mes juges. (*PMD*, 501-502)

La focalisation interne, très importante dans un récit à la première personne, peut renforcer le sens voulu par le héros-narrateur, à savoir le regard que le narrateur porte sur le personnage ou l'image du personnage pour le narrateur. Ainsi, le « je » du narrateur peut se détacher du « je » réel et se transformer en un simple personnage, étant donné que le point de vue interne est souvent lié au jugement d'un personnage sur un autre personnage. Une série d'adjectifs soutient ce propos : « zélées, mauvais, cruelle, injuste ». Il ne sait plus s'il s'agit d'un roman ou d'un récit autobiographique: « *Les Aventures* défient les classifications rhétoriques et génériques, entremêlant réalité et fiction, "fragments d'autobiographie"... »⁴⁵ Le roman fait appel à l'autobiographie et inversement. La polyphonie du « je » fait naître une aventure des plus singulières.

⁴⁴ Filippo D'Angelo, *op.cit.*, URL : <http://ccrh.revues.org/237> ; DOI : 10.4000/ccrh.237

⁴⁵ Dominique Bertrand, « Le roman véritable de D'Assoucy ou les *Aventures* ambiguës », in *Point de rencontre : le roman*, Actes du colloque international d'Oslo, 7-10 septembre 1994, éd. J. Frölich, Kultskrfserie, n° 37, t. II, 1995, p. 121.

Dans ce chapitre, nous avons étudié le développement de l'individualisme chez Dassoucy pour justifier sa modernité. La prééminence du moi a nécessité l'analyse de l'interférence entre les genres permettant une exaltation de soi.

La biographie de Dassoucy, son roman personnel, l'autobiographie et l'autofiction chez aboutissent à un foisonnement dans l'utilisation des temps de la narration. Il y crée un personnage nouveau parce qu'il s'y oppose au personnage du roman traditionnel – dont les fondements sont ceux du roman antique. L'univers qu'il peint en se voilant/dévoilant entre le « je » autobiographique le « je » fictionnel ne donne au lecteur aucun repère fixe. C'est un « je » qui se bat pour se procurer, à partir d'images variées, une façon d'être qui nécessite, quant à sa compréhension, la contribution permanente du lecteur.

Au monde classique, de la raison et des règles, s'oppose celui de Dassoucy, plus proche de ce que nous connaissons actuellement de l'homme et plus proche de notre conception de l'œuvre ouverte. Son œuvre comporte la représentation de plusieurs personnes à la fois: il joue plusieurs rôles en même temps. Cette œuvre pourrait être considérée comme une conjugaison d'épisodes centrés sur un personnage central sorti de la lignée des classiques pour moderniser la littérature.

Chapitre 2 : Mise en scène, fragment poétique et intermédialité

Le personnage de Dassoucy est au centre de son œuvre narrative bien que la majorité des hommes des Lettres de son époque privilégient le théâtre. Ce libertin est au cœur de ses textes: il se présente pour ainsi dire comme la synecdoque du monde, donnant une vision fragmentée de la réalité. Cet aspect de son écriture contribue à sa modernité. Ce chapitre se propose d'offrir une image plurielle du théâtre dassoucien.

Alors qu'il écrit souvent dans l'intention de se justifier, de s'innocenter ou de critiquer la société, c'est dans l'art que Dassoucy se réfugie. La présence de poèmes est remarquable au cœur des *Aventures burlesques* aussi bien que dans les *Pensées*, au-delà de ses œuvres poétiques et musicales. Hymne à l'innocence et au bonheur, c'est ainsi qu'on pourrait appeler son œuvre et son existence de poète et de musicien. Dans ce chapitre, nous nous proposons d'étudier le statut du héros musicien. Puis, nous mettrons en valeur sa poésie pour mieux définir les rapports entre l'expérience poétique et l'expérience musicale aussi que son impact sur la problématique du foisonnement artistique, que nous interprétons comme un signe précurseur de la modernité de plusieurs points de vue.

I. Dassoucy et le théâtre classique

Nous ne prétendons pas présenter notre auteur en tant que dramaturge – en faisant abstraction du genre romanesque dans lequel il s'inscrit – cependant nous examinerons ses rapports avec ses contemporains et son influence dans le cadre du genre dominant de l'époque. Notre parcours heuristique mettra aussi en valeur la présence du personnage de Dassoucy dans le théâtre et la presse du tournant du XXe siècle. La complexité de ses prises de position masque son inquiétude qui est celle d'un artiste souffrant et solitaire dans un univers absurde.

Mort peu avant la querelle des Anciens et des Modernes qui commence vers 1680, Dassoucy anticipe ce moment de l'histoire où l'on sublime la langue française.

La querelle des Anciens et des Modernes, qui traverse toute cette période, de Perrault (*Parallèle des Anciens et des Modernes*, 1688) et Fontenelle (*Digression sur les Anciens et les Modernes*, 1688), dégagant une loi de progrès de l'esprit humain, jusqu'à Rousseau (*Dissertation sur la musique moderne*, 1750) et à Stendhal (*Racine et Shakespeare*, 1823), lequel conçoit le « romantisme » comme un modernisme radical, prenant pour thème les moeurs du jour et les sujets empruntés à l'histoire nationale, cette querelle définit un mouvement.⁴⁶

Il prend position avec les Modernes avant même qu'il ne soit officiellement déclaré. La supériorité de la modernité est évidente chez lui en tant qu'« ingénieur » du verbe français ayant très tôt lancé un appel à l'abolition de tout ce qui est ancien. Cela se traduit par exemple dans sa description du rimailleur dans le onzième chapitre de ses aventures. Il dit :

Homère et Virgile en beaucoup d'endroits n'étaient pas supportables, et pour les modernes, hors de Corneille, à qui, ce disait-il, il avait pris la peine de montrer à faire des vers, il n'en trouvait pas un qui eût une once de bon sens. (*AI*, 369- 370)

Dassoucy chicane Adam Billaut en ce qui concerne la critique d'une de ses pièces héroïques et satiriques dont on n'indique pas le titre; celui-ci lui répond avec ardeur. Malgré ce rejet par la critique, Dassoucy explique comme suit sa position :

Le premier ouvrage qui lui déplut, et que pourtant je n'avais point fait pour lui déplaire, mais pour plaire à Madame Royale, fut une pièce héroïque qui plut beaucoup à cette grande princesse, et qui, je crois, n'aurait pas déplu à ceux qui se connaissent à cette sorte de marchandise, si j'eusse trouvé à propos de les insérer à cet ouvrage. (*AI*, 370)

Dassoucy traite de la problématique de la réception de son œuvre dans l'œuvre même et distingue entre les différents types de lecteurs auxquels il s'adresse. Ses écrits ne leur offrent aucune stratégie d'interprétation prédéfinie. Dassoucy se démarque de la farce de ses contemporains et de la grande comédie moliéresque, tout en créant dans son œuvre romanesque un véritable *theatrum mundi*. Grâce à un retour à la tragédie cornélienne, le lecteur dassoucyen comprend qu'il est loin de s'aliéner en se soumettant aux règles de la tragédie classique : il prône une conception moderne du théâtre.

⁴⁶ Baudrillard, *Modernité, op.cit.*

1. Dassoucy et la comédie moliéresque

Cette affirmation souligne de prime abord les affinités entre Molière et Dassoucy. Entre 1648, date de publication du *Jugement de Pâris en vers burlesques* et 1677, date de publication des *Aventures burlesques*, la scène a vu naître de nombreuses comédies qui ont marqué toute l'histoire littéraire française : *Les Précieuses ridicules* en 1659, *Sganarelle* en 1660, *L'Ecole des femmes* en 1662, *Tartuffe* en 1664, *Dom Juan* en 1665, *Le Misanthrope* en 1666 et *L'Avare* en 1668. Molière, qui est explicitement évoqué dans l'œuvre de Dassoucy, l'a manifestement influencé.

Des échos de la farce moliéresque méritent d'être analysés pour mieux expliquer la présence implicite du théâtre chez Dassoucy. Dans *Les Précieuses ridicules*, les rapports entre les personnages – le maître et le valet en particulier – se manifestent à travers le comportement de Jodelet et de Mascarille ou Sganarelle. Chez Dassoucy, la relation avec ses serviteurs ne ressemble pas à celle des pièces de Molière, car le romancier leur attribue un rôle plus important. Pierrotin, souvent valorisé, participe aux cours des événements, comme le confirment ces propos de Daniel Riou:

Entre deux membres du binôme, une traditionnelle relation de complémentarité maître-domestique évidemment, mais où Pierrotin, qui n'est ni Sancho ni Sganarelle, (...) Pierrotin est désigné par le narrateur comme personnage singulier, sinon exceptionnel, digne d'un statut emblématique dans ces *Aventures*.⁴⁷

Sur scène, Pierrotin aurait été capable de donner de la vigueur au climat d'un spectacle, il donne de l'épaisseur au rôle qu'il interprète⁴⁸. Par le biais de sa voix, de son corps et de tout son jeu, il fournit à la scène une présence spectaculaire dans un texte qui annonce la remise en cause moderne de la hiérarchie et de l'identité même des genres.

D'autres situations rappellent Arnolphe, dont le discours vociférant et comique se rapproche du ton burlesque de Dassoucy:

Historically, we can situate Arnolphe's grandiloquent complaints as well as his less dignified exclamations within a burlesque framework. Molière's technique approximates more closely the heroic-comical burlesque style which Boileau systematized a few years later in his *Lutrin* than the type of writing that Scarron and Dassoucy had popularized a dozen years earlier [...].⁴⁹

⁴⁷ Daniel Riou, *op.cit.*, p. 170.

⁴⁸ Dans ses pièces de théâtre écrites à la fin du XIX^e siècle, en 1898, *Au bât d'argent* et *Molière en bonne fortune*, Emile Blémont met en scène Pierrotin. Insoucieux à l'égard de son maître, le serviteur s'acharne à lui voler une chanson, à semer la zizanie entre les Béjart et à boire. Sa nonchalance et son immaturité conduisent Dassoucy à la faillite.

⁴⁹ J. D. Hubert, *Molière, The comedy of intellect*, University of California Press, 1962, 1973, p. 70: «Historiquement, on peut situer les plaintes grandiloquentes d'Arnolphe ainsi que ses exclamations moins dignes dans un cadre burlesque. La technique de Molière rapproche le style burlesque héroïque-comique

L'analyse du comique dans le roman⁵⁰ met en évidence le caractère théâtral des *Aventures* et contribuent au mélange des genres chez Dassoucy. Le comique le plus insignifiant et trivial conduit au tragique le plus inéluctable, lui-même assumé avec ironie. Ainsi des derniers mots des *Aventures d'Italie de Monsieur Dassoucy* :

Après donc avoir fait un habit de campagne et pris congé de ce peu d'ami que j'avais de reste, avec des nouvelles larmes, je partis de cette cour, non pas pour aller en Bavière, mais pour aller dans l'ancre du Cyclope, où, lecteur humain, si tu daignes avoir la pitoyable suite de mes disgrâces, tu apprendras dans la continuation de cette histoire l'étrange aventure qui m'y arriva. (AI, 441)

Le comique revêt paradoxalement une dimension tragique: la condition triste d'un homme qui arrive solitaire à la fin de ses jours. Cette condition est approfondie au fur et à mesure que les événements se succèdent dans des chapitres qui ressemblent à des scènes théâtrales par l'accumulation des dialogues. Le grotesque rappelle souvent celui d'Arnolphe dans *L'Ecole des Femmes* :

Ah ! c'est trop Me braver, trop pousser mon courroux.
Je suivrai mon dessein, bête trop indocile,
Et vous dénicherez à l'instant de la ville.
Vous rebutez mes vœux, et me mettez à bout,
Mais un cul de couvent me vengera de tout.⁵¹

Par le rire, Dassoucy aussi ridiculise l'homme et les conventions sociales en se peignant comme un personnage à la fois comique et tragique. Son œuvre peut être envisagée comme un spectacle, dont le comique n'est pas gratuit. Dès le début, le comique et le sérieux sont mêlés dans les scènes, les personnages passent leur temps à boire et à vociférer. Tel est le cas de Dassoucy : à multiples facettes, à la fois Tartuffe, le Misanthrope, Dom Juan ou bien même l'Avare. De nombreux épisodes de son œuvre et surtout des *Aventures burlesques* sont susceptibles de faire écho à des scènes de comédies.

Rejetés par la société, cherchant à instaurer une relation avec le public en donnant une voix aux aspirations profondes, ils parcourent la France. L'œuvre de Dassoucy se caractérise par une écriture chargée de formes d'expressions théâtrales: autre aspect de la transgénéricité, marque fondatrice de la modernité.

que Boileau a systématisé quelques années plus tard dans son *Lutrin* du type d'écriture que Scarron et Dassoucy avaient popularisé ...» (notre traduction).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁵¹ Molière, *L'Ecole des Femmes*, V, 4, 1662.

Sur le plan du libertinage aussi, les rapports avec Molière constituent un aspect intéressant et même important de l'œuvre de Dassoucy ; en 1665, à l'heure où Molière s'aventure dans les méandres du libertinage dans *Le festin de pierre*, Dassoucy l'a déjà devancé par la lettre destinée à Chapelle.

Dassoucy se construit son propre scénario, analyse la psychologie de son propre personnage: sa sincérité est une posture artistique. Il prend possession de son quotidien pour faire baigner le lecteur dans son propre univers. Ceci étant, le lecteur est rapidement transporté sur scène, il est transformé en spectateur.

« La théâtralisation fictionnelle » chez Dassoucy peut expliquer aussi une éventuelle ressemblance avec *Le Misanthrope*. Dassoucy est-il l'« ennemi du genre humain » ? C'est une interrogation qui s'impose. Il l'est en quelque sorte lorsqu'il consacre une œuvre à la fuite du pays, à l'errance et à l'instabilité. Il se trouve au milieu d'une crise qui est celle d'un individu moderne dans un monde absurde.

Sans le dire explicitement, Dassoucy introduit des scènes théâtrales dans son roman. Il pratique ici aussi l'oscillation entre les genres. Voici ce qu'il affirme après avoir minutieusement décrit un combat comique entre deux personnages :

Et ce fut dans ce *changement de scène* que, parmi les vagues enflées des navires de cette mer potagère, il faisait bon voir nos valeureux combattants quitter le combat de terre pour commencer un combat naval qui, sans doute n'aurait jamais fini, sans l'extinction de l'un et de l'autre paladin. (AMD, 98)

On a l'impression que Dassoucy veut établir un contact direct entre le lecteur, désormais spectateur, et les acteurs dont les mouvements comiques ressemblent à plus d'un titre à ceux des personnages de Molière ou bien à ses techniques d'écriture théâtrale. Dassoucy ne fait pas vraiment d'actes ni de scènes mais son métatexte didascalique n'est pas sans rappeler le théâtre moderne de Beckett et la disparition des notions fondamentales de l'écriture théâtrale. Il y a donc une *théâtralisation du romanesque*. Il met indirectement en scène sa rencontre avec le joueur au début de ses aventures, après il décrit la réaction des autres personnages, cette description est à considérer comme la réaction du spectateur regardant une pièce de théâtre :

Cependant mes Pages pleuroient, les assistants rioient et moi, au milieu de ma confusion et de mon désespoir, j'étais ravi en admiration dans la contemplation de l'iniquité de ma fortune. (AMD, éd Colombey, 19, 20)

Cette instabilité du genre et des personnages, cette précarité du monde de Dassoucy constitue un aspect essentiel de la modernité de son œuvre. Il est un adepte du

changement, de l'adultération, de l'altération, de la déformation, du déguisement, de la dénaturation, de l'évolution, de la falsification, de la métamorphose, de la modification, de la mue, de la mutation, de transfiguration, de la transformation, de la transmutation. Tous ces synonymes de changement sont pertinents pour caractériser Dassoucy comme héros picaresque, comme un écrivain du burlesque, comme libertin, comme romancier, et comme un dramaturge expert dans le va-et-vient « intragénérique ».

Dassoucy manie partout les différents genres du comique. Qu'en est-il de la tragédie ?

2. Dassoucy, la tragédie et la modernité

Au XVII^e siècle, la tragédie privilégie l'alexandrin, le style est soutenu, l'action est subdivisée en cinq actes et la règle des trois unités est respectée. Les tons préférés des dramaturges sont le tragique et le pathétique. La tragédie peut être définie comme « une œuvre dramatique en vers présentant une action tragique dont les événements [...] se traduisent essentiellement en conflits intérieurs chez des personnages illustres aux prises avec un destin exceptionnel ». La conscience de l'individu du tragique dans l'existence est certainement l'un des fondements de l'écriture moderne. Nous examinerons ici les traces du tragique dans l'œuvre de Dassoucy. Notre objectif est de montrer que la *doxa* théâtrale n'a ni limité ses compétences ni réduit son intention de se libérer, quoiqu'il ne soit pas certain de sa réhabilitation à son époque. Nous visons en particulier Dassoucy en tant que défenseurs des droits d'un homme libre et souverain, saisissant toutes les occasions pour se mettre au centre de la scène, d'être son propre héros.

Certainement, une relation de longue date relie le tragique et le philosophique. André Arcellaschi soutient ces propos en parlant d'Ovide :

Parler d'Ovide comme poète tragique, c'est sans doute vouloir user d'une expression à la fois commode et complexe, avec cependant l'ambition de servir, secrètement, une meilleure approche de l'art et du génie de l'auteur, trop connu. [...] Mais en soi, déjà, la comparaison présente cette utilité de nous interroger nous même sur la longue fraternité de vie qui unit, à Rome, depuis Ennius et de générations en générations, la poésie tragique et la pensée philosophique.⁵²

Nous tâcherons d'appliquer ce propos à l'œuvre de Dassoucy. En effet, le romancier évoque de nombreuses situations où l'individu prend douloureusement conscience de la fatalité. Son écriture est à plus d'un titre tragique malgré tout le comique déjà relevé. Il

⁵² André Arcellaschi, « Ovide-le-tragique », in *Pallas*, 49, 1998, pp. 91-100, p. 91.

s'adresse souvent à la sensibilité du lecteur et s'adresse à lui sur un ton solennel. Certes, Dassoucy n'a pas les qualités d'un homme illustre, mais sa manière de raconter ses aventures lui confère – ou est censée lui conférer – une certaine noblesse.

En évoquant les souffrances de Dassoucy dues à l'affaire Montpellier⁵³, Jean Pierre Cavaillé affirme:

Du reste, la première chose à remarquer est que, quelles que soient la criminalisation juridique et la condamnation morale de la sodomie et de la mécréance au XVII^e siècle, il ne suffit pas d'avoir la réputation d'être un sodomiste et un libertin, surtout dans les milieux aristocratiques, pour être perdu de réputation.⁵⁴

Dassoucy est donc sur un pied d'égalité avec ses contemporains après une vie et une œuvre mêlées de tristesse – et d'ironie indignée – engendrée par le sentiment d'injustice. Par exemple, il passe de la prose à la poésie afin de décrire l'effet de l'Affaire de Montpellier sur son état d'âme. Il dit :

Assuré d'un destin si beau,
Quoique l'on fasse et que l'on die,
Autre que l'amoureux flambeaux
Ne causera mon incendie.
Et quoique de votre cerveau
L'extravagance et la furie,
Que j'incague et que je défie,
M'envie un si rare tombeau,
Nul autre Dieu, roi de ma vie,
N'en finira la Tragédie,
Que celui qui porte un bandeau. (AMD, 240)

Ce passage peut être assimilé à une entrée en scène du héros. Cette citation, placée sous le signe du rapport entre le personnage et le destin, exprime à la fois son sentiment du tragique et la volonté de parodier le genre tragique.

Il dit encore :

C'est du destin l'unique cours,
De qui l'injustice est si grande,
Que nous voyons quasi toujours
Que les battus payent l'amende. (AMD, 117)

Plus haut, nous avons souligné ses différents rapports avec le sort : d'une part, il le désacralise, en tant qu'auteur du burlesque, d'autre part, il exprime sa soumission à la fatalité comme tout personnage picaresque d'après l'analyse de Reynier.⁵⁵ Cependant, il est clair qu'il est loin de s'y résigner. Il est le seul maître de son sort. Son écriture est

⁵³ Cf, p. 129.

⁵⁴ J.-P. Cavaillé, « Diffamation imprimée et renommée d'auteur. Le cas de Dassoucy au XVII^e siècle », in *Le Seuil*, « Communications », n° 93, 2013/2, pp. 203-205, p. 205.

⁵⁵ Gustave Reynier, *op. cit.*

soucieuse des règles de la versification, aussi respectée dans la tragédie traditionnelle, mais en même temps, suffisamment ouverte pour annoncer à son tour, une part de modernité qui apparaît grâce à sa relation conflictuelle avec le destin.

Dassoucy avance :

Dites-moi, je vous prie, depuis ces premiers temps où les hommes se mouchaient sur la manche et se peignaient avec les doigts, hors de quelques grands personnages qui, par une sainte sagesse, ont méprisé les biens de la terre, en a-t-on vu et en voit-on encore quelqu'un qui n'essaie de s'établir sur la ruine de son compagnon ? Non, car cette propension au larcin est dans l'homme une qualité si naturelle, qu'à peine l'enfant est-il hors du ventre de sa mère, qu'il commence à jouer des griffes pour attraper la pomme ou la pomme de son compagnon. (*AMD*, 124, 125)

En effet, il se représente souvent comme maître de son propre destin à l'instar des héros de Corneille, avec qui il avait collaboré pour composer les airs d'*Andromède*, mais cette posture est aussi parodiée par les péripéties de ses aventures, où il apparaît souvent comme victime d'un destin contraire à ses ambitions et à ses aspirations. Cette ambivalence à l'égard du héros tragique constitue un aspect de la modernité de Dassoucy. L'affirmation de soi, voire le dépassement de soi, constituent un objectif chez Corneille. Elle ne l'est pas moins chez Dassoucy, mais, au moment même où il érige son personnage en héros, il s'ingénie à œuvrer, au moyen des péripéties de ses aventures, à déconstruire l'héroïsme. Dassoucy est certes le héros de ses propres aventures, mais le sens de son héroïsme se perd: il affirme l'héroïsme et le parodie à la fois. Il est un héros de l'absurde.

Bien qu'il ne soit pas réellement question de pièces de théâtre, le personnage sur la scène dassoucyenne offre les prémices du théâtre moderne. Le passage suivant, où les valets avouent leur complot pour empoisonner Dassoucy, illustre ce goût pour le mélange du tragique et du comique :

...il se jeta à mes pieds et, comme un pénitent qui n'a pas encore perdu toute espérance de salut, il me dit avec une parole entrecoupée d'une multitude de sanglots :
- Je vous demande pardon, mon cher maître, miséricorde, j'ai failli et je mérite la mort. Mais je ne suis pas le seul complice de ce crime. Voilà, dit-il, montrant mon valet, celui qui m'a porté à faire ce mauvais coup.
- Quel mauvais coup ? et quel valet ? lui dis-je. Quel mystère est celui-ci ? Expliquez-vous mieux si vous voulez que je vous entende. (*AI*, 439)

L'héroïque aboutit au trivial. Le héros se débat dans des histoires ridicules sans fin. Certes, le héros aspire au dépassement et à l'affirmation de soi à l'instar d'un héros cornélien, mais en même temps ces fragments de tragédie conduisent à la manifestation de la trivialité du monde et de la discorde des personnages. Ce goût pour le mélange du tragique et de la parodie du tragique était inconnu à cette époque sur la scène française :

seul Shakespeare l'avait pratiqué, à l'indignation de ses premiers lecteurs français. Dassoucy apparaît ainsi comme un innovateur qui joue avec les concepts fondamentaux du théâtre de son époque.

3. Dassoucy sur scène

Le personnage de Dassoucy semble avoir besoin d'une mise en scène; l'histoire de ses aventures est une mise en scène permanente: « Les métamorphoses du personnage, artiste-comédien, véritable deus-ex-machina qui n'échappe ni à l'illusion scénique du théâtre du monde ni à la comédie de la vie »⁵⁶ commencent dès son enfance lorsqu'il joue des rôles avec Fagottini et le Savoyard. C'est ainsi que Paul Jacob le présente dans son roman historique *Les Hauts Faits de Charles D'Assoucy* :

L'aîné, nommé Charles, était le plus malicieux garçon qu'il y eût alors sur la rive gauche de la Seine, dans ce populeux quartier de l'Université, toujours plein de disputes et de batailles d'écoliers, imitées des habitudes turbulentes de la philosophie et de la controverse de l'Ecole. Charles, âgé de douze ans et demi, aurait pu apprendre aux élèves barbus des collèges de Navarre et de Montaigu mille inventions neuves et hardies, pour tromper et railler les marchands et les bourgeois ; il joignait à ce talent de ruse et d'audace un esprit original, plus grossier que délicat, mais vif et mobile dans ses imaginations comme dans ses réparties : il aimait le rire et le faisait aimer.⁵⁷

Ce roman historique peint un enfant rusé et insatisfait. Les qualificatifs « turbulentes, neuves, hardies » sont parfaitement pertinents: Dassoucy n'est pas stable, il est un créateur, un innovateur hardi. Il a toujours besoin de changement et de mouvement : il endosse toute une série de rôles et avance dans son œuvre, transformée en scène, comme un comédien de talent. Jacob centre son roman sur cette instabilité inventive de Dassoucy:

Il dressait et exécutait seul ses entreprises aventureuses et ses farces divertissantes, parce que, confiant en sa supériorité de langue et de main, il ne voulait pas s'exposer à payer d'audace pour un autre moins souple et moins ingénieux que lui ; mais il s'associait toujours ses frères, ses sœurs et ses camarades, pour le partage du butin ou pour le spectacle amusant de ses joyeuses inventions : il était donc la providence des petits polissons du Pré-aux-Clercs et du Pont-Neuf.⁵⁸

Le spectacle exige une prouesse argumentative où il faut retenir l'attention et du public et du lecteur: « ce qui le caractérise n'est pas qu'il y ait un seul homme sur la

⁵⁶ Maria Margherita Mattioda, « Charles Dassoucy entre théâtre et cinéma », in *Avez-vous lu Dassoucy*, *op.cit.*, p. 338.

⁵⁷ Paul Lacroix, *op.cit.*, pp. 33, 34.

⁵⁸ Paul Lacroix, *op.cit.*, p. 34.

scène, mais que le comédien s'adresse au public, qu'on ne sait plus trop s'il joue un texte ou nous parle »⁵⁹.

Dassoucy dispose de nombreuses techniques révélant à la fois les origines du métier de l'acteur et la modernité de la mise en scène d'un seul personnage. Dans le roman de Paul Jacob, après avoir été recherché par les gens qu'il a filoutés, il se réfugie chez le Savoyard. Le trouvant caché chez lui, le Savoyard le sauve mais l'oblige en parallèle à remplacer son page mort. C'est là où Dassoucy commence réellement à se produire sur scène. Jacob le décrit:

Cependant, il éprouva un serrement de cœur, quand l'aveugle eut renfermé dans son coffre les guenilles que son nouveau page de musique venait de quitter, pour endosser la livrée de sa nouvelle profession ; c'était pour lui comme un adieu au monde, où son costume de baladin ne lui permettrait plus de se montrer. Ce déguisement l'avait changé de telle sorte, que son père même eût hésité à le reconnaître ; d'amples moustaches postiches achevèrent la métamorphose.⁶⁰

Ces termes, qui mettent en exergue ses sentiments et ses relations avec le déguisement, suggèrent deux aspects majeurs de « Dassoucy-acteur ». Le premier explique la difficulté du métier de l'acteur et le second met en avant les écueils des obstacles auxquels il fait face.

C'est d'ailleurs le déguisement qui ouvre la conscience de Dassoucy à l'absurdité de la vie. Jacob le présente comme un individu qui subit l'injustice sociale. Il légitime son vol en le présentant comme un vol artistique lui facilitant, bien avant son arrivée sur scène, sa posture dans le théâtre du monde, où il se procure un espace pour exhiber son héroïsme dès son jeune âge. Des attitudes moqueuses et farceuses à l'égard des Parisiens qu'il défie après ses scènes de vol.

Ce fut pour se distraire et passer le temps, qu'il se mit à interpeller les passants avec une verve et une malice qui lui étaient coutumières.

– Monsieur l'animal, criait-il à un gentilhomme qui marchait tout fier de son pourpoint de satin tailladé, quelle est cette queue qui traîne derrière vous ? Oui-dà, messire, ce n'est rien que votre épée.

– Madame la poissonnière, disait-il à une vendeuse de marée, vous sentez plus fort que la rose ; allez vous laver aux étuves de la Croix-du-Tiroir, pour parfumer les bains qui sont chauds à cette heure et qui attendent pratique. (...)

– Quelle heure vient de sonner à la Samaritaine ? demandait-il à un moine qui revenait de la quête aux aumônes : à coup sûr, c'est l'heure de boire, mon Père.

(...) Ses insolentes provocations n'avaient pas de résultat fâcheux pour ses épaules ; car tous les rieurs se tournaient de son côté, et chaque individu qu'il avait attaqué d'un ton goguenard se hâtait de poursuivre son chemin, au milieu des éclats de rire.⁶¹

⁵⁹ Yves Cusset, « « Penser, s'étonner, s'éclater » : Théâtre clownesque et étonnement philosophique », in *Vie sociale*, 2010/2, n°2, pp. 27-37, p. 33.

⁶⁰ Paul Jacob, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 41-42.

Les mêmes éléments de représentation du personnage peuvent être relevés dans le texte de Dassoucy, comme si son enfance avait annoncé ses talents de comédien. Les interpellations des personnes mises en scène, qui doivent subir la moquerie de Dassoucy, qui n'a que douze ans, suscitent le rire des passants et attirent d'autres enfants à son « camp ». Jacob traduit ainsi parfaitement le statut du jeu théâtral dans les *Aventures* de Dassoucy.

Des comparaisons entre des personnages et des animaux contribuent aussi à diversifier son rôle d'acteur. Il dit : « Ce n'était pas un homme raisonnable qui jouait mais une espèce d'animal forcené qui jetait son argent par la fenêtre... » (*AMD*, 17 Colombey). Dans le cadre du chapitre XI de ses *Aventures italiennes*, où il explique sa vocation de poète et où il confronte celui qu'il nomme Le Rimailleur, il énumère les qualités du comédien :

Ce n'est pas encore tout, car comme il n'est rien de plus ennuyeux que d'ouïr toujours une même chanson, il faut que le niais, le naïf, le fin et le plaisant, comme le Trivelin, le Docteur, le Harlequin et le Briguelle y montrent leur caractère différent, et fassent leur personnage tour à tour. (*AI*, 393-394)

Il confirme ainsi que son rôle principal est de jouer un rôle, d'être en mesure de représenter plusieurs caractères dont la représentation persuade le lecteur de sa sincérité. Son « *sketch* » s'explique à même son roman ; il donne alors sa voix à tous les types sociaux en respectant les règles du jeu.

II. Dassoucy musicien

La musique permet à Dassoucy d'échapper à toute sorte de codification générique. Chez l'« empereur du burlesque », musicien de métier, l'œuvre littéraire emboîte le pas à l'œuvre musicale, qui constitue une autre facette de son image de héros picaresque. Un héros picaresque, qui explique comment il lui est arrivé – par accident – de se ridiculiser en faisant de la musique devant la cour, nous amène à nous demander si Dassoucy s'inscrit dans cette lignée de musiciens bouffons ou s'il tente de se faire une place dans la cour et dans la société grâce à la musique.

La musique de la Renaissance est particulièrement marquée par des sonorités pleines, des parties dont la conception est simultanée, l'utilisation des tierces ou des sixtes, des mélodies simples, la pulsation vivante, les formes et les proportions simples ainsi que la recherche du naturel. Au contraire, le musicien qui échoue, qui rate l'harmonie et ne crée que du tintamarre, est à l'origine des querelles musicales du XVIII^e siècle. Dassoucy se situe entre ces deux figures de musiciens du XVI^e et du XVIII^e siècle. Il ne

correspond tout à fait ni à l'une ni à l'autre. Se situant entre la tradition et la modernité, d'un point de vue historique, il dépasse la première et annonce l'avènement de la seconde. Dans le *Dictionnaire de la musique*, Dassoucy est présenté comme

Poète et luthiste français, personnage pittoresque qui voyagea beaucoup en France et en Italie et connut une vie riche en aventures. Il fut au service de Louis XIII (1635) et de Louis XIV (1653). Poète burlesque, il s'apparenta par son style à Scarron. Compositeur, il écrivit la musique d'*Andromède* de Corneille et plusieurs ballets. Il mettait lui-même ses nombreuses chansons en musique, mais la plupart de ses partitions sont perdues.⁶²

Il échappe à toute forme d'identification thématique et formelle, ce qui le situe aux confluences modernistes : à peine atteint-il un endroit, il éprouve l'intense désir de partir ; à peine est-il narrateur, il exprime le besoin d'être un personnage ; s'il est personnage, il lègue son rôle de héros à Pierrotin. Sa musique serait-elle aussi précaire que son écriture ? Dassoucy en parle dans son œuvre narrative, dans ses *Aventures burlesques* et dans ses *Pensées*.

1. Le fragment musical dans les *Aventures* et dans les *Pensées*

Très difficile, le contexte d'écriture n'empêche pas Dassoucy d'être inventif et profond dans ses réflexions. Le situer dans un camp spécifique est un défi. Sa représentation de la musique dans son œuvre narrative a ainsi son côté singulier vu l'omniprésence de la musique dans son texte. Cela le conduit à écrire : « Tout ce que nous voyons dans la nature est musique » (*PMD*, 367). Il annonce ainsi un parallélisme entre le monde et la musique. Bruno Roche voit que « ...le raisonnement par analogie est pour lui [Dassoucy] l'occasion de se livrer à un exercice intellectuel sophistiqué et jubilatoire. Il déploie une grande ingéniosité à trouver des systèmes de correspondances »⁶³. Avec ces termes, on peut donc comprendre pourquoi Dassoucy contribue à une esthétique moderne par son écriture. « Sans doute le moderne s'oppose-t-il toujours à l'ancien mais dans des configurations spécifiques lui donnant à chaque fois un contenu particulier », nous avise Simone Manon dans sa réflexion sur la modernité.

L'esprit créateur innovant de Dassoucy se traduit en un dépassement de la tradition. En effet, Dassoucy s'oppose à la métaphore musicale pour exprimer la croyance en Dieu. La désillusion sur les preuves musicales de l'existence divine, sujettes au

⁶² *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, édition 2005, p. 48.

⁶³ Bruno Roche, « « Tout ce que nous trouvons dans la nature est musique » ou les ambivalences de la métaphore musicale dans les *Avantures d'Italie* de Charles Dassoucy » in Dominique Bertrand, *op. cit.*, p. 217.

scepticisme de Dassoucy, peut s'expliquer par ce besoin de dépasser un système de pensée révolu.⁶⁴

Dassoucy s'inscrit par certains aspects dans la tradition de son époque en offrant de la musique aux rois : la musique de cour est un rituel ancien que la cour doit à l'Antiquité, première époque où le musicien est écouté par un public passif :

Les rois – et notamment les pharaons –, s'attribuant la qualité divine, estimèrent avoir droit eux aussi à se faire offrir de la musique. Ils y prirent goût, et c'est ainsi que fut fixée pour de longs siècles, après la musique de culte, l'autre forme essentielle du concert de jadis : la musique de cour.⁶⁵

Il fut musicien de cour en France : « ... après avoir diverti vingt ans durant le Roi Louis XIII ... » (*AMD*, 211), et donne l'impression qu'il maintient la tradition: il n'hésite pas à faire triompher son talent de musicien à la cour. Que ce soit pour divertir le roi ou pour obtenir sa grâce, la musique, héritée de sa mère⁶⁶, incarne l'expression véritable de ses sentiments. De plus, elle lui confère un statut important à la cour car elle lui permet d'essayer de plaire au roi.

Oui, lui dis-je, ce fut par cette chanson que je donnai dans le génie du roi Louis XIII, qui depuis prêta toujours l'oreille à mes chants, et me permit l'entrée de son cabinet. (*AMD*, 121)

Traditionnellement, le musicien de la cour est bien accueilli. Dassoucy en profite et cherche à avancer sa carrière par sa musique, saisissant la chance de l'estime que lui procure le roi. Ceci lui permet d'incarner les valeurs qu'il défend dès le début de ses aventures. Par ailleurs, c'est toujours sa belle musique qui le sauve de ses disgrâces : ainsi, le valet du roi lui rend l'argent qu'on lui a volé.

Dassoucy est parfois présenté comme un protégé du roi. Cette caractérisation s'oppose à la vie errante qu'il mène à cause de son libertinage et de son refus du pouvoir. C'est son valet, Pierrotin, projetant de l'assassiner qui rappelle la bonne réception de sa musique dans la cour par le biais de ce témoignage :

Car quand on ne me prendrait pas chez le roi, qui m'a déjà voulu avoir pour sa musique, ma voix me fournira assez pour te maintenir auprès de moi mieux qu'il te maintient auprès de soi. (*AI*, 431)

⁶⁴ Voir Georges de Venise dans *L'Harmonie du Monde divisée en trois cantiques*, traduit du latin par Guy Le Fèvre de la Broderie, Arma Artis, Neuilly sur Seine, 1978.

⁶⁵ E.U., Jacques Chailley, art. « Concert », In *Universalis éducation* [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, consulté le 24 février 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/concert/>

⁶⁶ « C'est pourquoi, comme ma mère n'était pas des plus mal faites, et que l'amour qu'elle avait pour la musique et les vers attirait chez nous tout ce que Paris avait de gens de vertu » (*AMD*, 222).

La crainte inexprimée de se ruiner et la place que la musique dassouciennne tient dans le cœur du roi conduisent Pierrotin à développer ce propos. S'il dédramatise les éventuelles conséquences de la disparition de Dassoucy, il valorise en même temps la musique de celui-ci puisque sa voix n'est vraiment connue que grâce à la musique de son maître.

La musique chez Dassoucy met en évidence sa force et son importance dans son œuvre narrative. Apparaît alors le fragment, considéré comme un autre aspect de la modernité. Une autre facette de cette écriture, aussi multiple que variée, fait de l'insertion du fragment musical une des « astuces » esthétiques les plus récurrentes dans le texte de Dassoucy. D'emblée, la musique est saisie dans le sens d'une unité autonome, inséparable de la structure d'ensemble de l'œuvre. Ces détails sont toujours réfractaires. Ils empêchent l'œuvre de prendre forme en reportant le sens sur eux-mêmes et non sur un sens qui serait le résultat d'une quelconque convergence des éléments mobilisés. Cela est de nature à mettre en relief un déploiement textuel fragmenté et fragmentaire qui constitue autant d'indices pour un lecteur pris entre un texte classique et un texte annonçant la modernité, une cassure systématique impliquée par l'insularité et la singularité du texte. La rencontre de Dassoucy avec le prince de Morgues, qui règne sur Monaco, et leur discussion sur la musique servent à illustrer la présence d'une forme de fragment musical dans le texte.

La musique, quand elle n'est pas limitée à un divertissement ou à un luxe de la cour, fait connaître l'univers des émotions. Elle a dans ce cas aussi le même statut que la pensée. Certes, Dassoucy nous fournit cette idée – et la justifie – en suggérant un rapport d'égalité entre une simple conversation et le fait de parler de la musique : « *ayant fait tomber adroitement le discours sur la musique* ». Il prépare le lecteur à la chanson, indispensable pour ce picaro [Dassoucy] dont la mission consiste à revendiquer l'innocence et la liberté : la présence de la musique est aussi importante que celle du texte. Dassoucy dit:

Cette musique ne m'était pas du tout infructueuse, car outre que j'en adoucissais la cruauté de mon hôte, qui, après cela, les jetons à la main, n'en était pas si terrible, elle me procurait encore les grâces de la servante et du valet, et par conséquent toujours du bon vin et des draps blancs de lessive, dans lesquels étendu tout de mon long parmi l'odeur de la lavande, je m'endormais, au croassement des grenouilles, d'un sommeil de rose qui n'étais jamais interrompu que par les premiers rayons de soleil, ou par les chants des oiseaux. (AMD, 146)

En rapportant à la musique des comportements humains, en énumérant ses qualités et les biens qu'elle lui procure, Dassoucy fait ressortir des points communs entre ses désirs

personnels et ce que sa musique lui offre. Etre bien accueilli et généreusement hospitalisé grâce à la musique illustre l'aspiration de Dassoucy à un meilleur statut social : il baigne dans un luxe digne d'un prince, se réjouit dans une atmosphère euphorique, éphémère certes mais qui efface un moment son pessimisme dominant.

Au-delà d'un simple fragment, c'est en constituant un aspect tributaire de son évolution littéraire et sociale que la musique est présentée. Elle permet à Dassoucy de communiquer avec le public : il nous parle de lui-même, il classe les musiciens en bons et moins bons et présente ses relations avec ses contemporains. Il déclare: « Aussi, ne pouvant souffrir ni la poésie, non plus que la musique médiocre, il ne faut pas s'étonner si, méprisant les médiocres productions de ce bel esprit, j'en étais persécuté » (AI, 412). Ceci nous permet de dégager le rôle *social* de la musique. L'instrument musical est dans ce sens l'une des illustrations de cette réflexion.

2. L'instrument et l'intermédialité

Nous avons évoqué les notions d'intergénéricité pour montrer que l'œuvre de Dassoucy est une œuvre hybride. Cependant, il ne s'agit pas des seuls éléments permettant de comprendre qu'il propose une forme d'écriture moderne. Celle-ci se distingue par une esthétique diversifiée, et par le foisonnement des techniques d'écriture. L'instrument musical voyage à travers son œuvre, il se déplace pour brouiller les limites entre les arts, il constitue une sorte de trait d'union entre les expressions artistiques et littéraires. Les *Aventures burlesques* sont ainsi traversées par la musique, qui doit être saisie comme une forme d'intermédialité, se définissant par l'interaction des médias à l'intérieur d'une œuvre dans un contexte social et historique spécifique :

Elle [l'intermédialité] ouvre sur un champ encore plus large ou encore plus fondamental, car elle observe qu'une œuvre ne fonctionne pas seulement dans ses dettes plus ou moins reconnues envers telles autres œuvres, ou dans la mobilisation de compétences discursives (au besoin usurpées), mais également dans le recours à des institutions qui en permettent l'efficacité et à des supports matériels qui en déterminent l'effectivité.⁶⁷

A partir des *Aventures burlesques* et des *Pensées* de Dassoucy, ainsi que des divers passages de son œuvre où l'instrument musical fait son apparition, l'on se demande dans quelle mesure l'écriture dassoucyenne est intermédiaire. Deux formes de l'intermédialité caractérisent l'œuvre de Dassoucy : la première se traduit par

⁶⁷ Eric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », in *Intermédialités* 1, (2003): 9–27, p. 10.

l'intégration du son dans le texte comme un médium révélateur de sens et la seconde s'explique par la présence de l'instrument musical dans le texte.

Dassoucy évoque de nombreux instruments musicaux dans son œuvre narrative, comme la lyre, le théorbe, le clavecin et le luth. Ce dernier terme est d'origine arabe: « al oud », « al » signifiant l'art et « oud » désignant le bois; son évolution passe par l'espagnol ancien: en 1254, on le trouve sous la forme « alod », qui devient « laud » en 1343. Cette progression trouve toute sa légitimité dans le statut de *picaro* de Dassoucy : l'usage du luth remonte à la civilisation arabo-mauresque, inspirant et marquant la civilisation andalouse qui donne naissance au *picaro*. Dans son parcours picaresque, on peut dire que Dassoucy s'inspire des deux civilisations, que son œuvre trouve ses origines dans l'histoire et que son luth annonce les confluences modernes. Il dit dans des vers qui lui sont destinés en tant qu'hommage :

J'admire, en mon discours
Les choses merveilleuses,
C'est Monsieur Dassoucy,
Qu'en toute discipline,
Vous le saurez aussi,
Il sait faire des rimes.
Ronsard qui a été poète,
Et Philippe des Portes,
N'en n'ont jamais su faire
une chose si forte.
Il joue de la lyre aussi parfaitement
Qu'il n'y a nul autre en France qui lui ait le pied devant (...) (AI, 407)

Dassoucy exprime ainsi – à travers le médium musical – son besoin de reconnaissance en tant qu'écrivain. Reconnaissance de son existence de la part de la société, mais impuissance à changer les mentalités, d'où la nécessité de l'« intermédiaire médial » représenté par l'instrument musical. Les allusions au luth, à la lyre ainsi qu'à tout autre instrument ne sont qu'une mobilisation contre le rejet social et une inlassable tentative de s'affirmer en tant que personnage singulier. En effet,

Le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu.⁶⁸

L'œuvre de Dassoucy est souvent marquée par l'interruption de la narration par l'intégration d'un fragment musical. Quel que soit l'instrument utilisé, il joue le rôle d'intégration, voire d'une sorte d'« intermédiaire médial » indissociable du corps textuel. Ainsi, l'« accouplement » de Dassoucy avec ses instruments peut se justifier,

⁶⁸ Eric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *op.cit.*, p. 16.

par une sorte de communication qui met en évidence l'importance de l'intégration du son dans le processus littéraire et l'instrument est considéré souvent comme son allié, comme Colombey le confirme:

Il n'a eu garde de se munir ni d'un poignard, ni d'une paire de pistolets : il ne fait pas profession de bravoure et avoue naïvement que les armes dont il se serait chargé n'auraient servi qu'à ceux qui l'auraient attaqué. Il ne sait manier qu'une arme, son luth ; mais il le manie de telle sorte qu'il charme « la cruauté » des hôteliers et capte « les grâces » des servantes. (AMD, éd. Colombey, VII)

La musique omniprésente au cœur du texte occupe définitivement le centre de la narration. Le lecteur saisit mieux la complexité de l'imbrication du son dans le texte et les implications modernes de cette imbrication. Eric Méchoulan, dans son étude sur l'intermédialité, explique l'enchevêtrement du médium et du texte et explique la notion d'intégration du premier dans le second. Après avoir expliqué l'importance du préfixe « inter » dans le mot « intermédialité », il avance:

[...] là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles.⁶⁹

C'est ainsi que s'explique l'originalité de Dassoucy : sa musique, qui rythme son texte, se présente à première vue – pour un lecteur insensible au mouvement agençant le voisinage artistique de la littérature et de la musique – comme un élément extérieur. Il nous parle souvent de lui-même et de son comportement contradictoire et maudit sa vocation artistique :

Maudite plume, maudite poésie, maudite Muse, quand seras-tu lasse d'envoyer tes pauvres enfants à l'hôpital ? Ainsi faisant des vers contre les poètes, des airs contre les musiciens, des pièces contre les médecins, haï de plusieurs, envié de tout le monde et peu aimé des grands [...], si je ne me fis pas tout à fait abandonné, pour le moins, je me fis autant négligé que j'avais négligé les autres. (AI, 417)

Par ces propos, il montre certes un conflit mais il affiche plus la nécessité de la collaboration entre le médial et le texte pour que leur union ne donne pas seulement naissance à un collage d'éléments mais à une correspondance, voire à un jeu d'écho et de miroir.

L'œuvre narrative de Dassoucy est marquée par écriture protéiforme. Détracteur des canons classiques, il leur reproche la limitation qu'ils imposent à la liberté créatrice de l'écrivain, souvent censurée à son époque. Il montre un goût précurseur pour un texte

⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

riche en images et en sons, en particulier par la présence de la musique en tant que référent dans le texte ainsi que du texte dans les notes musicales.

III. Airs à quatre parties

L'œuvre de Dassoucy a composé la musique et le livret pour la pièce à machines jouée en 1648-49 au Théâtre du Marais, d'après la tragédie de François Chapoton, *Le Jugement de Paris*, imprimé en 1648 chez T. Quinet, avec des poésies liminaires de ses amis; il est aussi l'auteur d'une comédie musicale intitulée *Les Amours d'Apollon et de Daphné* (1650), des *Biberons* et des *Enseignes des cabarets de Paris*, de la musique d'*Andromède* de Corneille, de différents ballets perdus, des *Airs à quatre parties* (1653) imprimées par Robert Ballard, dont seuls les livrets de taille et de basse-contre sont connus⁷⁰, aussi bien que d'autres chansons. L'ouvrage de 1653 est considéré comme un livre rare et précieux et nous l'abordons comme un objet d'étude intéressant en tant qu'œuvre hybride, susceptible de révéler d'autres aspects de la modernité de Dassoucy.

1. L'air : de la voie à la voix

L'air est un genre musical enraciné dans l'Antiquité grecque et doté d'une portée mythologique. Il occupe une place privilégiée dans le contexte historique et esthétique. L'« air de cour » est né au XVII^e siècle, à la suite d'une multitude de genres connus au Moyen-Age dans le cadre de la musique religieuse et de la musique de cour. Quant à la polyphonie, elle apparaît au IX^e siècle et connaît un immense progrès au XII^e siècle. Un esprit compétitif anime les chanteurs et les instrumentalistes du XIII^e siècle, surtout en Allemagne dans le cadre des *Meistersinger*. L'Académie, fondée à la fin du XV^e siècle, est la boussole de l'orientation artistique. Pour l'air de cour du XVII^e siècle, l'artiste est invité à la Cour et le musicien provoque l'auditeur pour qu'il se dévoile ou afin de lui rendre hommage. De tels airs sont concurrencés par l'air d'opéra, dont Lully est un des fondateurs. Dassoucy suit l'engouement de l'époque pour l'air de cour et répond, non sans enthousiasme, aux invitations de la cour par des airs qui lui sont spécifiques.

Le choix dassoucien de l'air se justifie par le foisonnement artistique régnant dans son œuvre: les différents aspects de l'air ont besoin, comme l'hybridation générique

⁷⁰ Yves Giraud, « Dassoucy poète lyrique », in *Avez-vous lu Dassoucy ?*, op. cit., p. 39.

littéraire de Dassoucy, d'une interaction entre la voix et les voies qui en sont le support.

Béatrice Didier précise:

Le mot « air » signifie également des formes musicales, essentiellement vocales, mais pas uniquement. Les suites de Bach, de Couperin, œuvres pour le clavecin ou pour des instruments à cordes, prévoient dans leur structures même la succession d'un certain nombre d'air de danse : gavotte, rigaudon, menuet, passepied, gigue, sarabande.⁷¹

En effet, dans ses *Airs à quatre parties*, où Dassoucy rend hommage à la duchesse de Savoie après la mort du roi, il se distingue de ses contemporains de plusieurs façons. Le choix de l'air se prolonge dans son système contestataire. Ce genre musical s'organise autour de l'idée de la présence de la voix, dans la notation dans l'œuvre musicale : il manifeste ainsi son goût pour les mélanges et pour le foisonnement artistique et littéraire. La définition de l'air musical impose ce métissage entre le son et la parole : en effet, l'air, « s'il est nécessaire pour la vibration d'une corde, est essentiel à la fois pour le fonctionnement des instruments dits "à vent" et pour la voix humaine. »⁷². Nous mettrons en évidence la lecture plurielle de l'œuvre musicale de Dassoucy à travers l'exemple de l'air : il nous entraîne au-delà de la musique. Ce qui procure aux *Airs à quatre parties* toute leur importance, c'est qu'ils développent un aspect de la modernité fort original – en raison de l'hybridité qu'ils affichent, évoluant de la voie musicale à la voix humaine. Ils sont situés entre deux époques, entre classique et moderne. L'air est porteur d'un questionnement des conventions : son ambivalence en rend l'interprétation difficile.

L'entremêlement de la voie et de la voix chez Dassoucy est lourd de sens. Dassoucy court un risque, en manifestant sa présence après la déclaration de sa mort, en mettant son art au service de son plaidoyer et en mélangeant sa voix à celle de Pierrotin mais aussi à l'air transportant ses sons et ses sens. Il effectue ainsi ce que nous appellerons une multiple « hybridation psychologique ».

De la voix du page qui lui accorde un statut privilégié, car il est question de personnage symbolique qui oscille entre l'échec et le succès, à l'apprentissage maternel de la musique, à l'utilisation de cette dernière comme plaidoyer, héritage paternel du métier de l'avocat, on passe à l'assimilation de Dassoucy à Cécrops, en tant que personnage hybride : le torse et la tête renseignent sur le cœur, représenté par la voix, la raison incarnant la voie et le bâton, l'instrument musical ; le corps du serpent reflète son

⁷¹ Béatrice Didier, « L'air dans quelques dictionnaires de musique du XVIII^e siècle », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 44 | 2009, 85-98, p. 86.

⁷² *Ibid.*, p. 85.

besoin de présence et d'absence sociale, le va-et-vient permanent entre l'être et le monde: le glissement et le sifflement du serpent traduisent parfaitement les mouvements et les sons des airs dassouciens.

2. Une notation mixte

Pour mieux saisir la portée de la composition spécifique à Dassoucy, il faut rappeler les grandes traditions de la notation musicale: dans la Grèce antique, ce sont les lettres qui la définissent ; la tradition orale, l'apparition des neumes et la notation carrée en facilitent la transmission au moyen âge ; les cinq lignes conventionnelles et la barre de mesure commencent à être utilisées au XVI^e siècle en France – trois siècles après leur apparition en Espagne. A de la Renaissance, on assiste à l'avènement de la tablature, indispensable à certains instruments comme le luth. Certains privilégient une tablature à six lignes, d'autres, comme Dassoucy ou bien Lully, en choisissent une à cinq lignes pour se distinguer de la tradition italienne.

A cette époque la notation musicale est en pleine gestation et il est difficile de relever un modèle de notation stable chez Dassoucy, qui a tendance à enfreindre toutes les normes. Déchiffrer sa notation pose un problème : elle n'est pas à lire de la même manière que celle de Lully, parce que ses *Airs à quatre parties* comportent une subversion de la norme musicale. Le cheminement de la pensée de Dassoucy, aussi bien que toute forme d'expression chez lui, intrigue le lecteur. Son œuvre est taxée à la fois d'ennuyeuse et d'outrageuse, provocatrice. C'est ce que déclare Corneille à propos de sa musique :

Pour Monsieur Dassoucy,
Sur ses Airs
Cet Autheur a quelque Genie
Ses Airs me semblent assez doux :
Beaux esprits mais un peu jaloux,
Divins enfants de l'harmonie,
Ne vous en mettez en courroux,
Apollon aussi bien que vous
Ne les peux ouïr sans ennuie. (*AQP*, A iij)⁷³

Dassoucy trouve les sources de son inspiration dans la tristesse, qui s'exprime dans ses *Airs* : il déclare avec beaucoup d'amertume :

Dans cette funeste pensée je jugé que ce n'était pas assez de faire pleurer à mes tristes airs la mort de celui qui les avait pas dédaignés durant la vie, si pour satisfaire à ma douleur, je ne les condamnis à mourir (*AQP*, épître)

⁷³ Dassoucy, Pour toute référence à *Airs à quatre parties*, nous utilisons l'abréviation *AQP* suivie du numéro de la page.

Après avoir expliqué la nature de sa relation avec le roi, Dassoucy précise la raison pour laquelle il écrit et compose les *Airs à quatre parties*. Cette « écriture-notation » ou bien « notation-écriture » joue son rôle dans le cadre du picaresque de l'ensemble de son œuvre. Tout en respectant une tradition antique imposant la co-présence du mot et de la note dans le même document, comme c'est aussi le cas chez Lully⁷⁴, Dassoucy s'en détache. Lully fait rimer ses vers, écrits en latin avec les notes et les pauses comme l'indique la tradition de l'écriture musicale de l'époque. Pour Dassoucy, la mixité des mots et des notes musicales est rebelle, pleinement subversive, elle heurte si bien le musicologue et le critique littéraire qu'elle constitue un défi propre à lui.

C'est une forme artistique dirigée par une « muse ivre », une puissance désordonnée car elle s'inscrit dans le cadre d'une contestation de la séparation entre la tablature et la versification. Ceci peut être mis en évidence par une comparaison entre Dassoucy et Lully⁷⁵, car la notation du second respecte les temps musicaux, les clés et le rythme: elle coïncide avec les vers – les paroles de la chanson écrite en latin, sous la tablature. En revanche, chez Dassoucy, le rythme « C »⁷⁶ (*AQP*, première page), dessiné sur la tablature, a pour fonction de préciser la durée des notes: l'inscription impose au compositeur de suivre la mélodie et de ne pas dépasser les quatre temps pour chaque mesure. Cependant, bien que Dassoucy soit conscient par la nécessité du code rythmique commun à toute écriture musicale, il utilise des symboles sans en respecter la portée et le sens. Ceci est remarquable dans les *Airs à quatre parties*: il ne se soucie pas, par exemple, des mesures musicales. De plus, l'absence de pause dans la notation est d'une telle audace qu'elle nous permet de témoigner des caractéristiques singulières de la musique dassoucyenne. Cette subversion de l'air par la mixité constitue une œuvre à la fois moderniste et contestataire. Dans l'univers de Dassoucy, la mixité entre divers éléments est toujours conçue comme une contestation des conventions et comme une aspiration à un nouveau genre, qui lui est propre.

En effet, il s'avère que les *Airs* de Dassoucy ont été fort critiqués à l'époque de leur apparition: Emile Colombey donne le ton:

le pauvre musicien-poète avait le tort de marcher flanqué de deux jeunes garçons d'allure équivoque, et qui, en réalité, n'étaient que des « pages de musique » chargés de prêter la fraîcheur de leur voix aux airs que leur maître composait. (*AMD*, V, éd. Colombey)

⁷⁴ Voir annexe 11.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Nous devons cette explication à Lobna ZGHAL, professeure de musique.

L'obligation de Dassoucy de faire écouter et chanter ses airs à ses pages est d'une telle violence que ces derniers se transforment en ses propres ennemis, comme nous l'avons montré. Elle n'est pas explicite, mais elle nous permet non seulement de reconnaître la qualité de ses airs mais aussi de comprendre que la mission attribuée aux pages par Dassoucy cache une représentation toute particulière de ses airs, qui les distingue de ceux de ses contemporains. Il parle même de leur réception dans la cour et des demandes faites par certains princes de les écouter. Il décrit ainsi la fin de son séjour en Bourgogne:

bon gré, malgré, il fallait lui promettre de demeurer encore huit jours auprès de lui, et pour m'engager davantage à souffrir cette douce violence, il me pria de montrer quelques uns de mes airs à sa femme, qui ayant, comme j'ai dit toutes les qualités d'un ange, ne pouvait pas manquer d'avoir une voix angélique. (*AMD*, 150)

L'évocation des airs dans les *Aventures* et l'insistance sur la présence du genre musical montrent que Dassoucy tente de traduire sa parole quel que soit son support et son genre, et qu'il déconstruit toutes les limites génériques: le peu de succès de ses airs – comme en témoigne l'avis de Corneille – s'explique par cette contestation ou rébellion. Sa posture d'artiste au carrefour de la modernité privilégie la déconstruction des frontières entre les genres, car les airs accompagnent le roman, les vers se présentent dans les airs et le tout paraît instable : rien ne semble définitivement établi chez lui. Il s'agit d'une œuvre qui marque un commencement et une évolution de son univers scriptural dans la mesure où elle constitue le champ d'expérimentation d'un écrivain à la recherche de sa meilleure formulation. La lecture des airs de Dassoucy mobilise des moyens d'investigation autres que ceux auxquels le lecteur est habitué lorsqu'il aborde une œuvre musicale classique, où il suffit de suivre la progression de la notation pour savourer le rythme. Chez Dassoucy, le *picaro* par excellence, le doute, voir la déroute du lecteur est un choix et la lecture est un travail systématique et exigeant de déchiffrement de symboles.

Les Airs, nécessitant une lecture sous forme d'un déchiffrement incessant, abondent dans toute l'œuvre de Dassoucy, narrative, musicale aussi bien que poétique. Cela montre à quel point il est hanté par cette problématique qui devient, au fur et à mesure qu'on progresse dans l'œuvre, un thème en soi et un aspect indispensable de celle-ci. On a l'impression que tout se décline à partir de la mixité entre le mot et la note exhibée

sous toutes les facettes. Tout est déchiffrement, interprétation : c'est là la poésie caractéristique de son œuvre.

3. L'unicité/mixité de la musique et de la poésie

Dassoucy utilise son pouvoir de musicien afin d'influencer le lecteur : ainsi, il ne se lasse jamais de dire qu'il a le double métier de poète et de musicien, comme par exemple dans ce début des *Aventures* :

Ce voleur imaginaire était le marquis de ..., (...) ayant appris que je faisais profession de poésie et de musique, me prenant dans cet équipage, pour un poète de la Samaritaine, et pour un chantre du Pont-Neuf, m'avait fait ainsi ouvrir mon coffre, pensant y trouver, non l'*Ovide en belle humeur*, ni mes *Airs imprimés* chez Balard, mais les chansons du Savoyard, et les *Poésies* du baron de Plancy ... (AMD, 148)

Il est conduit à mettre son œuvre au service de son métier, c'est-à-dire à préciser sa parfaite connaissance et maîtrise de la matière évoquée, d'autant plus que les personnages qu'il cite mettent en évidence la complémentarité entre les deux arts. Chez Dassoucy, la musique prend tout son sens lorsqu'elle véhicule les valeurs qu'il cherche à transmettre par le biais de la poésie. Du reste, il continue à s'investir, à travers sa musique et sa poésie, dans une lutte qui relie l'art à la pensée, et il porte un jugement fort à l'égard de ses contemporains en général et de leur poésie en particulier. C'est en insistant sur le double métier de Dassoucy que la mixité de la musique et de la poésie prend tout son sens – comme dans le contexte des *Etats à Béziers*: pour représenter sa situation chez ses hôtes, il avance :

Il y en eut un pourtant qui nous régala d'un plat de figes ; de sorte que, voyant que la poésie et la musique, qui sont des arts en tous pays, n'étaient pas seulement un misérable métier en ce pays là ; et ni moi ni Pierrotin ne sachant ni coudre ni filer, n'ayant parmi ce peuple jouant d'autres ressources que le jeu, je me résolus de tenter le hasard et de m'exposer à sa miséricorde ... (AMD, 269)

Cet exemple réunit Dassoucy et Pierrotin qui, contraints par le manque de ressources à se livrer au jeu, découvrent aux autres la nature de leur relation. Leur mystérieuse affinité s'explique par la misère partagée et causée par leur métier, si bien qu'elle décèle les secrets d'une situation conflictuelle qui se construit autour du statut social déplorable du musicien-poète. Aussi entreprend-il de repenser ce statut, de refuser le dénigrement du poète-musicien picaresque et de revendiquer les valeurs propres de l'art.

Le traitement singulier de la musique chez Dassoucy est à expliquer par le biais de cet exemple aussi frappant que choquant, car dans cette comparaison entre son équipage et la musique, il n'hésite pas à prononcer ces mots ironiques :

Mon âne, qui tant par le puissant organe de sa voix que par la vénération que l'on doit à ses grandes oreilles et à toutes ses qualités musicales, était bien digne du premier rang, marchait le premier en tête de ce corps symphonique. [...] il portait une partie du Parnasse, Apollon et les Muses ; car outre qu'il était chargé d'un coffre tout rempli de chansons, d'épigrammes et de sonnets, tout caparaçonné de théorbes et tout bardé de luths, il était suivi de mes deux pages de musique [...] je contribuais, comme un Phébus *incognito*, à la magnificence de son train. (AMD, 141-142)

Les figures qu'endosse l'âne dans la description de la relation entre la musique et la poésie sont très nombreuses : tout est régi par la poésie mais cette représentation n'est pas neutre. Dassoucy a un désir incoercible de se raconter pour mieux se connaître et se comprendre. Il est obligé par les gens de mener une existence à part, à cause de sa mauvaise réputation. Pour ce faire, « il privilégie l'écriture du soi dont on sait qu'il a le culte, un "soi" qui souvent, se dédouble, s'adresse à lui-même pour s'encourager, s'exhorter à approfondir les choses »⁷⁷ et cette écriture s'exprime dans sa poésie qui dénonce le Parnasse. Il le réduit à un bagage transporté par son âne et cette représentation est dotée d'une double signification : il ne déclare pas seulement son opposition aux autres poètes mais annonce aussi les prémices de la modernité par son évocation du monde symbolique des poètes, à savoir le Parnasse.

IV. La poésie chez Dassoucy

L'œuvre de Dassoucy est éclectique : à la fois roman, essai, théâtre, musique... En revanche, la principale identité qui lui est attribuée est qu'il est poète, et nous avons fait le choix de traiter de cette question à ce niveau d'étude parce que, de notre point de vue, la poésie de Dassoucy constitue un vecteur unissant tous les autres genres : il articule à la fois son statut de héros picaresque, car ce choix est en général propre aux poètes, son burlesque, puisque c'est aussi un genre ou bien même un style d'écriture relatif à la poésie, ses relations avec ses contemporains et sa concurrence avec eux, mais encore sa pensée libertine, qui trouve souvent dans les vers sa meilleure expression. Le choix de nous focaliser sur la poésie chez Dassoucy relève aussi des allusions à la modernité qu'elle fournit au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture et l'analyse de

⁷⁷ Claude Herzfeld, *Thomas Mann, Félix Krull, Roman picaresque*, l'Harmattan, 2011, p. 12.

l'œuvre. D'un côté, c'est la critique de ses contemporains qui attire notre attention, de l'autre côté, il s'agit d'un positionnement entre Rabelais et Baudelaire.

1. Dassoucy critique des poètes

Les poésies de Dassoucy ne figurent certes pas dans les anthologies mais elles « complètent sa panoplie dans une autre veine que celle où on le cantonne d'ordinaire »⁷⁸. La poésie chez Dassoucy présente certaines particularités qui ne sont point sans impact sur la critique. D'une part, il se propose comme adepte de la critique des contemporains. Et d'autre part sa poésie, dans le même sillon que la musique, ne respecte pas les canons et les cadres d'un genre littéraire bien modélisé. Ces caractéristiques sont essentiellement présentes dans le douzième chapitre des *Aventures italiennes*, elles ne peuvent que désarçonner le lecteur qui se trouve déboussolé devant une écriture qui s'évertue à contrecarrer la folie des poètes ou autrement dit le poète des fous. Il réunit « trois ou quatre » poètes et fait exprès de ne pas être précis sur leur nombre pour mettre en relief le manque d'intérêt qu'il entretient pour les poètes contemporains. En effet, chaque poète est dénoncé pour un aspect prosodique que Dassoucy lui reproche. Le premier n'est pas apprécié par Dassoucy à cause de son acrostiche :

... où il n'y avait ni rime ni raison, qu'il me montra sur l'heure comme une production de son esprit tout à fait excellente. Mais il fut bien étonné, quand, au lieu de l'applaudissement qu'il espérait d'en recevoir, je lui dis franchement que le tout n'en valait rien, et qu'il se gardât bien de montrer de tels vers, ni d'en faire ostentation ; autrement, qu'on se moquerait de lui et que cela nuirait à son honneur et à sa profession. (*AI*, 399)

Si Dassoucy a été souvent critiqué par ses contemporains, et si son œuvre était marginalisée, le jugement qu'il porte sur les vers de ce poète fait apparaître une réelle répugnance, mais suggère encore le style et la beauté des formes recherchées par Dassoucy et qu'il ne trouve certes pas chez ce premier poète. Etant sévèrement jugé, au moment où d'autres poètes sont honorés, le personnage est en colère contre Dassoucy et il violente sa femme qui le ridiculise ; il s'évertue à composer d'autres poèmes, tandis que le public l'abandonne à cause de leur médiocrité. Il en est de même pour un autre poète dont les vers dédiés à la Vierge Marie incitent Dassoucy à lui demander pardon vu leur immense médiocrité :

⁷⁸ Yves Giraud, « Dassoucy poète lyrique », in *Avez-vous lu Dassoucy*, op.cit,p. 37.

J'en ai connu un autre dans Paris, qui n'était pas un apothicaire sans sucre mais un avocat sans cause. Celui-ci était encore un véritable homme de bien, pieux outre mesure, et qui avait une dévotion si particulière à la vierge qu'il arrêta tous ceux qu'il trouvait par la rue, qui étaient de sa connaissance, pour leur réciter cent quarante sonnets qu'il avait fait sur son assumption. (AI, 401)

Dassoucy ironise sur cet avocat, qui se prend pour un poète, emprisonné dans une posture qui se veut poétique. Il lui reproche son manque d'inspiration et sa « torture de la vierge » qu'il dénigre. Cependant, c'est la qualité des poèmes que Dassoucy discrédite. Dassoucy n'est pas passif face à l'échec poétique de ce personnage, qui en dépit de sa bonté, est accusé de folie car il ne parvient pas à convaincre le public sur le plan esthétique.

La critique des poètes s'explique encore à travers ces termes où il explique l'impuissance du langage poétique de Ragueneau:

C'est vous, barbare, qui répondrez un jour dans la vallée de Josaphat, non seulement de toute l'encre et de tout le papier qu'il a gâté dans ce bas territoire, mais encore de tous les pâtés que (...) vous lui avez mangé à la gueule du four. (...) Je me souviens que, pour avoir seulement la patience d'écouter l'une de ses odes pindariques, il me fit crédit plus de trois mois sans jamais demander un sol. (AI, 402)

Pour être poète, il y a un ensemble de lois, de conventions communes qu'il faut respecter et que, d'après Dassoucy, Ragueneau est bien loin de reconnaître. Deux images permettent bien évidemment de conférer à ce pâtissier un statut assez ridicule. La première frôle l'imaginaire sacré que Dassoucy utilise pour souligner la défaillance du langage chez ce poète, alors que la seconde rejoint son domaine d'activité principal, à savoir la pâtisserie : on préfère ses pâtés à ses vers. Mais la distance est probablement plus profonde : l'échec poétique de ce poète, non moins que celui des autres, se prête à une double interprétation. La création poétique ou autrement dit l'art du langage visant à exprimer des sentiments, des idées et des émotions par le truchement du rythme et du vers est considéré comme un genre mineur au XVII^e siècle: les poètes sont réduits au rôle d'amuseur et leur langage est loin d'être noble par rapport à celui des dramaturges du Grand Siècle. Dassoucy se considère comme un poète et ce dénigrement des autres dissimule une tentative de réhabilitation de soi puisqu'il s'élève au niveau des célèbres dans le siècle du théâtre en se procurant un statut privilégié et en critiquant ses contemporains, en faveur de sa propre poésie. Dominique Bertrand le confirme :

S'il est une partie de l'œuvre de Dassoucy qui démente la célèbre formule de Boileau (...) c'est sans doute sa production poétique non burlesque. Elle n'a certes jamais rencontré beaucoup de lecteurs, et bien rares sont les échos qu'elle a pu susciter. Pourtant les lecteurs des *Avantures* n'auront pas manqué de noter la facilité avec laquelle le récit passe de la prose aux

vers, et les rimes redoublées comme les travestissements burlesques font apparaître un Dassoucy troussant la rime avec brio.⁷⁹

Cependant, ce qui attire notre attention le plus, c'est l'avis de Dassoucy, qui se transforme en un critique s'opposant aux traditions de son époque, au regard de la poésie.

2. Dassoucy : rabelaisien ou baudelairien ?

En réalité, après cette représentation qu'il nous fait des poètes incompetents, nous décelons une sorte de quête poétique, aussi symbolique que celle de Rabelais, qui critique les systèmes éducatifs et en propose d'autres. Nous rappelons que la problématique de la modernité commence avec Rabelais, comme le suggère une étude récente intitulée, *François Rabelais et le scandale de la modernité*⁸⁰. Dassoucy se situe entre Rabelais, précurseur de la modernité et Baudelaire qui en est l'inventeur.

Il nous semble que la pluralité rabelaisienne apparaît déjà dans son statut de poète, de médecin et d'humaniste, et que sa vision moderne s'exprime entre autres dans sa conception de l'éducation. Ce comportement d'éducateur n'est-il pas aussi celui de Dassoucy, qui joue ce rôle rabelaisien avec ses pages, avec les personnages auxquels il a enseigné le luth, le jeu, la rime. Nous avons l'image d'un Dassoucy pédagogue, qui guide, instruit et accompagne son disciple dans ses poèmes, où il critique toute représentation traditionnelle et invite à découvrir du nouveau.

On pourrait comparer cette manière avec celle de Baudelaire en tant que critique d'art : la dureté de la critique des peintres par Baudelaire dans *Le salon de 1845*, fait écho à la dénonciation du style des poètes évoqués par Dassoucy. Paul Valéry pose aussi la question de la modernité du poète dans une conférence en 1924. Simone Manon précise, à propos de Baudelaire, que le respect par l'artiste des canons académiques ne doit pas empêcher une observation minutieuse de son époque, une fusion avec son aspect baroque comme un enfant ou un souffrant épaté face à la diversité du réel. Ainsi,

Disponible aux formes et aux couleurs, émus des configurations particulières qu'elles dessinent à chaque instant du temps, l'artiste doit être l'homme de l'actualité et de son imprévisible surgissement, l'homme de la vie avec ses modes, ses mœurs, ses visages insolites et fugaces car « presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime sur nos sensations.⁸¹

⁷⁹ Dominique Bertrand, *op.cit.*, p. 37.

⁸⁰ Peter Frei, *François Rabelais et le scandale de la modernité, Pour une herméneutique de l'obscène renaissant*, Etudes Rabelaisiennes Tome LV, Droz, Genève, 2015.

⁸¹ Simone Manon, *Qu'est-ce que la modernité ?* www.philolog.fr p. 4.

Chez Dassoucy, comme pour Baudelaire, il y a une poésie de la vie moderne. Chez Baudelaire, elle porte sur la convergence entre « l'éternel » et le « transitoire » et sur la recherche de la beauté, mais il n'est plus question d'une poésie absolue et le langage n'est plus considéré dans sa dimension divine. Baudelaire s'oppose au réalisme de ses contemporains, il incite au renouvellement dans les façons de voir et d'utiliser le langage poétique, d'où l'exemple de l'irrégularité dans le recours à la rime dans son fameux poème *A une passante*. De surcroît, les thèmes de son œuvre poétique ne sont pas moins provocateurs que ceux qui foisonnent dans l'œuvre de Dassoucy : la mélancolie, le déclin aussi bien que l'immense désir de révolte.⁸²

Nous pouvons appliquer à Dassoucy des techniques d'études de la modernité, où le fragment et l'intermédialité occupent le centre de sa poétique et de sa *poesis*, dans sa représentation de la musique et de la poésie. Une étude toute récente, consacrée à Rabelais, évoque sa modernité et principalement la question de l'hybride⁸³ dans cette œuvre de la Renaissance et légitime notre investigation sur ce concept par rapport à Dassoucy. Cette hypothèse de lecture suggère des analyses qui restent à développer.

Outre sa transgénéricité, son intermittence et sa continuité entre le roman, l'autobiographie, l'autofiction, l'œuvre de Dassoucy se met au service d'une représentation théâtrale au début du XX^e siècle. Les dramaturges modernes adaptent son texte à une mise en scène nouvelle où le personnage se situe au carrefour des temps classiques et leur propre époque. Son dilemme entre le siècle de la poésie, à savoir le XVI^e, le siècle du théâtre, le XVII^e et le siècle du roman, le XIX^e, a un impact considérable sur la scène littéraire qui lui est contemporaine. En ce sens, il est l'artiste qui délivre à la modernité ses premières acceptions génériques, scéniques, poétiques et musicales.

Ses fragments sont les pièces d'un puzzle qui s'ordonnent dans son œuvre et qui en composent toute l'originalité par leur grande diversité, couleurs et notes. Ces indices ne sont pas toujours explicites et il était pour nous nécessaire d'établir certaines comparaisons avec d'autres auteurs du Grand Siècle ou d'autres périodes pour commenter, analyser et illustrer notre propos. Pour mettre en relief l'inexprimé chez

⁸² Charles Baudelaire, *Poèmes interdits*, Editions complexe, 2005.

⁸³ Voir les contributions de Diane Desrosiers, Claude La Charité, Christian Veilleux et Tristan Vigliano dans *Rabelais et l'hybridité des récits rabelaisiens*, *Etudes Rabelaisiennes*, LVI (2017).

Dassoucy dans son œuvre et, à plusieurs moments de l'analyse, dans sa vie, nous avons effacé les frontières génériques aussi bien que temporelles, qui sont en effet absentes chez ce « coupable-innocent ».

Nous avons focalisé notre interprétation sur l'assemblage de la musique et de la littérature, qui favorise l'entrelacement de différents éléments voisins, tels que la poésie, le chant et le rythme. Dans une recherche récente, on avance :

Quant à la réflexion sur les relations entre littérature et musique, si elle est présente dès l'Antiquité (avec Platon et Aristote notamment) et durant tout le Moyen Âge, ce n'est que vers le milieu du XVIII^e siècle, en Angleterre, puis en Allemagne et plus tardivement en France, qu'elle s'organise en une véritable critique comparée des deux arts, dégagée de l'esthétique générale qui prévalait jusqu'alors.⁸⁴

Musique et littérature sont tantôt unies, tantôt séparées: pendant l'Antiquité et à l'époque médiévale, *fictio rhetorica musicaque poita*⁸⁵, comme le dit Dante, pour expliquer la concorde entre la littérature et la musique et pour définir la poésie ; elles se séparent aux temps modernes, où la musique n'est plus chantée, c'est-à-dire où une scission s'est instaurée entre le poète et le musicien. D'après Debussy :

Les Musiciens qui ne comprennent rien aux vers ne devraient pas mettre en musique. [...] Henri de Régnier qui fait des vers pleins, classiques, ne peut pas être mis en musique. Et voyez-vous de la musique, sur des vers de Racine ou de Corneille ? [...] Les vers classiques ont une vie propre, un « dynamisme intérieur ». Avec la prose rythmée, on est plus à son aise, on peut mieux se retourner dans tous les sens. Le musicien devrait faire lui-même sa prose rythmée.⁸⁶

Avant d'expliquer le genre de protocole à établir entre le musicien et les paroles de ses chansons, à savoir la prose rythmée, Debussy met en avant la différence entre des vers destinés à être mis en musique et ceux qui ne doivent pas l'être. A ses yeux, une prérogative consiste à rétablir la relation entre littérature et musique sous la forme d'une alliance malgré une longue période de séparation.

C'est ainsi que l'étude de la musique, chez Dassoucy nous permet de faire apparaître des aspects de la présence de l'esthétique moderne. Nous avons qu'il s'agit principalement des notions du fragment, de l'intermédialité et du foisonnement artistique.

⁸⁴ Michel Gribenski, « Littérature et musique », *Labyrinthe* [En ligne], 19 | 2004 (3), mis en ligne le 19 juin 2008, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://labyrinthe.revues.org/246> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.246, p. 113.

⁸⁵ Dante, *De vulgari eloquentia* (II, 4, 2), cité par Roger Dragonetti, *La Musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. XIX.

⁸⁶ Debussy, cité par Pascal-Henri Poiget, *Debussy musicien de poètes*, www.alterpublishing.com, p. 25.

Conclusion partielle

Dans cette partie, nous avons eu pour objectif de montrer que Dassoucy annonce les prémices de la modernité. Notre intérêt a porté essentiellement sur son statut d'individu et d'écrivain multipliant les genres littéraires et artistiques.

En décrivant Cyrano, il dit :

Il croit que, pour acquérir de la réputation, il suffit de faire de beaux vers, mais qu'il n'importe pas d'en faire de bons ; et quoy qu'il sçache très-bien qu'on n'entre pas dans le sacré Temple d'Apollon par de si noirs attentats, qu'on n'y voit point ny de pasquin ny de libelle, et qu'on ne monte point sur le sacré Parnasse par une si vilaine route, il croit que c'est assez de rimer pour en meriter les lauriers, comme s'il y avoit plus d'honneur à faire des Vers que de honte à mentir, plus de gloire à devenir Auteur que d'infamie à devenir imposteur. (*AMD*, 198)

La place de plus en plus importante que Dassoucy accorde à l'authenticité des vers est à considérer comme une preuve de plus en plus irréfutable d'une analyse moderne de son œuvre. En effet, il conçoit la littérature comme un espace de construction dont le sens ne se réduit pas à la beauté du style. L'écrivain n'est plus dans la logique de la norme – de la *doxa* – car il éprouve le besoin de transformation et de transgression afin de dire sa vérité sur le monde.

Son œuvre, qui a été considérablement marquée par les médias et les arts, se conçoit comme une littérature d'action qui agit sur le monde et inscrit la parole dans la *praxis* et dans une sorte d'écriture volontairement soumise au devenir historique. Notre étude a tenté de dévoiler l'intention de Dassoucy de se détacher de la tradition de l'interprétation pour s'aventurer dans les chemins épineux de la transformation.

Dassoucy n'hésite pas à passer au-delà des frontières discursives et formelles : son œuvre offre ainsi le parcours d'un pèlerin perdu et établit le protocole de la réinvention de soi.

Chez Dassoucy, une prérogative consistait à promouvoir le désir de s'inventer. Une deuxième prérogative était d'envahir tous les champs, d'engendrer une vision hétéroclite par le truchement d'une écriture migratoire. Une autre prérogative emboîte le pas avec son désir d'établir les liens entre les vérités. Il crée encore une sorte de nouvel ordre du monde : ce qui importe le plus dans chaque création est de partager le sensible et de rompre avec la dominance sociale, psychologique et esthétique. En effet, Rancière

évoque le concept du « partage du sensible »[1] invitant à l'émancipation, à la libération de toute forme de tyrannie : cette aspiration trouve parfaitement son écho chez Dassoucy.

Conclusion générale

Mahmoud Tarchouna, professeur universitaire et romancier tunisien, introduit ainsi sa réflexion sur le personnage picaresque et sur l'anti-héros :

C'est dans *Guzman de Mateo Aleman* (1599) que l'on assiste à un véritable foisonnement de récits picaresques. Le mot *picaro* est employé pour la première fois pour désigner un personnage déguenillé, désœuvré, déraciné et marginalisé mais également ingénieux, fraudeur, frondeur, grand joueur, bref un délinquant et un aventurier à la recherche du gain facile.¹

A l'issue de cette étude, on comprend que la question générale du picaresque est loin d'être épuisée: elle est présente dans la littérature espagnole, italienne, française mais aussi arabe. Le regain d'intérêt pour l'écriture picaresque, burlesque et libertine s'est ainsi manifesté dans des publications récentes comme celle de Mahmoud Tarchouna², qui traite de la problématique des marginaux dans les récits arabes et espagnols. La complexité du personnage picaresque, qui s'interroge sur le sens de son existence et de sa propre marginalisation, incite la critique à explorer son univers très énigmatique.

Nos objectifs au début de ce parcours tournaient autour de trois volets : l'observation du picaresque en tant que genre et en tant que mode d'existence, l'analyse de la pensée de Dassoucy ainsi que des indices faisant de lui un acteur de la modernité qui évolue dans le monde « classique ». Située entre une écriture du moi, fondée sur une esthétique de l'exil intérieur, et une poétique du privé et du public, l'œuvre de Dassoucy peut être comparée aux tableaux de George de la Tour, proposant une communication entre les cultures et entre l'art et la littérature. Ses provocations et ses différentes dis/simulations s'inspirent des techniques picturales du clair-obscur et invitent à une réflexion permanente sur la signification de ses propos.

Dans les *Aventures burlesques*, le but du voyageur est de donner un sens à son départ. Il met en scène un exil psychologique et social, car le voyage incarne aussi son désir de se distinguer de ses contemporains, de jouer un rôle à part dans son univers culturel et social.

La genèse de notre personnage est intéressante: son statut de héros picaresque a pu être étudié à travers des comparaisons avec les écrits de ses contemporains ainsi que dans ses réécritures de textes antiques et de la mythologie, ses travestissements et la désacralisation qui définit son libertinage. Son burlesque souligne par ailleurs sa contestation des systèmes de valeurs sociales et culturelles. Son écrit parodique lui

¹ Mahmoud Tarchouna, *Littérature arabe et roman picaresque*, Thèse d'état, Paris 3, Sorbonne nouvelle, 1980, (n° 511), p. 79.

² Mahmoud Tarchouna, *Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols*, Editions universitaires européennes, 2016.

procure, en quelque sorte, un salut. Le rôle qu'il s'attribue est une posture sociale qui va à l'encontre des conventions et des modes : il assume une position de héros social qui se trouve malmené par les circonstances. Il est ainsi toujours conduit à endosser le rôle du misérable. Son héroïsme est en ce sens une posture sociale car il ne vise, à travers le récit de ses malheurs, qu'à dénoncer les méfaits de l'autorité politique et religieuse. Il affiche sa dépendance aux vices et son anomalie amoureuse. Le libertinage des mœurs de Dassoucy exprime son rejet de toute contrainte religieuse et politique. Dans l'espace de liberté qu'il se crée dans le roman de ses *Aventures*, sa foi en l'écriture se substitue à toute autre croyance.

Nous n'avons pas à défendre l'auteur, ni à lui rendre justice, puisque nous analysons l'œuvre comme une composition de sens. Loin d'être un saint, il tourne en dérision le christianisme et rejette violemment toute la morale religieuse, la superstition, le secours de la religion, l'immortalité de l'âme, la duperie du peuple; il méprise les esprits faibles et se considère comme un esprit fort. Rien ne correspond à ses aspirations : seule compte sa liberté d'expression en tant que représentant d'une catégorie complexe de libertin, philosophie épicurien dis/simulateur. L'alliance de l'analyse linguistique, philosophique et religieuse est importante dans notre étude, car cette transdisciplinarité nous permet de mieux cerner la spécificité du libertinage et l'expression originale et violente qu'il lui donne.

Notre étude est aussi une contribution à la mise en question de la conception traditionnelle du Grand Siècle, qui repose sur la dévotion de Bossuet et de Pascal et sur l'expression exquise des tragédies de Corneille et de Racine: les études récentes d'A. McKenna, de J.-P. Cavaillé, d'I. Moreau et de B. Roche, entre beaucoup d'autres, ont fait découvrir le monde de la libre pensée dès le XVII^e siècle. Ces études découvrent dans les écrits du siècle « classique » une contestation de l'autorité religieuse et politique et des contraintes morales et sociales et elles introduisent Dassoucy en tant que figure emblématique du « mouvement » libertin. Le libertinage n'est plus considéré comme un aspect très caché et très mineur au XVII^e siècle, ce qui transforme notre conception aussi du passage du XVII^e au XVIII^e siècle: les « Lumières radicales » (Jonathan Israel) du siècle suivant s'appuient sur une tradition de libre pensée au Grand Siècle: ce sont les lecteurs épicuriens de Molière, de La Mothe Le Vayer, de Naudé... et de Dassoucy qui liront et tireront les conséquences des œuvres de Spinoza (liberté de penser, liberté

d'expression, refus de l'autorité de l'Eglise, aspiration à l'égalité et à la démocratie). Penseur et libertin, dont la cause se fonde sur ses ambitions et sur ses aspirations, qui se résumant dans la quête du bonheur, dans la liberté de voyager, de penser, de manger, d'aimer, dans la réalisation de son épanouissement et de la paix, Dassoucy nous livre une conception de la vie humaine libre.

Le profil générique de son œuvre, le pourquoi de ce choix générique expliquent son sens politique, religieux et culturel situé au cœur de l'univers culturel du XVII^e siècle. L'esthétique moderne a été pour nous l'occasion de revenir sur l'histoire de la modernité et de remonter aussi à quelques précurseurs relevant d'époques plus ou moins anciennes. Nos lectures nous ont initiée à un Dassoucy peu connu et que certains critiques considèrent comme auteur moderne. C'est ainsi que notre attention est attirée par Dassoucy au confluent de la modernité littéraire. Essentiellement, la modernité de l'héroïsme de Dassoucy consiste dans l'ambiguïté de ses aventures, qui mettent en scène un personnage en quête de son existence dans un univers dépourvu de sens, dans un monde absurde. Son témoignage est complexe et ambigu parce que le foisonnement artistique et générique y est omniprésent. L'écriture, l'esthétique et la poétique de la modernité chez lui sont présentes dans son œuvre par de nombreux aspects tels que l'interférence, l'écriture fragmentaire, le métissage et l'intermédialité.

Balandier et Maffesoli voient dans la modernité une subjectivité, une appréhension rationnelle du monde dans la constante création du nouveau. Chez Dassoucy, la modernité réside dans sa création d'un genre à lui, dans son expression du moi et du double antihéroïque du moi. Tandis que le premier sens d'« errer » se trouve en relation avec l'espace, la modernité témoigne d'une mutation de cette errance à l'espace textuel, qui se traduit dans le genre spécifique créé par Dassoucy.

Son picaresque sert à montrer une individualité surprenante: la violence de son expression et de la transgression le distingue de Scarron, par exemple. Le picaresque permet d'établir un point de vue sur la société : les différentes couches sociales et les différents milieux sociaux (artistes, professeurs, médecins, commerçants...) et donc une vision quasi-sociologique de la réalité du XVII^e siècle. Un cheminement métaphysique aussi : l'individu en quête de son épanouissement et de son salut grâce à des réflexions philosophiques et /ou religieuses qui livrent une conception de la vie humaine. Une

invention littéraire qui transgresse les genres établis et qui constitue en fin de compte l'épanouissement et le salut recherchés. Il est un héros et un anti-héros de l'interculturel.

Nous nous inscrivons dans le prolongement des travaux à l'aune de l'approche structurale. Cependant l'œuvre de Dassoucy peut aussi se prêter à d'autres théories d'analyse littéraire. Nous partons du principe que chaque texte est un projet de sens et que la mission du critique est de déchiffrer ce sens, mais cette approche n'aborde en général pas les textes marginaux, comme l'est considérée l'œuvre dassoucyenne. En revanche, son écriture disqualifiée par son époque nécessite l'interaction entre lecteur et auteur que suppose obligatoirement la théorie de la réception. Les travaux des grands théoriciens tels que Roland Barthes, Umberto Eco et Wolfgang Iser, essentiellement centrés sur les textes classiques, pourraient donc être féconds pour analyser l'œuvre de Dassoucy. L'enjeu pour nous consiste en une proposition d'entrée dans l'univers singulier de ce Diogène du siècle à partir des réflexions relatives au lecteur, à la lecture et à l'écriture inscrites dans le texte.

L'œuvre de Dassoucy peut se lire comme un système se suffisant à lui-même d'après ce que Roland Barthes avance dans ses *Essais critiques* :

La critique n'a pas à dire si Proust a dit « vrai », et si le baron de Charlus était bien le comte de Montesquiou, si Françoise était céleste (...) son rôle est uniquement d'élaborer elle-même un langage dont la cohérence, (...) la logique éprouve la validité d'un raisonnement sans prendre parti sur la « vérité » des arguments qu'il mobilise.³

Chez Dassoucy, nous pouvons parler de la notion de l'engagement avant-gardiste. Pour lui, l'engagement se définit par sa représentation de sa conduite, de son propre comportement: il se procure évidemment une façon d'être, voire un mode d'existence par lesquels il est à considérer comme un individu actif dans la société et dans toute son époque. Au moment où il commence à parler et fait le choix courageux de se dévoiler à l'époque des dogmes, il cesse d'être représenté comme un être inoffensif, dans sa situation d'homme pauvre. Lorsqu'il dénonce toute forme d'ordre, il amène un lecteur moderne, voire contemporain à ne plus observer l'histoire avec froideur étant donné qu'il reproche inlassablement à sa société son indifférence et son manque d'intérêt pour l'individu « en situation ». En ce sens, Dassoucy annonce l'écriture comme un exercice de liberté.

³ Roland Barthes, *Essais critiques*, éd. Du Seuil, 1964, pp. 255-256.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

1. Corpus

DASSOUCY, Charles Coypeau, *Le Jugement de Pâris en vers burlesques*, 1648.

DASSOUCY, Charles Coypeau, *Les Amours d'Apollon et de Daphné*, comédie en musique, 1650.

DASSOUCY, Charles Coypeau, *L'Ovide en belle humeur*, 1650.

DASSOUCY, Charles Coypeau, *Poësies et lettres de M. Dassoucy, contenant diverses pièces héroïques, satiriques et burlesques*, 1653.

DASSOUCY, Charles Coypeau, *Le Ravissement de Proserpine, poème burlesque d'après Claudien*, 1653.

DASSOUCY, Charles Coypeau, *Combat de Cyrano de Bergerac avec le singe de Brioché, au bout du Pont-Neuf*, vers 1655.

DASSOUCY, Charles Coypeau, *Aventures burlesques de Dassoucy*, Nouvelle édition avec préface et notes par Emile Colombey, Paris, Adolphe Delahays, Libre éditeur, 1858.

DASSOUCY, Charles Coypeau, *Les Aventures de M. Dassoucy, in Libertins du XVII^e siècle*, tome I, dir Jacques Prévot, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

DASSOUCY, Charles Coypeau, *Les Aventures et les Prisons*, Edition critique par Dominique Bertrand, Paris, Honoré Champion éditeur, 2008.

2. Pour une mise en contexte littéraire

- ARAGON, Louis, *Les Poètes*, Paris, Gallimard, 1969.

- CHAPELLE ET BACHAUMONT, *Voyage à Encausse*, éd. critique établie par Laurence Rauline et Bruno Roche, Publications de l'Institut Claude Longeon, Université Jean-Monnet Saint-Etienne, 2008.

- DANTE, *De vulgari eloquentia* (II, 4, 2), cité par Roger Dragonetti, *La Musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986.

- de Bergerac Cyrano, Savinien, *Œuvres complètes*, tome 1, éd. Madeleine Alcover, Paris, Honoré Champion, 2000.

- de BERGERAC, Cyrano, *Lettres satiriques et amoureuses, précédées de lettres diverses*, éd. Jean-Charles Darmon, Paris, Desjonquères, 1999.
- de BERGERAC, Savinien de Cyrano, *Les Lettres, Œuvres complètes de Cyrano de Bergerac*, Paris, Honoré Champion, 1921.
- de RUBY Pechon, *La vie genereuse des Mercelots, Gueuz, et Boesmiens, contenant leur façon de vivre, subtilitez et Gergon*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- LACROIX Paul (1806- 1884), *Les Hauts faits de Charles d'Assoucy ; Une famille de musiciens ; Le fils du bourreau/ Le bibliophile Jacob, 1880-1900*. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- MOLIERE, Œuvres complète, Paris, Gallimard, La pléiade, 1971.
- SCARRON, Paul, *Le roman comique*, Folio classique, Paris, Gallimard, 1853.
- SCARRON, Paul, *Le Virgile Travesti en vers burlesques*, Paris, Garnier frères, 1876.
- FURETIERE, Antoine, *Le Roman bourgeois*, Claude Barbin, Paris, 1666.

Sources secondaires

1. Études sur Dassoucy

- ALCOVER, Madeleine, *Un gay trio : Cyrano, Chapelle, Dassoucy*, in R. Heyndels et B. Woshinsky (éd.), *L'Autre au XVII^e siècle*. Actes du 4^e colloque du Centre international de Rencontres sur le XVII^e siècle (University of Miami, 23 au 25 avril 1998), *Biblio 17*, vol. 117, Tübingen, 1999, p. 265-275.
- ALCOVER, Madeleine, *Les enjeux idéologique de la posture burlesque : Cyrano et Dassoucy*, in Dominique Bertrand (éd.), *Avez-vous lu Dassoucy ? Actes du colloque international du CERHAC (Clermont-Ferrand, 25-26 juin 2004)*, Clermont-Ferrand, 25-26 juin 2004), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.
- ANGELO, Filippo, *Je ne veux que tuer le temps : fonctions et significations du jeu de hasard dans les Aventures de Dassoucy*, Dominique Bertrand (éd.), *Avez-vous lu Dassoucy ? Actes du colloque international du CERHAC (Clermont-Ferrand, 25-26 juin 2004)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 203-214.
- ASSAF, Francis, *Lesage et le picaresque*, Paris, A.-G. Nizet, 1983
- BATAILLON, Marcel, *Le Roman picaresque*, Paris, La Renaissance du livre 1900.
- BATAILLON Marcel, *Les Nouveaux Chrétiens dans l'essor du roman picaresque*, Groningen, Wolters, 1964.
- BERTRAND, Dominique, *Les Aventures de Dassoucy en France : une Odyssée burlesque ? Papers on French Seventeenth Century Literature* n. 105, Paris, Seattle, Tübingen, 1997, p. 333-345.
- BERTRAND Dominique « Les Aventures de M. Dassoucy » in *Les Libertins du XVII^e siècle*, Gallimard, La Pléiade, t. 1, 1998

- BERTRAND, Dominique, « Jeux et enjeux d'une contestation des cérémonies de table (Dassoucy, *Les Aventures burlesques*, ch. IV-VI) », in *L'Hospitalité : signes et rites*, Etudes rassemblées par Alain Montandon, Presses Universitaires Blaise-Pascal, CRLMC, 2001.
- BERTRAND, Dominique : « Langage et jeux de masques dans *Les Aventures de Dassoucy* : de l'imposture sociale au cryptage burlesque », in *Littératures classiques*, n°50, Paris 2004, p. 213-227, p. 215.
- BERTRAND, Dominique, [et François REY], *Présentation et annotations Copie d'un procès-verbal contre le musicien D'Assoucy*, arrêté le 8 mars 1673 (Bibliothèque de la Comédie-Française, 1 AG-1673-(1)) in Dominique Bertrand (éd.), *Avez-vous lu Dassoucy ? Actes du colloque international du CERHAC* (Clermont-Ferrand, 25-26 juin 2004), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 359-370.
- BERTRAND Dominique (éd.), *Avez-vous lu Dassoucy ?*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2005
- BERTRAND, Dominique, « La « merveilleuse histoire » des « disgrâces » de Dassoucy : récit de survivance et résilience ambiguë », in *Etudes littéraires*, vol. 38, n°1, 2006, p.p. 77-88.
- BERTRAND, Dominique, Le « Livre du chaudron » de Palissy confisqué par Sorel, *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*, n° 10, 2008, p. 229-242.
- BERTRAND, Dominique, « Le « sens de l'humour » dans *Les Aventures de Dassoucy* », *Loxias*,36., mis en ligne le 15 mars 2012, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7009>, p. 7.
- BERTRAND, Dominique, « Le « sens de l'humour » dans *Les Aventures de Dassoucy* », *Loxias*, 36.
- BERTRAND, Dominique, Élaboration d'une légende auctoriale cynique : l'autoportrait de Dassoucy en « Diogène de la prison », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], 2011-01 | 2011, mis en ligne le 22 décembre 2011, consulté le 23 décembre 2011. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/4919> ; DOI : 10.4000/dossiersgrihl.4919.
- BIANCARDI, Elisa, « Burlesque et pratiques intertextuelles dans les *Aventures de Dassoucy* » in *L'Intertextualité*, éd. Nathalie Limat-Letellier, Marie Miguet-

Ollagnier, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche Compté, 1998.

- CATUSSE, Guy, *Des Rimes redoublées aux Aventures de Monsieur Dassoucy : dire et redire la « médisance »*, in Dominique Bertrand (éd.), *Avez-vous lu Dassoucy ? Actes du colloque international du CERHAC (Clermont-Ferrand, 25-26 juin 2004)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 143-155.
- CATUSSE, Guy, *Les prisons de Monsieur Dassoucy, « Ecriture et prison au début de l'âge moderne »*, in *Cahiers du CRH*, n° 39, 2007, p. 119-140.
- CATUSSE, Guy, « D'un bon usage de l'équivoque : les *Avantures de Dassoucy* », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [en ligne], 33 I 2004, mis en ligne le 05 septembre 2008, consulté le 29 janvier 2016. URL : <http://ccrh.Revues.org/241> ; DOI : 10400 : ccrh ;241.
- CATUSSE, Guy, *D'un bon usage de l'équivoque : les Avantures de Dassoucy*, in *Cahiers du CRH*, n° 33, avril 2004, « Stratégies de l'équivoque », p. 55-68.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, « *les Parpailots m'appelaient athée* » : *hypocrites, hérétiques, déistes et athéistes dans les écrits de Dassoucy*, in Dominique Bertrand (éd.), *Avez-vous lu Dassoucy ? Actes du colloque international du CERHAC (Clermont-Ferrand, 25-26 juin 2004)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 269-296.
- CAVAILLE, Jean-Pierre., « Diffamation imprimée et renommée d'auteur. Le cas de Dassoucy au XVII^e siècle », in *Le Seuil*, « Communications », n° 93, 2013/2, pp. 203-215.
- HENNIG Jean-Luc, *Dassoucy et les garçons*, Paris, Fayard, 2011
- Laurence TRICOCHÉ-RAULINE, « Parole libertine et art de voyager », in *Avez-vous lu Dassoucy ? Actes du colloque international du Centre d'Etudes sur les Réformes, l'Humanisme et l'Age classique (CERHAC)*, Clermont-Ferrand, 25-26 juin 2004, Presses Universitaires Blaise Pascal
- SRIBNAI, Judith, *Etre emprereur en son jardin : libertés et contraintes du roman personnel dans Les Aventures de Monsieur Dassoucy*, <https://www.uvic.ca/humanities/french/assets/docs/colloque-boreal/2007/sribnai.pdf>

2. Autres études

a. Dictionnaires et encyclopédies :

- A. FURETIERE, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 1690.
- *Dictionnaire des grandes œuvres juridiques*, Paris, Dalloz, 2008,.
- *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, édition 2005, p. 48.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, Marie Claude Hubert, CRITICA, *Dictionnaire de critique littéraire*, Cérès, Tunis, 1998.
- E.U., CHAILLEY, Jacques , art. « Concert », In *Universalis éducation* [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, consulté le 24 février 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/concert/>

b. Pour une mise en contexte littéraire

- ADAM Antoine, « *Le roman français au XVIIe siècle* », dans *Romanciers du XVIIe siècle*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 7-57.
- ADAM Antoine, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 3 vol., 1997 (1re éd., 6 vol., 1948-1956). « L'époque d'Henri IV et de Louis XIII », t. I, « Le roman », p. 101-160 et 397-422. « L'époque de Pascal », t. II, « Le roman », p. 125-157. « L'Apogée du XVIIe siècle (La Fontaine, Racine, La Rochefoucauld, Mme de Sévigné). La fin de l'école classique », t. III, « Le roman », p. 160-198 et 690-702.
- ADAM, Antoine, *Les Libertins au XVII^e siècle*, Paris, Buchet-Chastel, 1964.
- ADAM, Antoine, *Sur le problème religieux dans la première moitié du XVII^e siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1959.
- ADAM, Antoine, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620. Avec un nouvel avant-propos de l'auteur*, Paris, Droz, 1935 ; Genève, Slatkine, 1966 et 2000.
- ALCOVER, Madeleine, *Le nom de la rose : étude médicale, juridique et lexicologique de la dévotion*, *Cahiers du dix-septième. An interdisciplinary Journal*, V, 1991, p. 211-237.
- ALCOVER, Madeleine, *A Propos de l'opium, de Le Bret et de Cyrano*, G. Hodgson (ed.), « Libertinism and Literature in 17th-century France », *Biblio 17. Papers on French Seventeenth Century Literature*, Tübingen, Verlag, 2009.

- ALCOVER, Madeleine, *Biographie succincte de Cyrano de Bergerac, La Lettre Clandestine*, « Les matérialismes dans la littérature clandestine de l'âge classique », n° 14, 2005-2006, p. 201-213.
- ALCOVER, Madeleine, *Cyrano de Bergerac et les images de la nature, Littératures Classiques*, n° 17, automne 1992.
- ALCOVER, Madeleine, *Cyrano et les dévots*, in M. Benitez, A. McKenna, G. Paganini et J. Salem, *Materia actiosa, Antiquité, âge classique, Lumières. Mélanges en l'honneur d'Olivier Bloch*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 145-156.
- ALCOVER, Madeleine, *Cyrano in carcere, Papers of French Seventeenth Century Literature*, XXI, 41, 1994, p. 393-418.
- ALCOVER, Madeleine, *Essai de titrologie : les récits de Cyrano de Bergerac, au XVII^e siècle*, n° 1, 1996, p. 75-94.
- ALCOVER, Madeleine, *Poullain de la Barre. Une aventure philosophique*, PFSCS, Biblio 17 (1), Paris/ Seattle/ Tübingen, 1981.
- ALCOVER, Madeleine, *Statistique et critique d'attribution : l'édition posthume des États et Empires de la Lune, Lettres classiques*, n° 53, Supplément, 2004, p. 295-311.
- ALCOVER, Madeleine, *Cyrano relu et corrigé (Lettres, Estats du Soleil, Fragment de Physique)*, Genève, Droz, 1990.
- ALCOVER, Madeleine, *La Pensée philosophique et scientifique de Cyrano de Bergerac*, Genève, Droz, 1970.
- AMOSSY, Ruth, *La Présentation de soi, Ethos et identité verbale*, PUF, Paris, 2010.
- ARCELLASCHI, André, « Ovide-le-tragique », in *Pallas*, 49, 1998, pp. 91-100, p. 91.
- ASSAF, Francis, *L'Histoire dans les histoires comiques : Le Page disgracié et L'Orphelin infortuné*. In *La Représentation de l'Histoire au XVII^e siècle*. Textes réunis par G. Ferreyrolles, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1999, p. 105-121.
- BAUELLE, Yves et NARDOU-LAFARGE, Élisabeth (sld), *Nom propre et écritures de soi*, Collection « Espace littéraire », 2011.
- BENARD, Mylène, *Les Romans personnels et libertins*, thèse, dir., Dominique Bertrand, Université de Clermont 2, 2007.
- BERGER, Günter, « Aspects de la théorie romanesque du XVII^e siècle français. Le problème de la vérité dans les préfaces », *Actes du XVIII^e Congrès International de*

- Linguistique et de Philologie romanes*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, t. VI, p. 236-242.
- BERGER, Günter, « *Du mécène au marché. Roman et épître dédicatoire au XVIIIe siècle* », Ouverture et dialogue. Mélanges offerts à W. Leiner à l'occasion de son sixième anniversaire, Tübingen, G. Narr, 1988, p. 3-15.
 - BERGER, Günter, « *Littérature et lecteurs à Grenoble aux XVIIe et XVIIIe siècles. Le public littéraire dans une capitale provinciale* », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 33, 1986, p. 114-132.
 - BERGER, Günter, « *Préfaces et vérité : La théorie romanesque du XVIIe siècle entre la contrainte à l'apologie et la tentation de l'histoire* », *PFSCS*, vol. XVIII, n° 35, 1991, p. 275-282.
 - BERGER, Günter, « *Pour ou contre le roman : anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose au XVIIe siècle* », Seattle, *PFSCS*, *Biblio 17*, 1996.
 - BERTRAND, Dominique, « *Le voyage dans la lune de Cyrano de Bergerac : humour, science et fiction* », *Humoresques*, avril 1991.
 - BERTRAND, Dominique, « *Quelques avatars de la nature et de l'écriture aux États et Empires de la Lune* », in *L'Idée de nature au XVIIe siècle*, *Littératures Classiques*, 17, 1992, p. 142-145.
 - BERTRAND, Dominique, *Les représentations du rire dans l'Histoire comique de Francion*, *Cahiers Textuel*, n° 22, 2000, p. 51-65.
 - BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, Denys Thierry, Paris, 1674.
 - BROT, Muriel, « *Le roman du XVIIe siècle dans la Bibliothèque universelle des romans* », *Un Siècle de Deux Cents Ans ? Les XVIIe et XVIIIe Siècles : Continuités et Discontinuités*, dir. J. Dagen et Ph. Roger, Paris, Desjonquères, coll. L'Esprit des Lettres, 2004, p. 91-107. –
 - BRUN, Pierre, *Autour du dix-septième siècle.*, Slatkine Reprints, Genève, 1970.
 - BURTON, Robert, *Anatomy of Melancholy* (1621), rééd., Londres, J. M. Dent & Sons, New York, E. P. Dutton & Co, 1961.
 - BURY Emmanuel, « *À la recherche d'un genre perdu : le roman et les poéticiens du XVIIe siècle* », *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVIIe siècle*, op. cit., p. 9-33.
 - BURY Emmanuel, « *Rhétorique de Furetière : invention et lieux communs dans le Roman bourgeois*», *Prémices et Floraison de l'Age classique. Mélanges en l'honneur de*

- Jean Jehasse, réunis par B. Yon, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 333-345.
- BURY, Emmanuel, *Écriture libertine et sources doxographiques : le cas La Mothe Le Vayer*, in *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*, n° 6, 2002, p. 19-36.
 - BURY, Emmanuel, *Ménippe dans la lune : Cyrano à l'école de Lucien*, in *Littératures Classiques*, n° 53, supplément, 2004, p. 237-252.
 - BURY, Emmanuel, *Espaces publics, espaces privés : les lieux du débat d'idées au XVII^e siècle*, *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle* n° 3 : Le Public et le Privé, p. 89-107.
 - BUSSON, Henri, *La Pensée religieuse française de Charron à Pascal*, Paris, Vrin, 1933.
 - BUSSON, Henri, *Le rationalisme dans la littérature française de la Renaissance, 1533-1601*, Paris, 1922 ; nouvelle édition revue et augmentée [notamment d'un « Question préliminaire »], Paris, Vrin, 1957.
 - CHUPEAU Jacques, « *La réception du roman historique sous Louis XIV* », *Œuvres et critiques*, XII, 1, 1987, p. 63-75.
 - CHUPEAU Jacques, « *Quelques formes caractéristiques de l'écriture romanesque à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle* », *L'Automne de la Renaissance, 1580-1630*, actes du XXII^e colloque international d'études humanistes (Tours, juillet 1979), dir. J. Lafond et A. Stegmann, Paris, Vrin, 1981, p. 219-231.
 - D'ANGELO, Filippo, *Libertinage, hermaphrodisme et masculinité*, *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], 2010-01, mis en ligne le 07 mai 2010. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/3964>.
 - D'ANGELO, Filippo, *Science et superstition dans les histoires comiques*, *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*, n° 10, 2008, p. 123-136.
 - DÉMORIS René, « *Du bon usage de la fiction romanesque selon l'abbé Lenglet-Dufresnoy (1734)* », *Œuvres et critiques*, XII, 1, 1987, p. 159-170.
 - DÉMORIS René, *Le Roman à la première personne : du classicisme aux Lumières*, Paris, Colin, 1975. Rééd. Genève, Droz, 2002.
 - DEMORIS, René, *Le Roman à la première personne, du classicisme aux Lumières*, Droz, Geneva, 2002.
 - DENIS Delphine, « *Le roman, genre polygraphique ?* », dans « *De la polygraphie au XVII^e siècle* », *Littératures classiques*, dir. P. Dandrey et D. Denis, n° 49, 2003, p. 339-366.

- DENIS Delphine, « Romanesque et galanterie au XVIIe siècle », *Le Romanesque*, dir. G. Declercq et M. Murat, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, p. 105-117.
- DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographies de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988.
- GAUCHEZ Maurice, *La Littérature des gueux*, Bruxelles, Fondation Universitaire, 1932
- GRELL, Isabelle, *L'Autofiction*, Armand Colin, Paris, 2014.
- GRIBENSKI, Michel « Littérature et musique », *Labyrinthe* [En ligne], 19 | 2004 (3), mis en ligne le 19 juin 2008, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://labyrinthe.revues.org/246> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.246, p. 113.
- GUIBELET, Jourdain, *Trois discours philosophiques*, Evreux, Antoine le Marié, 1603, « De l'Humeur mélancolique », chap. I.
- GUSDORF, Georges, *Les écritures de moi*, Paris, Odile Jacob, 1990.
- HALLYN, Fernand, *Descartes, Dis/simulation et ironie*, Droz, Genève, 2006.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de littérature oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Quadrige, PUF, 1997.
- HERBULIEZ Victor, *L'Idéal romanesque en France de 1610 à 1816 [1911]*, Genève, Slatkine Reprints, 1977.
- HIPP Marie-Thérèse, *Histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions Sociales, 1975, t. III, p. 263-311 et t. IV, p. 167-209 (notices de Jacques Chupeau).
- HIPP Marie-Thérèse, *Mythes et réalités. Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, Paris, Klincksieck, 1976.
- Hubert J. D. Molière et les deux styles burlesques. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1964, N°16. pp. 235-248.
- HUBERT, D. J., «Molière et les deux styles burlesques», *CAIEF*, 16 (1964).
- HUBERT, J. D., *Molière, The comedy of intellect*, University of California Press, 1962, 1973.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin/ VUEF, 2003.
- JAIME, Helios, *Le Siècle d'Or*, Paris, 1999.

- KAPP Volker, « L'article "roman" de l'Encyclopédie et les problèmes de la réception des romans au XVIIe siècle dans les dictionnaires de Bayle et de Sabatier de Castres », *Œuvres et critiques*, XII, 1, p. 179-191.
- KAYSER, Wolfgang, « Qui raconte le roman ? », in Barthes, R., Kayser, W., Booth, W.C., Hamon, Ph., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Points-Essais », 1977.
- LE BRETON Auguste, *Le Roman français au XVIIe siècle*, Paris, Hachette, 1914.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Seuil, Paris, 1971.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.
- LEVER Maurice, *La Fiction narrative en prose au XVIIe siècle. Répertoire bibliographique du genre romanesque en France : 1600-1700*, Paris, Éditions du CNRS, 1976.
- LEVER Maurice, *Le Roman français au XVIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France 1981. Nouvelle édition : *Romanciers du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1996.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Folio, 1989.
- LORIAN Alexandre, « Vieux roman, roman nouveau et anti-roman à la Renaissance », *Travaux de littérature*, publiés par l'Adirel, VII, 1994, p. 53-65.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1980.
- MALLINSON, J. dir., *Le roman baroque*, CAIEF, n 56, mai 2004.
- MANON, Simone, *Qu'est-ce que la modernité ?* www.philolog.fr.
- McKENNA Antony, « Religion et scepticisme aux 17e et 18e siècles », in *Magazine littéraire*, déc. 2000.
- McKENNA Antony, *Molière dramaturge libertin*, avec la collaboration de Fabienne Vial-Bonacci, Champion, Honoré Champion, Paris, 2005.
- MECHOULAN, Eric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », in *Intermédialités* 1, (2003): 9–27.
- MITTERAND, Henri (sld), *Littérature Moyen Age XVI^e siècle*, Nathan, Paris, 1991.
- MOLINIÉ Georges, « Les conditions linguistiques du récit dans les romans baroques français », *Cahiers de Littérature du XVIIe siècle*, Toulouse, 1981, III, p. 63-89.
- MOLINIÉ Georges, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.

- MOREAU Isabelle, « *Guérir du sot* ». Les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique, Paris, Honoré Champion, 2007.
- MOREAU, Isabelle, *Guérir du sot. Les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- MORLET-CHANTALAT Chantal, *Madeleine de Scudéry*, Paris-Rome, Memini, coll. Bibliographie des Écrivains Français, 1997.
- MORNET Daniel, *Histoire de la littérature française classique 1660-1700, ses caractères véritables, ses aspects inconnus*, Paris, Armand Colin, 1947 (chap. VI « Le roman. Madame de Lafayette », p. 301-317, et bibliographie sur les romanciers, p. 405-408).
- NAUDE, Gabriel, *Apologie pour tous les grands personnages qui ont été faussement soupçonnés de Magie*. Paris, François Targa, 1625.
- NEDELEC, Claudine, *Le langage de l'argot - de "la vie genereuse des mercelots", "gueux et bohemiens" aux "mysteres de paris" (1596-1842)*, , Thèse de doctorat en Littérature française, Sous la direction de Alain Viala, Soutenue en 1992, à Paris 3 .
- NIDERST, Alain, « *Le danger des romans dans le roman du XVIIe siècle* », L'Épreuve du lecteur : livres et lectures dans le roman d'Ancien-Régime, op. cit., p. 52-58.
- OUELLET Real, « *Théorie du roman et fonction conative : le discours préfaciel (1600-1615)* », *Storiografia delle critica francese nel seicento*, op. cit., p. 161-173.
- PELLISSON-FONTANIER, Paul, *Histoire de l'académie française*, 1989, vol. I.
- PLAZENET Laurence, « D'un roman baroque », *Littératures classiques*, n° 36, printemps 1999, p. 293-305.
- PLAZENET Laurence, « *Révolution ou imposture ? De l'imitation à l'invention du roman grec en France aux XVIe et XVIIe siècles* », *Commencements du roman. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle. Textes réunis par J. Bessière*, Paris, Honoré Champion, coll. Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée, 2001, p. 23-47.
- PLAZENET, Laurence, « Romanesque et roman baroque », *Le Romanesque*, dir. G. Declercq et M. Murat, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, p. 63-84.
- PREVOT, M., *Introduction à son édition de Libertins du XVII^e siècle*, Paris, Seuil (Pléiade), 2004.
- RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible esthétique et politique*, La Fabrique Editions, 2000.

- RANCŒUR, René, *Bibliographie de la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1968-2003.
- RATNER Moses, *Theory and criticism of the novel in France from L'Astrée to 1750*, New York, De Palma, 1938.
- RENARD, Marie-France, « Introduction à l'étude du point de vue chez Elio Vittorini » in *Narration et interprétation* : actes du colloque organisé par la Faculté de philosophie et lettres , les 3, 4 et 5 avril 1984, à l'occasion du 125e anniversaire des Facultés universitaires Saint-Louis, p. 48. / Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1981, p. 25-26.
- REYNIER Gustave, *Le Roman réaliste au XVIIe siècle [1914]*, Genève, Slatkine Reprints, 1971.
- RIOU Daniel, « Sorel et Scarron à l'aube du roman moderne. Métadiscours et crise de la représentation », *Fondements, évolutions et persistance des théories du roman*, dir. A. Pfersmann et B. Alazet, Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie-Jules Verne, Paris, Minard, coll. Lettres Modernes, 1998, p. 35-43.
- RIZZA, Cécilia, « La notion d'« autre » chez quelques écrivains libertins », in *L'Autre au XVIIe siècle* (Biblio 17-117), 1999.
- ROCHE Bruno, *Le Rire des libertins*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- ROHOU, Jean, *Histoire de la littérature française du XVIIe siècle*, Nathan, 1989.
- ROSELLINI Michèle, « Curiosité et théorie du roman dans le dernier tiers du XVIIe siècle : entre éthique et esthétique », *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, dir. N. Jacques-Chaquin et S. Houdard, Fontenay, ENS Éditions, 1998, t. 1, p. 137-156.
- ROSELLINI, Michèle, Geneviève Salvan, *Le Francion de Charles Sorel*, Atlande, 2000.
- ROTHSTEIN, Marian, « Le genre du roman à la Renaissance », dans « Le roman chevaleresque tardif », dir. J.-Ph. Beaulieu, *Études françaises*, vol. 32, 1996, p. 35-47.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, José Corti, Paris, 1989.
- ROY, Emile, *La Poétique du roman au XVIIe siècle*, Dijon, imprimerie de Darantière, 1897 (extrait de la Revue bourguignonne de l'enseignement supérieur, 1897).
- SERROY Jean, « Scarron / Furetière : inventaire de l'inventaire », *Littératures classiques*, n° 11, janvier 1989, p. 211-219.

- SERROY, Jean, *Roman et réalité. Les Histoires comiques au XVIIe siècle*, Paris, Minard, 1981.
- SGARD Jean, *Le Roman français à l'âge classique 1600-1800*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le livre de poche Références, 2000.
- TRICOCHÉ-RAULINE, Laurence, *Identité (s) libertine(s), L'écriture personnelle ou la création de soi*, Honoré Champion, Paris, 2009.
- VERDIER, Gabrielle, « Ceci n'est pas un roman. Authorial discourse in early XVIIth century short fiction and the boundaries of the nouvelle », *PFSCS*, vol. XVI, n° 30, 1989, p. 143-158.
- VILAIN, Philippe, *L'Autofiction en théorie*, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune, Paris, éditions de la transparence, 2009.
- WILLIAMS Ralph Copplestone, *Bibliography of the Seventeenth Century Novel in France*, New York, The Century Co., 1931.
- WOLFF, Etienne, *Le roman grec et latin*, Paris, Ellipses, 1997, p. 51.

c. Théories littéraires

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, éd. Gallimard, 1970.
- BARTHES Roland., *S/Z*, Paris, Editions Le Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, éd. Du Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Eléments de sémiologie*, Paris, éditions Gonthier, 1953, p. 76.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Editions Le Seuil, 1973.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.
- GIORGI, Giorgetto, « Poétiques du récit chevaleresque et poétiques du roman baroque », *CAIEF*, n° 56, mai 2004, p. 319-336.

d. Le picaresque

- ANDRE Christian, *Le Roman picaresque espagnol du siècle d'or : Aspects littéraires, historiques, linguistiques et interdisciplinaires*, Paris, Indigo et côté-femmes, 2006.

- ASSAF, Francis, *Le picaresque dans Le Page disgracié de Tristan l'Hermitte, Dix-septième siècle*, 1979/4, p. 339-47.
- BATAILLON, Marcel, *Le roman picaresque*, Paris, La Renaissance du Livre, 1932.
- CAVILLAC, Cécile, *L'Espagne dans la trilogie 'Picaresque' de Lesage : emprunts littéraires, empreinte culturelle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984
- CAVILLAC, Michel, « Atalaysme » et picaresque : et la vérité proscrite, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.
- CAVILLAC, Michel, *Gueux et marchands dans le Guzmán de Alfarache (1599-1604) : roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Bordeaux, Bière, 1983
- CLERC Florence, *Gogol et la tradition picaresque espagnole. Tchitchikov et Guzman*, Thèse de doctorat de l'Université de la Sorbonne nouvelle
- CROS Edmond, *Protée et Le Gueux, recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier, 1967
- DIAZ, Édouard, *L'Espagne picaresque*, Paris, A. Charles, 1897
- GUILLEN, Claudio, *The Anatomies of roguery, A Comparative Study in the Origins and the Nature of Picaresque Literature*, Garland publishing, INC. New York & London, 1987.
- HERZFIELD Claude, *Thomas Mann, Félix Krull, roman picaresque*, l'Harmattan, 2011.
- SIEBER Harry, *The Picaresque*, printed in Great Britain by Fletcher & Son Ltd, 1977.
- SOREL, Charles, *Histoire comique de Francion*, Edition Fausta Garavini, Gallimard, 1996.
- SOUILLIER, Didier, *Le Roman picaresque*, PUF, Paris, 1980.
- STANESCO Michel, « Premières théories du roman. Les folles amours des paladins errants », in *Poétique*, n° 70, avril 1987, p. 167-180.
- TARCHOUNA, Mahmoud , *Littérature arabe et roman picaresque*, Thèse d'état, Paris 3, Sorbonne nouvelle, 1980, (n° 511).
- TARCHOUNA, Mahmoud, *Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols*, Editions universitaires européennes, 2016.

- VLES, Joseph, *Le Roman picaresque hollandais des XVII^e et XVIII^e siècles et ses modèles espagnols*, Papier-Centrale Trpplaar-1926- S' Gravenhage, p. 2. + Gustave Reynier, *Le Roman réaliste au XVII^e siècle*, Paris, Hachette et cie, 1914.

e. Le libertinage

- ASSAF, Francis, *Obscénité ? Libertinage ? Liberté ? Les chansons de Claude de Chouigny*, baron de Blot-L'Église (1605?-1655), *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, Vol. X, n° 19 (1983), p. 836-48.
- ASSAF, Francis, *Francion*, une étude carnavalesque, *Littératures classiques*, n° 41, 2001, p. 85-95.
- CAVAILLE, Jean Pierre, *Libertinage et philosophie au XVIII^e siècle -3 : Le Public et le Privé*. Journée d'étude organisée par A. McKenna (Institut Claude Longeon, Saint-Etienne) et P.-F. Moreau (Ecole Normale Supérieure), Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, Hypocrisie et Imposture dans la querelle du *Tartuffe* (1664-1669) : La *Lettre sur la comédie de l'imposteur* (1667), 1997-1998, en ligne 2005, *Les dossiers du Grihl*, Cavaillé-2, Libertinage, athéisme, irreligion. Essais et comptes rendus, URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/document292.html>.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Libertinage, irreligion, incroyance, athéisme dans l'Europe de la première modernité (XVI^e-XVII^e siècles)*. Une approche critique des tendances actuelles de la recherche (1998-2002), *Les Dossiers du Grihl*, Cavaillé-1, <http://dossiersgrihl.revues.org/sommaire263.html>, février 2003.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Le Paladin de la République des lettres et l'épouvantail des sciences sociales*. Une réponse à Marc Fumaroli, février 2005, *Les dossiers du Grihl*, Cavaillé-1, Libertinage, irreligion : tendances de la recherche 1998-2002, URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/document278.html>.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Une pensée de la transgression. Politique, religion et morale chez Jules-César Vanini*, *Kairos*, n° 12, 1998, p. 99-152.
-
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *De la construction des apparences au culte de la transparence. Simulation et dissimulation entre le XVI^e et le XVII^e siècle*, « Périodisation du XVII^e siècle », *Littératures Classiques*, n° 34, 1998-2, p. 73-102.

- CAVAILLE, Jean-Pierre, *L'art d'écrire des philosophes*, in *Critique*, n° 631, décembre 1999, p. 959-980.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Dieu trompeur, doctrine des équivoques et athéisme : entre Grégoire de Valence et Descartes*, in G. Canziani, M. A. Granada, Y. Ch. Zarka, *Potentia Dei. L'omnipotenza divina nel pensiero dei secoli XVI e XVII*, Milan, 2000, p. 317-334.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Libertinage et dévotion chez Saint-Évremond*, in S. Guellouz (éd.), *Saint-Évremond entre Baroque et Lumières*, Presses Universitaires de Caen, Caen, 2000, p. 193-211
- CAVAILLE, Jean-Pierre, « *Le prince des athées* », *Vanini et Machiavel*, in G. Sfez, M. Senellart (éd.), *L'enjeu Machiavel*, PUF, 2001, p. 59-74.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *L'historiographie de l'irrégion : le relais italien*, in D. Foucault, J.-P. Cavaillé, *Sources antiques de l'irrégion moderne : le relais italien XV^e-XVII^e siècles*, Collection de l'E.C.R.I.T, n° 6, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, p. 3-13.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *De la dissimulation honnête*, in *Sigila*, n° 8, automne-hiver 2001, p. 65-80.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Libertinage et dissimulation, quelques éléments de réflexion*, in *Libertinage et Philosophie au XVII^e siècle*, n° 5, 2001, p. 57-82.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Philosophe ou chrétien, il faut choisir*, postface à *Le philosophe antichrétien* anonyme libertin de la Bibliothèque de l'Arsenal (XVII^e siècle), Paris, les amis de Paris Zanzibar, 2001.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Dis-simulation*, Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto, *Religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2002.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Poésie ancienne et autorisation du libertinage : l'Explication de L'Antre des Nymphes : d'Orasius Ocella (La Mothe le Vayer)*, *Bulletin de la Société Toulousaine d'études classiques*, n° 212, novembre 2002, p. 61-73.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Dis/simulations. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto, Religion, morale et politique au XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2002.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Les libertins : l'envers du Grand Siècle*, « Quelques Dix-septième siècle : fabrications, usages et réemplois », *Cahiers du Centre de Recherches*

- Historiques*, avril, 2002, n° 28-29, p. 11-37 (en ligne, <http://ccrh.revues.org/index842.html>), Repris dans *Libertinage et Philosophie au XVII^e siècle*, n° 7, 2003, p. 291-319.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, « *Une étrange équivoque* ». Note au sujet de l'analyse de la nouvelle documentation vaninienne proposée par F. P. Raimondi, *La Lettre Clandestine*, n° 11, 2003, p. 161-163.
 - CAVAILLE, Jean-Pierre, *Scepticisme, tromperie et mensonge chez La Mothe le Vayer et Descartes*, in Gianni Paganini (éd.), *The Return of Scepticism. From Hobbes and Descartes to Bayle*, Dordrecht-Boston-London, Kluwer academical group, 2003, p. 115-131.
 - CAVAILLE, Jean-Pierre, *Théorie et pratique de la dissimulation dans le Spaccio della bestia trionfante*, in T. Dagron et H. Védrine (éd.), *Mondes, formes et société selon Giordano Bruno*, textes réunis par Paris, Vrin, 2003, p. 47-63.
 - CAVAILLE, Jean-Pierre, « Pourquoi les libertins ne sont pas des classiques : réflexion critique sur la naissance d'une catégorie historiographique à partir des ouvrages de Pierre Brun », *XVII^e siècle*, n° 224, 2004, n° 3, p. 29-45.
 - CAVAILLE, Jean-Pierre, « *Qu'il y ait un Dieu... je vous le nie tout à plat* ». Contexte théorique et enjeux pratiques des arguments athéistes du fils de l'hôte [Cyrano de Bergerac], *Littératures Classiques*, n° 53, supplément, 2004, p. 65-74 ; repris in *Postures libertines* (cité. *Supra*).
 - CAVAILLE, Jean-Pierre, *Socrate libertin*, in E. Lojacono éd., *Socrate in Occidente*, Grassina, Le Monnier, 2004, p. 33-65.
 - CAVAILLE, Jean-Pierre, *Libertinage et allégorie sexuelle, présentation à : François La Mothe Le Vayer, Adrien de Monluc, Claude Le Petit, L'Antre des Nymphes*, Toulouse, Anacharsis, 2004, p. 7-62.
 - CAVAILLE, Jean-Pierre, *Libertinage et secret : Jules-César Vanini, Gabriel Naudé et La Mothe Le Vayer*, D. de Courcelles (dir.), *D'un principe philosophique à un genre littéraire : Les secrets*, Actes du colloque de la Newberry Library de Chicago, mercredi 11-14 septembre 2002, Paris, Champion, 2005, p. 351-368.
 - CAVAILLE, Jean-Pierre, *Imposture politique des religions et sagesse libertine*, « Libertinage et politique au temps de la monarchie absolue », *Littératures Classiques*, n° 55, 2005, p. 27-42.

- CAVAILLE, Jean-Pierre, Leo Strauss et l'histoire des textes en régime de persécution, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, CXXX, 2005, 1, p. 39-60.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Jean-Jacques Bouchard en Italie. Athéisme et sodomie à l'ombre de la curie romaine*, *Dissidents, excentriques et marginaux de l'âge classique. Autour de Cyrano de Bergerac*, bouquet offert à Madeleine Alcover composé par P. Harry, A. Mothu et Ph. Sellier, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 289-298.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *L'extravagance gasconne dans le Gascon extravagant : un déguisement « pour parler librement de tout »*, *Les Dossiers du Grihl* n° 1, juin 2007, URL :<http://dossiersgrihl.revues.org/document260.html>
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Le jeu des autorités dans l'Apologie de Machiavel* de Louis Machon, Didier Foucault et Pascal Payen, dir., *Les Autorités. Dynamiques et mutations d'une figure de référence à l'Antiquité*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007, p. 59-73.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Le remède par la dissociation. Le moment libertin*, *Penser / rêver*, n° 11, printemps 2007, « La maladie chrétienne », p. 181-198.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Les écritures carcérales de Tommaso Campanella et Giambattista Marino*, « Écriture et prison au début de l'âge moderne », *Cahiers du CRH*, n° 39, 2007, p. 39-93.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Libertinage ou Lumières radicales*, in C. Secrétan, T. Dagron, L. Bove (dir.), *Qu'est-ce que les Lumières « radicales » ? Libertinage, athéisme et spinozisme dans le tournant philosophique de l'âge classique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 61-74.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Naudé, la prudence extraordinaire du coup d'État. Prudentia et Virtute Des fins de la prudence dans la France des XVI^e et XVII^e siècles*, revue en ligne, *Comètes*, avril 2006. <http://www.cometes.org/revue/numeros/numero-3-des-fins-de-la-prudence>
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Pierre Charron, « disciple » de Montaigne et « patriarche des prétendus esprits forts »*, *Montaigne Studies*, « Les libertins et Montaigne », vol. XIX, 2006, p. 29-42 ; version complète in *Les dossiers du Grihl*, Cavaillé-2, Libertinage, athéisme, irreligion. Essais et comptes rendus, URL :<http://dossiersgrihl.revues.org/document280.html>. Maintenant repris dans *Idem, Postures libertines*, Toulouse, Anacharsis, 2011, chap. 2.

- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Le jeu des autorités dans l'Apologie de Machiavel de Louis Machon*, Didier Foucault et Pascal Payen, dir., *Les Autorités. Dynamiques et mutations d'une figure de référence à l'Antiquité*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007, p. 59-73.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Les voix de Venise. Irréligion et politique entre XVIIe et XVIIIe siècles* [sur l'ouvrage de F. Barbierato, *Politici e ateisti. Percorsi della miscredenza a Venezia fra Sei e Settecento*], *Critique*, n° 727, décembre 2007, p. 921-934.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Postures libertines. La Culture des esprits forts*, Toulouse, Anacharsis, 2011.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, *Les Déniaisés*, irréligion et libertinage au début de l'époque moderne, Classiques Garnier, Paris, 2013.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, Introduction à « Libertinage, athéisme et incrédulité », 1 et 2, *Littératures Classiques*, n° 92 et 93, 2017, n° 92, p. 5-14.
- CAVAILLE, Jean-Pierre, Qu'est-ce qu'un « philosophe libertin » au XVIIe siècle ?, in L. Bianchi, N. Gengoux et G. Paganini, *Philosophie et libre pensée. Philosophy and Free Thought XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Champion, 2017, p. 23-38.
- CHARLES-DAUBERT, Françoise, *Les principales sources de L'Esprit de Spinoza*, Traité libertin et pamphlet politique, in *Travaux et documents du Groupe de Recherches Spinozistes*, n°1 : « Lire et traduire Spinoza », Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 1989, p. 61-107.
- CHARLES-DAUBERT, Françoise, « La Bible des libertins, in Armogathe », J.-R. (dir.), *Le Grand siècle et la Bible, La Bible de tous les temps*, vol. 6, Paris, 1989, p. 667-689.
- CHARLES-DAUBERT, Françoise, « La critique anti-théologique dans les dialogues de Vanini et le libertinage érudit, Vanini », J.-P. Cavaille et D. Foucault (dir.), in *Kairos*, n° 12, 1998, p. 275-308.
- CHARLES-DAUBERT, Françoise, « Le libertinage et la recherche contemporaine », in *XVII^e siècle*, 1985, n° 149, p. 410-423.
- CHARLES-DAUBERT, Françoise, *Charron et l'Angleterre, Recherches sur le XVII^e siècle*, n° 5, 1982, p. 53-56.
- CHARLES-DAUBERT, Françoise, *Le libertinage érudit et le problème du conservatisme politique, L'État baroque (1610-1652)*, éd. H. Méchoulan, Paris, Vrin, 1985.
- CHARLES-DAUBERT, Françoise, *Le TTP, « Une réponse au Traité des trois Imposteurs ? Études philosophiques*, Paris, n°4 (octobre-décembre 1987), p 385-391.

- CHARLES-DAUBERT, Françoise, *Libertinage et érudition. Peiresc relais de l'Europe savante*, in A. Reinbold éd., *Peiresc ou la passion de connaître*, Paris, 1990, p. 41-59.
- CHARLES-DAUBERT, Françoise, *Le « libertinage érudit » : problèmes de définition*, in *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*, n° 1, 1996.
- CHARLES-DAUBERT, Françoise, *Les libertins érudits en France au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.
- CHARTIER Roger, *Figures de la gueuserie*, Paris, Montalba, 1982
- CHARTIER, Roger, *Le manuscrit à l'âge de l'imprimé (XV^e-XVIII^e siècles). Lectures et réflexions*, *La Lettre Clandestine*, n° 7, 1998, p. 175-189.
- CHARTIER, Roger, *Aux Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 1990.
- COLLINET Jean-Pierre et SERROY Jean, *Romanciers et conteurs du XVIII^e siècle*, Paris, Ophrys, 1975.
- COULET Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.
- CURTIUS, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, chapitre IX, « Héros et souverains », trad. J. Bréjoux, Paris, Presses Pocket, PUF, coll. « Agora », n°1956.
- CUSSET, Yves, « « Penser, s'étonner, s'éclater » : Théâtre clownesque et étonnement philosophique », in *Vie sociale*, 2010/2, n°2, pp. 27-37.
- CUVILLIER-CHAMPION, Julie, *Le cheminement de la parole libertine*, sous la direction de Georges Molinie, Paris 4, 2010.
- D'ANGELO, Filippo d'*Humanisme chrétien et libre pensée dans La Mort de Sénèque*, in J. Prévot (éd.), *Actualités de Tristan*. Actes du Colloque International de l'Université de Paris X-Nanterre et de l'École Normale Supérieure (22-24 novembre 2001), *Littérales*, n° spécial, N°3 (2003), p 229-240.
- D'ANGELO, Filippo, *Je suis le héros véritable de mon roman : L'équivocité de la voix narrative à la première personne au XVII^e siècle*, *Cahiers du CRH*, n° 33, avril 2004, « Stratégies de l'équivoque », p. 41-54.
- D'ANGELO, Filippo, *Le Moi dissocié : libertinage et fiction dans les romans à la première personne au XVII^e siècle*, thèse soutenue à l'Université de Grenoble sous la direction de Jean Serroy, 2008.

- D'ANGELO, Filippo, *Le statut du narrateur dans les États et Empires de la Lune et du Soleil, Lectures de Cyrano de Bergerac, Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- D'ANGELO, Filippo, *Le Moi dissocié. Libertinage et fiction dans le roman à la première personne au XVII^e siècle*, Thèse de doctorat soutenue sous la direction de Jean Serroy, Université Stendhal-Grenoble III, 2008, 2 vol.
- DALLAS Dorothy, *Le Roman français de 1660 à 1680*, Paris, J. Gamber, 1932. Rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1977.
- DAMIEN Robert, « Gabriel Naudé et la critique des romans », *PFSCS*, n° 49, 1998, p. 441-449.
- D'ANGELO, Filippo , « « Je suis le héros véritable de mon roman » : l'équivocité de la voix narrative dans les récits à la première personne au XVII^e siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 33 | 2004, mis en ligne le 05 septembre 2008, consulté le 23 septembre 2016. URL : <http://ccrh.revues.org/237> ; DOI : 10.4000/ccrh.237
- de GRAUX, François, « Chronique du libertinage », *La lettre clandestine.*, n°8, 199.
- de REYNOLD, G., *Le XVII^e siècle. Le classicisme et le baroque*, Montréal, 1944.
- de VENISE, Georges, *L'Harmonie du Monde divisée en trois cantiques*, traduit du latin par Guy Le Fèvre de la Broderie, Arma Artis, Neuilly su Seine, 1978.
- DEBUSSY, Claude, cité par Pascal-Henri Poiget, *Debussy musicien de poètes*, www.alterpublishning.com. p. 25.
- DESRISIERS, Diane, LA CHARITE, Claude, VEILLEUX, Christian et VIGLIANO, Tristan dans *Rabelais et l'hybridité des récits rabelaisiens, Etudes Rabelaisiennes*, LVI (2017).
- DIDIER, Béatrice , « L'air dans quelques dictionnaires de musique du XVIII^e siècle », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 44 | 2009, 85-98.
- ECO Umberto, *Lector in Fabula*, Edition Grasset & Fasquelle, 1979, pour la traduction française, 1985.
- ESMEIN, Camille (sous la direction de), *Poétiques du roman, Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, Honoré Champion, Paris, 2004.

- FABRE, Jean, *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au marquis de Sade*, Editions Klincksieck, Paris, 1979.
- FOURNIER Michel, *Généalogie du roman : émergence d'une catégorie esthétique et culturelle au XVIIe siècle en France*, a thesis submitted in conformity with the requirements for the Degree of the Ph. D. of Arts, Department of French Studies, University of Toronto, novembre 2003, 395 et 38 p.
- FREI, Peter, *François Rabelais et le scandale de la modernité, Pour une herméneutique de l'obscène renaissant*, Etudes Rabelaisiennes Tome LV, Droz, Genève, 2015.
- GASSENDI, Pierre, *Vie et mœurs d'Epicure*, éd. Sylvie Taussig, Paris, Livres de Poche, 2006.

f. Le burlesque

- ASSAF, Francis, *L'imagination burlesque au service du libertinage baroque dans Le Gascon extravagant*, attribué à Louis Moreau Du Bail, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, Vol. VIII, n° 15/1, 1981, p. 49-56.
- ASSAF, Francis, *Tartuffe, sincérité de la feinte*, *Biblio 17*, n° 73, 1992. *Ordre et contestation au temps des Classiques: Actes du XXI^e colloque du CMR-17 jumelé avec le XXIII^e colloque de la NASSCFL*. Marseille, 19-23 juin 1991, p. 59-71.
- BAR, Francis, « Style burlesque et langue populaire », In *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 1957, n°9. pp. 221-237.
- BAR, Francis, *Le Genre Burlesque en France au XVII^e e siècle*, Editions D'ARTREY, Paris, 1960.
- BERTRAND, Dominique, *Invention burlesque et commentaire : le « banquet des dieux » de Sorel ou la poétique de Janus*, in BERTRAND, Dominique (éd.), *Poétiques du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 243-256.
- LECLERC, Jean, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643-1661)*, *op.cit.*, p. 28. et A. Adam, *Histoire de littérature française du XVII^e siècle*, collection « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », Éditions Albin Michel, 1997.
- NEDELEC, Claudine, *Les Etats et empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 2004.

g. La modernité

- AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BALANDIER Georges, *Le détour, pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985.
- BAUDRILLARD Jean, Modernité, in *Encyclopédie Universalis*, vol.2, pp.139-141, 1968.
- CHESNAUX Jean, *De la modernité*, Paris, La Découverte, 1983.
- CASTORIADIS Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.
- DUMONT Louis, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Seuil, 1983.
- GIDDENS Antony, *Les conséquences de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987.
- HABERMAS Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité : douze conférences*, Paris, Gallimard, 1988.

Table des matières

Dédicace.....	1
Remerciements.....	2
Introduction générale	3
PREMIERE PARTIE.....	13
La « burlesquerie » picaresque du voyageur.....	13
Chapitre 1 : Le parcours picaresque.....	17
I. Les fondements d'un genre.....	17
1. Origines gréco-latines de la <i>picaresca</i>	17
2. L'héritage espagnol.....	20
3. Caractéristiques du roman picaresque français.....	28
I. Les voyages de Dassoucy	30
1. Les rapports de Dassoucy à l'espace	31
2. Une plénitude sensorielle	35
3. Promenade ou errance ?	38
Chapitre 2 : Aventures ou écritures burlesques ?.....	42
I. Contexte d'émergence du burlesque.....	42
I. Travestissement de l'Antiquité	47
II. Ecrire le burlesque.....	50
1. Le registre familial.....	50
2. Expressions proverbiales	56
3. Jeux de mots.....	58
4. Syntaxe fantaisiste.....	64
Chapitre 3 : Du héros à l'antihéros	68

1. Le héros « bipolaire ».....	69
2. Le héros comique.....	75
I. Le dépaysement multiple.....	82
1. Le « héros-pèlerin ».....	82
2. Le dépaysement sociologique.....	87
II. Le regard du héros sur lui-même.....	91
1. La réflexion du personnage sur l'écriture.....	92
2. L'image de soi.....	94
3. L'image de l'autre.....	96
DEUXIEME PARTIE.....	103
Dassoucy le libre penseur.....	103
Chapitre 1 : Le libertinage des mœurs.....	107
I. La tentation.....	107
1. Le cycle du jeu.....	108
2. Le <i>picaro</i> « yvrognet ».....	110
3. Dassoucy pédophile ?.....	112
II. « Le parfum des rumeurs ».....	118
1. L'affaire de Montpellier.....	118
2. La revanche épistolaire.....	121
III. L'usage de la fourberie.....	124
1. Le <i>picaro</i> sorcier ?.....	124
2. Les insultes et les injures.....	127
Chapitre 2 : Contestation de l'autorité.....	130
I. Refus de l'institution religieuse.....	130
1. « Saint Dassoucy ».....	131
2. L'irrespect à l'égard de la religion.....	133

3. Rejet de la morale religieuse.....	137
II. Imposture politique.....	143
1. Royauté et aristocratie.....	143
2. Le Parlement	148
3. La justice	150
Chapitre 3 : « Intus ut libet, foris ut mores »	154
I. La rhétorique de la dis /simulation	155
1. L'ironie.....	155
a. Antiphrases.....	157
b. Hyperboles	160
2. Le masque libertin	164
II. L'épicurisme	172
1. L'évitement du mal.....	172
2. Le luth salvateur	176
TROISIEME PARTIE	182
Dassoucy et la modernité	182
Chapitre 1 : Dassoucy pluriel.....	186
I. Le développement de l'individualisme.....	187
1. La prééminence du « je »	187
2. Dassoucy l'homme.....	188
3. Le roman « personnel ».....	191
4. L'autobiographie et l'autofiction	195
II. La conception du temps chez Dassoucy	199
III. La focalisation.....	203

Chapitre 2 : Mise en scène, fragment poétique et intermédialité.....	206
I. Dassoucy et le théâtre classique.....	206
1. Dassoucy et la comédie moliéresque	208
2. Dassoucy, la tragédie et la modernité	211
3. Dassoucy sur scène	214
II. Dassoucy musicien	216
1. Le fragment musical dans les <i>Aventures</i> et dans les <i>Pensées</i>	217
2. L'instrument et l'intermédialité	220
III. <i>Airs à quatre parties</i>	223
1. L'air : de la voie à la voix	223
2. Une notation mixte.....	225
3. L'unicité/mixité de la musique et de la poésie.....	228
IV. La poésie chez Dassoucy	229
1. Dassoucy critique des poètes	230
2. Dassoucy : rabelaisien ou baudelairien ?.....	232
Conclusion générale	237
BIBLIOGRAPHIE	242