

Louise HUGUIN, IHRIM
UMR 5317

Pratiques et formes littéraires

ISSN : 2534-7683

Éditeur : Institut d'Histoire des Représentations et des Idées
dans les Modernités

21 | 2024

Rire des affaires du temps II (1560-1653)

Historicités comiques

Directeur de publication Flavie KERAUTRET

<https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=657>

Référence électronique

« Rire des affaires du temps II (1560-1653) », *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], mis en ligne le 24 mai 2024, consulté le 05 mai 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=657>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

DOI : 10.35562/pfl.657



INTRODUCTION

Dans la continuité du volume « Rire des affaires du temps (1560-1653). L'actualité au prisme du rire », les articles de ce collectif examinent comment le rire sert d'outil au traitement des événements qui intéressaient les contemporains d'alors. Les contributions de ce second numéro articulent toutefois plus étroitement écritures comiques et réflexion sur la temporalité. Comment les écrits comiques sont-ils adaptés ou réadaptés aux circonstances ou aux publics ? Certaines formes ou pratiques d'écritures comiques sont-elles circonscrites à telle période ou tel événement ? Peut-on évaluer l'historicité de certaines publications comiques ?

SOMMAIRE

Flavie Kerautret

Introduction : Historicités comiques

Hugh Roberts

Coq-à-l'âne et affaires du temps (1565-1622)

Rozanne Versendaal

Réinvestissement d'un mandement joyeux français dans un almanach parodique néerlandais : résultats d'une enquête bibliographique

Sandra Cureau

La Muse normande de David Ferrand, le temps de l'œuvre, l'œuvre du temps (1621-1655)

Flavie Kerautret

Farces et mazarinades. Actualité d'une forme théâtrale comique pendant la Fronde

Jean Leclerc

Contribution de Laurent de Laffemas à la Fronde et au burlesque : des *Feuillantines* à l'*Énéide* « accommodée à l'histoire du temps »

Stella Spriet

Les affaires du temps relatées par Loret dans *La Muse historique* : portée et postérité d'anecdotes en vers burlesques (1650 – 1652)

Corinna Onelli

Traduire la satire : *Il Divortio celeste* et Ferrante Pallavicino en France de 1643 à l'an III

Introduction : Historicités comiques

Flavie Kerautret

DOI : 10.35562/pfl.659

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

Jeux de temporalités

Écrits comiques, entre actualité et histoire

Historicité des formes comiques

Historicité du rire ?

TEXTE

- 1 Le rire est-il soumis à la contingence du temps ou est-il une donnée permettant de le transcender ? La mise en parallèle de deux versions d'un même libelle satirique, paru la première fois en 1619 sous le titre *Advis du Gros Guillaume sur les affaires de ce temps*, puis en 1623 avec l'intitulé *Raillerie de Gros Guillaume. Sur les affaires de ce temps*, met en lumière que ce ne sont apparemment pas les éléments plaisants qui demandent le plus de réactualisations :

J'entends ce me semble un vieil Advocat crotté ses lunettes en main, son sac & la queüe de l'autre, qui se tourmente, se travaille l'esprit que fera le Roy ? D'Esperson est bien fort. Le Roy n'a point de finances & mesme la bourse du Roy à la sienne & pense qu'à [ce] que le Roy n'a demandé son advis, que toutes choses ne peuvent reüssir. Un Procureur affairé dira, au Diable d'Esperson nous avons bien affaire de guerre, la bourse se desgarnit [...] ¹.

J'entends ce me semble un vieil Advocat crotté ses lunettes en main, son sac & sa queuë de l'autre qui se tourmente, se travaille l'e[s]prit, que fera le Roy ? mais on luy ferme le passage de l'Italie [...], n'est-il pas temps de se relever, l'Angleterre s'est unie avec l'Espagne, le Roy n'a point de finance, un Procureur afferé dira, au diable l'Espagnol, nous avons bien affaire de guerre, la bourse se desgarnit [...] ².

Dans ces deux extraits, les types comiques (l'avocat crotté et le procureur affairé) ne changent pas, tandis que les références à la situation politique du pays sont modifiées pour coller à l'actualité : opposition entre la reine mère, Marie de Médicis, secondée du duc d'Épernon et le jeune Louis XIII pour le premier extrait en 1619 ; tensions européennes localisées en Italie du Nord, autour de la vallée de Valteline, au début de l'année 1623 avec des conflits entre la France et l'Empire espagnol alors que les Anglais tentaient de se rapprocher de ces derniers, dans le second cas³. Le réemploi de la même trame plaisante à quelques années d'intervalle, portée par la voix de Gros Guillaume, un farceur toujours en activité sur la scène parisienne de l'Hôtel de Bourgogne, ne semble pas poser de problème, alors qu'il faut actualiser les allusions politiques. Peut-on pour autant considérer le rire comme un invariant en tant que réaction physiologique ou donnée anthropologique, et le comique comme un effet textuel qui se transmettrait aisément d'une époque à l'autre⁴ ? Rien ne nous permet d'affirmer que le discours de Gros Guillaume, dont le titre passe d'ailleurs d'*Advis* à celui de *Raillerie*, a les mêmes visées et les mêmes effets sur ses lecteurs d'un libelle à un autre, quand bien même la grande majorité du texte est reprise à l'identique.

- 2 Sans se focaliser sur les nombreux procédés de reprise de texte à l'œuvre sous l'Ancien Régime⁵, ce volume tâche d'apporter des réponses au problème de la réception des œuvres comiques de la première modernité dans la longue durée. Quelles adaptations nécessite un écrit plaisant lié à l'actualité lorsqu'il est repris ou réédité dans d'autres circonstances ? En quoi l'aspect comique d'un écrit qui parle d'une époque donnée peut-il en influencer la réception sur le long terme, notamment si le statut de témoignage peut lui être accordé ? Comment appréhender l'historicité des formes et des publications comiques ? Le caractère plaisant d'un ouvrage peut-il garantir sa survie au fil du temps ou est-ce, à l'inverse, un élément sujet à l'obsolescence ? Cette réflexion collective, en s'appuyant sur l'idée que le rire peut servir d'instrument pour commenter les événements présents et y intervenir, prolonge les réflexions engagées dans un premier volume paru en 2022, *Rire des affaires du temps (1560-1653). L'actualité au prisme du rire*⁶, tout en mettant l'accent sur les questions que le passage dans le temps de ces écrits soulève. Les

contributions du premier volume pouvaient aussi aborder cet aspect et nous en évoquerons certaines au fil de cette introduction.

Jeux de temporalités

- 3 En prenant pour objet des écrits comiques qui traitent de l'actualité, le rapport au contemporain semble premier et paraît limiter les enjeux temporels. En réalité, cet intérêt porté au présent gagne en épaisseur chronologique dès qu'il s'agit d'étudier des écrits du passé, comme c'est le cas ici. L'empan historique observé, situé entre la seconde moitié du ^{xvi}e siècle et le lendemain de la Fronde en 1653, comprend ainsi divers événements qui prendront rapidement une valeur historiographique (la Saint-Barthélemy et les multiples conflits opposants des partis religieux, l'assassinat d'Henri IV, la convocation des États généraux, la mise à mort de Concino Concini, les soulèvements des princes, etc.). La période se caractérise aussi par un foisonnement de publications comiques et satiriques commentant ces troubles⁷, avec une acmé bien connue au moment de la Fronde, que la réunion sous le terme générique de « mazarinades » a permis de mettre en valeur après coup⁸. L'étude de l'évolution de *La Muze historique* de Jean Loret par [Stella Spriet](#) illustre la manière dont un auteur peut exprimer la perception que les possibilités d'écrire l'actualité varient selon les conjonctures politiques. Son analyse se termine ainsi sur le constat que le ton de cette gazette en vers se fait de moins en moins moqueur et critique dès l'année 1652, son auteur se plaignant qu'on lui a « fait défense, / D'écrire politiquement, / Ny de railler aucunement⁹ ».
- 4 Les bornes chronologiques proposées, 1560 et 1653, sont par ailleurs davantage des repères construits par l'historiographie que des limites effectives perçues par les contemporains de l'époque (les conflits religieux s'étendent de part et d'autre de 1560 et les conséquences de la Fronde se font sentir au-delà de 1653). Les articles réunis dans ce volume et dans le précédent franchissent d'ailleurs ces frontières temporelles afin de mieux mettre en valeur comment les dynamiques de reprise alimentent les pratiques d'écritures comiques. Ils examinent par exemple des écrits publiés en amont, comme un *Mandement de Carême* que [Rozanne Versendaal](#) date de 1546 et qui parodie lui-même le modèle des ordonnances royales ou épiscopales,

ou des publications réalisées en aval, comme avec les prolongements que Corinna Onelli trace vers l'an III de la Révolution (1794-1795) en s'intéressant aux différentes éditions françaises et italiennes du *Divortio celeste*. Son article souligne également comment l'écart entre les événements racontés (les dérives de la cour d'Urbain VIII et du pape lui-même) et la première publication du libelle en 1643 est probablement ce qui a permis le traitement satirique des faits : l'auteur anonyme du *Divortio celeste* imagine en effet un divorce entre Jésus et l'Église catholique, racontant les fautes de cette mauvaise épouse et allant parfois jusqu'à dénoncer des particuliers (comme l'entourage de la famille Barberini). Outre l'anonymat, c'est le décalage temporel avec une actualité brûlante mais déjà passée de quelques années qui rend possible une écriture et un dispositif fictionnel incisifs où le rire se fait instrument critique. L'intervalle entre le moment de l'écriture ou de la publication et les événements racontés était aussi à l'origine de la réflexion menée par Laurence Giavarini sur *Le Roman comique*. Elle examinait dans son article le sens et l'utilité pour Paul Scarron de projeter ses lecteurs dans un temps d'avant la Fronde alors même que celui-ci participait activement, par l'écrit, à cet épisode politique. Se pencher sur les raisons et les conséquences du choix d'une écriture et d'une forme comique permet alors de s'interroger sur ce qui fait un événement ainsi que sur les gestes qui en délimitent le début et la fin.

- 5 Même lorsque cet écart temporel entre rédaction ou publication et contenu des affaires rapportées est moins important, la réussite comique d'un écrit peut reposer sur un jeu de superposition de temporalités parce qu'il est construit selon des logiques de parodie, à l'image des mandements joyeux étudiés par Rozanne Versendaal au XVI^e siècle. Ce peut être aussi parce qu'il se sert du passé comme cadre de référence, comme c'est le cas avec *l'Enfer burlesque*, paru en 1649, dont Jean Leclerc analyse le fonctionnement. Avec cet ouvrage, Laurent de Laffemas s'inscrit dans la mode burlesque de son temps et invente un récit où les lecteurs sont amenés à confronter ce qui se dit ou se passe dans leur présent avec des événements d'actualité plus anciens mobilisés comme des repères (la Rome d'Auguste) ou comme des modèles littéraires préalables qui servent de cadres formels (*l'Énéide* de Virgile en particulier). *La Farce des Courtisans de Pluton, et leur pelerinage en son royaume* analysée par

Flavie Kerautret apparaît pour sa part comme une mazarinade qui s'appuie à la fois sur l'héritage et les codes dramatiques farcesques et sur une tradition du dialogue des morts dont Nicolas Correard mettait précisément en avant, dans le premier volume, ce qu'elle devait au modèle antique de Lucien de Samosate. Les dispositifs comiques mis en œuvre par les auteurs d'ouvrages plaisants s'appuient donc sur des effets de feuilletage temporel qui mobilisent l'attention des lecteurs et font appel à leurs connaissances ou à leur mémoire. Dans ces conditions, il est parfois difficile de circonscrire ce qui entre dans l'actualité, ou ce que les ouvrages de l'époque désignaient plutôt par l'expression « de ce temps » ou « du temps¹⁰ », et ce qui n'en faisait déjà plus partie et tendait à rejoindre l'histoire.

Écrits comiques, entre actualité et histoire

- 6 La démarcation entre ce qui relève du présent et ce qui relève du passé proche apparaît souvent de manière trouble dans les écrits plaisants analysés dans ce second volume, comme c'était déjà le cas dans le premier. Il est en effet complexe, dans bien des situations, de dire où s'arrête l'actualité et où commence l'histoire, quand bien même celle-ci est plus ou moins récente : un des enjeux de ces écrits pourrait même être de faire passer de l'actualité à l'histoire, en tendant d'imposer les cadres selon laquelle celle-ci devra être écrite. Les écrits publiés autour de la Saint-Barthélemy en 1572 peuvent à ce titre servir d'exemples puisque l'ampleur du massacre a rapidement fait prendre conscience de l'importance de l'événement aux acteurs de l'époque : il y avait nécessité d'en dédramatiser le sens ou d'en encourager l'ardeur pour les catholiques, et, à l'inverse, d'en dénoncer la violence et d'y riposter pour les protestants. L'auteur anonyme du *Coq à l'asne des huguenotz tuez & massacrez...*, que Hugh Roberts situe dans la tradition de la forme du coq-à-l'âne, se rie par exemple du spectacle des cadavres lancés dans la Seine et en prolonge ainsi la férocité. Une même rhétorique agressive détermine la *Genealogie et la fin des huguenaux* du chanoine-comte lyonnais Saconay qui file une comparaison simiesque afin de dénigrer son adversaire. Cet ouvrage catholique, également paru en 1572, a probablement été écrit en grande partie avant la tuerie du 24 août. Mathieu de La Gorce montre

comment Saconay évoque un « présent étendu » en revenant sur des faits anciens de plusieurs mois ou années mais qui semblent encore détachés de l'histoire car leurs conséquences sur l'actualité se font fortement sentir. Au fil des articles des deux collectifs, on mesure à quel point l'actualité (ou « ce temps ») renvoie à un temps qui peut se dilater, en particulier lorsqu'elle est transmise par l'intermédiaire du rire. Celui-ci transforme et déforme des faits au profit d'une perception comique du monde et selon les perspectives politiques ou partisans de ceux qui tiennent la plume.

- 7 Les écrits traitant d'actualité deviennent toutefois des écrits susceptibles d'en faire l'histoire lorsque les événements s'éloignent, quand bien même il s'agit d'ouvrages plaisants. Des publications affichant une dimension comique entrent ainsi dans le giron de l'histoire, parfois par l'entremise du statut de témoignage qui leur est accordé *a posteriori*¹¹ et bien que leur expression entre apparemment en contradiction avec le sérieux et l'objectivité requis par la discipline historique. Le cas des mazarinades, qui traverse plusieurs articles, vient immédiatement à l'esprit puisque ces libelles polémiques, qui ont fait du rire l'un des moteurs de leur succès¹², ont été collationnés dès le XVII^e siècle par des contemporains conscients de leur intérêt et soucieux de les réunir. Beaucoup d'entre eux ont d'ailleurs fait l'objet d'un assemblage physique grâce à la création de recueils factices¹³ dont la plupart sont conservés en bibliothèque sous la cote « H » renvoyant à l'histoire plutôt qu'aux belles-lettres, à l'image d'une compilation archivée à la bibliothèque de l'Arsenal à Paris qui comporte une page de titre unifiant tout le volume : *Recueil de plusieurs pieces curieuses, contre le cardinal Mazarin*¹⁴. La dimension satirique des mazarinades est parfois considérée comme secondaire, lorsque ces libelles sont appréhendés par le prisme d'une histoire des représentations¹⁵. Pourtant, cette tonalité constitue un levier d'action essentiel de ces ouvrages polémiques et un biais d'orientation déterminant la transcription des faits. La *Lettre, a Monsieur le cardinal, burlesque*, parue en 1649 sous le pseudonyme de Nicolas Le Dru et que Jean Leclerc rattache à l'œuvre de Laurent de Laffemas, revient par exemple sur le blocus de Paris et met en exergue son efficacité relative grâce à l'usage de l'ironie, quand d'autres textes insistaient alors sur le risque de famine¹⁶. Le discours sur les « affaires du temps » peut ainsi infléchir la perception des

événements en train de se dérouler et celle de ceux à venir, mais il pouvait aussi servir à réécrire le passé lointain ou proche.

- 8 Le passage de l'actualité à l'histoire peut intervenir à la faveur des rééditions et se présenter comme tel de manière plus ou moins explicite. Dans le premier volume *Rire des affaires du temps* (1560-1653), Virginie Cerdeira soulignait ainsi les conditions et les effets de la parution de chansonniers au XVIII^e siècle compilant des chansons sur la Régence et le règne de Louis XIV. La collection de plusieurs chansons satiriques sur la « journée des Barricades », le 26 août 1648, présente la révolte parisienne sous un jour sarcastique *a posteriori* et en fait résonner, et donc perdurer, les refrains moqueurs dans une autre actualité. « L'avertissement des éditeurs » du *Nouveau siècle de Louis XIV* insiste en ce sens sur la nécessité de faire reparaître ces chansons pour faire l'histoire d'une période et afin de « buriner [...] les traces que les tyrans de la pensée sont jaloux d'affaiblir, ou d'effacer¹⁷ », donc de se préserver de toute censure. L'aspect divertissant, grâce au caractère satirique ou plaisant de certaines pièces, est alors présenté comme une manière de rendre agréable un contenu devenu historique. Cette alliance entre plaisir et mémoire peut être mise en valeur alors même que les faits dont il est question sont moins éloignés. Sandra Cureau analyse comment David Ferrand réalise un geste d'auctorialité doublé d'un geste de patrimonialisation en revendiquant léguer aux lecteurs une « œuvre en gros Normand¹⁸ » lorsqu'il trie et republie en 1655 certains feuillets de sa *Muse normande*. Cela donne une compilation qui a presque valeur d'anthologie : *l'Inventaire général de la Muse normande*. Les livrets annuels, composés initialement pour être lus dans le cadre du concours de poésie palinodique organisé par le Puy de la Conception à Rouen, sont présentés par leur auteur comme des documents sur toutes les « choses remarquables arrivées à Roüen depuis quarante Années ». Lorsqu'il y a réédition, on observe donc une forme de tension entre actualité et histoire, entre le moment des faits et le moment de leur réception à nouveaux frais.

Historicité des formes comiques

- 9 Le choix des formes comiques adoptées est également intéressant à considérer du point de vue de la temporalité dans la mesure où cela

fait apparaître leur instabilité selon le présent qu'elles entendent médiatiser, selon les conditions de leur rédaction ou de leur publication et selon leur mode de diffusion. On serait bien en peine de définir une poétique de l'actualité et de circonscrire des règles, des modes de publication ou d'énonciation invariants à l'issue de ces deux volumes consacrés aux écritures comiques de la première modernité. Ce qui transparait, c'est plutôt au contraire une diversité des formes (qui va de pair avec celle de leurs tonalités) et une instabilité quant à leur écriture au fil du temps et au gré des circonstances. Les articles se penchent en effet aussi bien sur des écrits en prose ou en vers, pris en charge par une seule voix ou dialogués, usant d'une énonciation à la première ou à la troisième personne, renvoyant à des codes épistolaires, dramatiques, poétiques, narratifs, etc. Une place importante est accordée à l'analyse de l'évolution des formes et des écritures dans ce volume en particulier. En partant du modèle marotique, [Hugh Roberts](#) met par exemple en lumière les caractéristiques du coq-à-l'âne et l'évolution de son usage entre la fin du ^{xvi}e siècle et le début du ^{xvii}e siècle alors qu'il est particulièrement à la mode. La transformation de cette forme dans laquelle le non-sens sert la transcription à mots couverts de l'actualité va dans le sens d'un durcissement du ton, les allusions comiques se faisant de plus en plus acerbes concernant les faits évoqués. Choissant de ne pas faire de discrimination générique entre les écrits qui relèveraient à première vue du théâtre et ceux qui relèveraient du domaine polémique, [Flavie Kerautret](#) s'intéresse quant à elle à l'actualité du modèle farcesque tout au long de la première moitié du ^{xvii}e siècle alors que l'historiographie a plutôt tendance à souligner que la farce tombe en désuétude dès la mort de plusieurs de ses célèbres acteurs parisiens dans les années 1630 et que sa portée polémique s'affaiblit progressivement. Son analyse révèle comment les codes et les vedettes farcesques sont mobilisés jusque dans les années 1650, et sous la Fronde notamment, comme artifices pour mettre en mots de façon satirique des contenus polémiques. Dans d'autres articles, c'est la production d'un auteur qui est observée en diachronie afin d'en saisir les transformations, notamment en matière d'écriture plaisante. Le travail de [Jean Leclerc](#) sur l'œuvre de Laurent de Laffemas met en évidence la diversité des supports et des formes dans lesquelles cet auteur exerce ses talents

de versificateur et son œil amusé (chanson, épopée burlesque, pamphlets sous la Fronde). Stella Spriet examine pour sa part l'écriture gazetièrre enjouée de Jean Loret en notant qu'elle devient de moins en moins railleuse et se conforme progressivement aux attentes encomiastiques tandis que le pouvoir personnel de Louis XIV s'affirme.

- 10 Ces études, et d'autres contenues dans le premier volume *Rire des affaires du temps*, invitent donc à mesurer à quel point les formes et les pratiques d'écriture dépendent des circonstances qui les ont vues naître ou les ont suscitées. Elles engagent également à reconsidérer l'idée selon laquelle le rire permettrait de prendre de la distance vis-à-vis du réel et ferait office de soupape libératrice dans une société, comme a pu le développer Henri Bergson au début du xx^e siècle¹⁹. À partir de l'époque observée, il apparaît plutôt comme un moyen d'être en prise avec les événements : les dispositifs déployés pour produire le rire sont étroitement liés aux conditions de production des écrits, tout comme l'efficacité de ces dispositifs dépend de leurs conditions de réception. La lecture d'un écrit comique engage la prise en compte de différentes strates de réception. Si l'on peut attester d'usages politiques du rire au cours de la première modernité, qu'en est-il sur le long terme et participe-t-il à un processus de dépolitisation ? Le rire peut en effet volontiers être envisagé d'abord en terme émotionnel et psychologique, comme un moyen de se défaire d'une situation périlleuse, voire comme un remède susceptible de panser tous les maux si l'on accorde une primauté à l'âme sur le corps selon une perception ancienne qui remonte aux principes médicaux développés par Galien et Hippocrate. Cette appréhension du rire occulte toutefois les circonstances spécifiques qui voient naître cette réaction ou qui l'envisagent, et aplanit en quelque sorte sa dimension historique et sa capacité à faire diversion, à faire rire pour éviter de traiter ouvertement des malheurs du temps.

Historicité du rire ?

- 11 Les différents articles réunis laissent percevoir les difficultés qu'il y a à connaître ce qui faisaient rire les lecteurs de la première modernité. L'appréhension du vieillissement des écrits comiques dont les propos étaient initialement entés dans leur actualité et de la permanence de

leur efficacité revient toutefois à plusieurs reprises. Le comique permet-il de maintenir l'intérêt des lecteurs une fois l'œuvre passée hors de son présent ? Ou bien les plaisanteries constituent-elles des éléments qui précipitent la caducité d'une œuvre, une fois que les lecteurs n'ont plus les codes et les références pour saisir le sens humoristique de certains passages ? L'étude de divers textes comiques invite dans les deux cas à questionner à nouveaux frais le caractère « transitionnel²⁰ » et transhistorique de la littérature et les émotions qu'elle véhiculerait dans la mesure où l'expérience de lecture et les critères de réception ont évolué avec le temps²¹.

- 12 Dans certains cas, la dimension comique d'un écrit semble favoriser sa réception ultérieure tandis que les allusions à l'actualité se perdent. Pascal Debailly le soulignait à propos de la satire dans le premier volume en mettant en avant la tension qui structure ce genre, pris entre une implantation dans la réalité de son temps et une aspiration à l'inactuel. Stella Spriet avance aussi l'idée que la réussite de la *Muze historique* de Jean Loret provient en partie de son ton jovial qui permet aux lecteurs d'aujourd'hui de s'amuser de certaines scènes décrites, alors même que les références contextuelles ne sont plus perçues et donc qu'il ne s'agit pas nécessairement du même amusement que celui des contemporains d'alors. À propos des rééditions étrangères du *Divortio celeste* et dans un cas où l'éloignement temporel vient se combiner à un éloignement spatial et culturel, Corinna Onelli relève que c'était sans doute plus la dimension satirique et plaisante, que le contenu des informations sur les faits rapportés qui pouvait susciter l'intérêt et la curiosité des lecteurs français de la seconde moitié du xvii^e siècle.
- 13 La connaissance des faits d'actualité décrits apparaît pourtant parfois comme un prérequis nécessaire à la bonne compréhension des informations délivrées et à l'appréciation des subtilités comiques développées dans un ouvrage. L'historicité d'un écrit et de ses plaisanteries se manifeste de manière ostentatoire avec le cas de *La Muse normande* qu'étudie Sandra Cureau puisque David Ferrand a conscience qu'il est nécessaire de préciser les circonstances de création de ses vers lorsqu'il en publie une compilation en 1655 avec l'*Inventaire général de la Muse normande*. Des chapeaux explicatifs, rédigés en français, précisent alors le contexte de chaque poème écrit en langue purinique : il s'agit d'expliquer le cadre des

événements rapportés, éventuellement de lever une difficulté linguistique et sans doute d'assurer le caractère opératoire du comique. Hugh Roberts souligne pour sa part comment les propos des coq-à-l'âne, qui jouaient délibérément avec le non-sens, sont d'autant plus obscurs pour nous, contemporains, du fait de la perte de certaines références contextuelles. Le travail mené par Rozanne Versendaal invite à tirer une conclusion analogue. C'est sa lecture avertie, informée par l'histoire du livre, qui permet de comprendre le contexte d'un discours comme le *Mandement de Carême* et ainsi le sens allégorique du combat entre Carême et Carnaval : leur affrontement se révèle n'être pas qu'une pochade comique mais une manière de signifier les conflits entre catholiques et réformés à la Renaissance. Le degré d'attention prêté à la dimension plaisante ou critique d'un ouvrage ainsi qu'à tel ou tel élément de contextualisation ne peut ainsi être disjoint d'un sujet lisant, qui s'arrête sur des passages ou des traces qui l'interpelle. L'interprétation d'une œuvre et le sens attribué à ses techniques comiques s'avèrent, dans ce cadre, indissociables d'une expérience de lecture singulière.

- 14 L'écart entre les événements qui ont déclenché l'écriture et leur réception peut être plus ou moins important, ce qui n'est pas sans incidence sur ses effets comiques et donc sur l'herméneutique des œuvres. Réfléchir au rire à partir de textes anciens et les penser dans la diachronie comme le font les différentes contributions des deux volumes *Rire des affaires du temps* (1560-1653), c'est du moins une manière de contribuer à une histoire des façons de lire.

NOTES

- 1 *Advis du Gros Guillaume sur les affaires de ce temps. Avec une remontrance à Messieurs qui se meslent de tout*, Paris, s. n., 1619, p. 11-12.
- 2 *Raillerie de Gros Guillaume. Sur les affaires de ce temps*, s. l., s. n., 1623, p. 12.
- 3 Le 7 février 1623, l'alliance de la Savoie, de Venise et de la France mettait fin aux ambitions espagnoles sur la vallée de la Valteline. Parallèlement, une mission diplomatique tentait de sceller une union entre Charles I^{er} d'Angleterre et Marie-Anne d'Autriche, infante d'Espagne, mais sans succès.

4 L'objectif de cette introduction n'est pas de dresser une bibliographie des travaux consacrés au rire et au comique, très nombreux et divers selon les disciplines. Rappelons tout de même qu'Henri Bergson, dans son étude *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, parue en 1900 et toujours enseignée, considère que cette réaction est déclenchée par des situations intemporelles qui poussent à rire de ou contre autrui (*Le Rire. Essai sur la signification du comique* [Félix Alcan, 1900], Paris, La République des Lettres, 2023). Cette analyse alimente toujours des débats et a pu être nuancée, entre autres par des travaux consacrés au rire moderne. Daniel Grojnowski considère par exemple que l'on peut rire en sympathie avec autrui et pas uniquement contre lui (« Le rire de Bergson et ses limites », *Études. Revue de culture contemporaine*, 4210, novembre 2014, p. 57-67), tandis qu'Alain Vaillant s'intéresse à la particularité du rire dans une culture devenue médiatique, tout en envisageant cette réaction comme une donnée anthropologique (*La Civilisation du rire*, Paris, CNRS éditions, 2016).

5 Marie-Gabrielle Lallemand et Miriam Speyer (dir.), *Usages du copier-coller aux XVI^e et XVII^e siècles : extraire, réemployer, recomposer*, Presses universitaires de Caen, « Symposia », 2021 ; Florence Magnot-Ogilvy, Martial Poirson (dir.), *Économies du rebut. Poétique et critique du recyclage au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Desjonquères, « L'Esprit des lettres », 2012.

6 *Pratiques et formes littéraires 16-18, 19 : Rire des affaires du temps (1560-1653)*, Flavie Kerautret (dir.), 2022, DOI [10.35562/pfl.407](https://doi.org/10.35562/pfl.407).

7 Alain Mercier, *Le Tombeau de la mélancolie. Littérature et facétie sous Louis XIII. Avec une bibliographie critique des éditions facétieuses parues entre 1610 et 1643*, Paris, Champion, « Lumière classique », 2 vol., 2005, et en particulier la dernière partie, t. 1, p. 289-400.

8 Célestin Moreau, *Bibliographie des mazarinades*. Publiée pour la Société de l'histoire de France, Paris, Jules Renouard et C^{ie}, 3 vol., 1850-1851 ; Christian Jouhaud, *Les Mazarinades. La Fronde des mots*, Paris, Aubier, « Collection historique », 1985.

9 Jean Loret, *La Muze historique ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps écrites à Son Altesse Mademoiselle de Longueville, depuis duchesse de Nemours*, t. I (1650-1654), éd. J. Ravenel et Ed. V. de La Pelouze, Paris, P. Jannet, 1857, lettre du 18 février 1652, p. 213, l. 4-6.

10 Parmi bien d'autres, l'intitulé complet de *L'Enfer burlesque* dont il vient d'être question peut servir d'exemple : Laurent de Laffemas, *L'Enfer burlesque, ou le sixiesme [livre] de l'Eneide travestie, et dediée a*

Mademoiselle de Chevreuse. Le tout accommodé à l'Histoire du Temps, Paris, s. n., 1649.

- 11 Sur le statut d'un écrit comme témoignage et la construction de sa valeur, voir Christian Jouhaud, Dinah Ribard et Nicolas Schapira, *Histoire, littérature, témoignage. Écrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2009.
- 12 Alain Viala écrit à propos des mazarinades : « Le rire y a souvent la préséance. Malgré batailles et privations, il imposera sa marque tout au long de la Fronde à une bonne moitié des publications. Beaucoup d'auteurs ont un bagage politique assez mince, mais, recherchant avant tout le succès, ils se livrent à une débauche d'esprit, de gauloiseries, de virtuosité, avec des réussites diverses. La verve burlesque n'épargne personne, pas plus les chefs de la Fronde et l'armée parisienne que Mazarin et la Régente. » (« Les Mazarinades » [1972-1973], dans Marine Roussillon, Sylvaine Guyot, Dominic Glynn et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Littéraire. Pour Alain Viala*, Arras, Artois Presses Université, 2021, t. 2, p. 191-202, DOI [10.4000/books.apu.20843](https://doi.org/10.4000/books.apu.20843), § 24.
- 13 À propos des recueils factices, voir le collectif *Recueils factices. De la pratique de collection à la catégorie bibliographique*, Mathilde Bombart (dir.), paru dans la revue *Pratiques et formes littéraires* 16-18, 18, 2021, DOI [10.35562/pfl.249](https://doi.org/10.35562/pfl.249). Deux articles portent sur des recueils de mazarinades : celui de Laura Bordes, « Recueils factices de mazarinades. Un singulier exemple du fonds aixois de la bibliothèque Méjanès », DOI [10.35562/pfl.250](https://doi.org/10.35562/pfl.250) ; et celui de Mathilde Bombart, « La Fronde en recueils », DOI [10.35562/pfl.374](https://doi.org/10.35562/pfl.374).
- 14 L'intitulé complet de cette page est : « *Recueil de plusieurs pieces curieuses, contre le cardinal Mazarin. Imprimées depuis l'enlevement qu'il fit de la personne du Roy, le 6. Janvier 1649. jusques à la Paix, qui fut publiée le 2. jour d'Avril de la mesme année. Et autres choses remarquables arrivées durant les trois mois que ce Ministre Estranger a allumé la guerre contre le Parlement, le Peuple de Paris, & autres bons François. M.DC.XLIX [1649].* ». Conservé à la bibliothèque de l'Arsenal, ce recueil qui rassemble cent sept pièces porte sur la tranche la mention « Recueil des troubles de 1649. Tome 10 », ce qui souligne son appartenance à une série de recueils factices. Cote : 8-H-7686.
- 15 Hubert Carrier, *La Presse de la Fronde (1648-1653) : les Mazarinades*, Genève, Droz, « Histoire et civilisation du livre », 2 t., 1989-1991.

16 *Lettre, a Monsieur le cardinal, burlesque*, Paris, Arnould Cotinet, 1649, p. 4 et suiv.

17 Claude-Sixte Sautreau de Marsy et François Jean-Baptiste Noël, *Nouveau siècle de Louis XIV, ou poésies-anecdotes du règne et de la cour de ce prince ; avec des notes historiques et des éclaircissemens*, t. I, Paris/Londres, F. Buisson/J. Deboffe, 1793, p. vi.

18 David Ferrand, *Inventaire general de la Muse normande. Divisée en XXVIII. Parties. Où sont descrites plusieurs Batailles, Assauts, Prises de Villes, Guerres estrangeres, Victoires de la France, Histoires Comiques, Esmotions populaires, Grabuges, & choses remarquables arrivées à Roüen depuis quarante Années*, Rouen, Chez l'auteur, 1655, p. 14.

19 H. Bergson, *Le Rire*, op. cit.

20 Voir à ce propos le point de vue développé par le « mouvement Transitions » et pour une application sur un corpus comique, on pourra consulter le chapitre « Gaietés traumatiques » dans Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2016, p. 87-112.

21 Cette question est également soulevée dans l'introduction d'un numéro intitulé *L'Âge de la connivence : lire entre les mots à l'époque moderne*, Ariane Bayle, Mathilde Bombart et Isabelle Garnier, « La connivence, une notion opératoire pour l'analyse littéraire », *Cahiers du Gadges*, 13, 2015, p. 5-36, et en particulier p. 20 et p. 31-36 sur ce point, DOI [10.3406/gadge.2015.987](https://doi.org/10.3406/gadge.2015.987).

AUTEUR

Flavie Kerautret

Université Sorbonne Paris Nord – Pléiade UR 7338

IDREF : <https://www.idref.fr/236905724>

Coq-à-l'âne et affaires du temps (1565-1622)

Hugh Roberts

DOI : 10.35562/pfl.684

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

« Epistre du Coq à l'asne » (Bayonne, 1565)
Coq-à-l'âne autour de la Saint-Barthélemy
Henri III et la Ligue
Coq-à-l'âne au début du XVII^e siècle

TEXTE

- 1 Depuis les premiers coq-à-l'âne de Clément Marot et de Léon Jamet, on se servait du coq-à-l'âne pour rire des affaires du temps de manière satirique¹. Un échange de nouvelles faisait partie intégrante du genre dès sa création ; ainsi Marot offre « Des nouvelles de par deçà » dans sa première épître et demande « que dict on de nouveau ? » lors de la seconde². Actualité, rumeur et caquet restaient des éléments constitutifs dans des coq-à-l'âne anonymes de la seconde moitié du XVI^e et du début du XVII^e siècles. Le genre se prêtait à l'expression de la confusion politique et de la violence religieuse non seulement comme représentation mais aussi comme facteur rhétorique et polémique. Étudier des exemples de ce phénomène pendant une soixantaine d'années nous permettra d'avancer des hypothèses concernant l'évolution du genre pendant les guerres de Religion et la période après l'Édit de Nantes qui voit une diminution des coq-à-l'âne malgré une certaine nostalgie pour ce type de poésie et la liberté d'expression qu'elle permettait.
- 2 Dans le sillage de Marot, une majorité des coq-à-l'âne sont de longs poèmes sous forme d'épîtres en octosyllabes à rimes plates. L'incohérence, le cryptage, le non-sens et la satire constituent des dimensions essentielles du coq-à-l'âne marotique. Or, il existe une tension productive et parfois comique entre l'incohérence et la

polémique ; même si le coq-à-l'âne tend à devenir plus cohérent dans la période étudiée, il garde néanmoins une certaine absurdité et la dette envers l'inventeur du genre est parfois explicite³. L'actualité reste primordiale. Ainsi lisons-nous au début d'un coq-à-l'âne protestant émanant de Bayonne en 1565 (voir fig. 1 *infra*) :

Amy y a desja longtemps
qu'apres tes nouvelles j'attends
et puisque ne me veux rescrire
il faut que je te fasse rire
de ce que l'on faict par deça
autant m'en est ainsy qu'en ça
je ne m'ensoucie d'un oïgnon⁴

- 3 C'est un rire défensif qui joue de la prétérition : l'auteur anonyme se donne une liberté d'expression en faisant semblant de faire rire son ami et de ne pas se soucier des « nouvelles » pour mieux en parler. De la même manière, un coq-à-l'âne catholique, probablement de 1566, commence par « Compaignon pour te faire rire / Je te veux nouvelles escrire / Qui t'apprendront le temps qui court⁵ ». De telles allusions au rire ne sont pas gratuites car elles contribuent à l'impression d'une attitude railleuse dès les premiers vers. Selon T. Debbagi Baranova, « Le but du coq-à-l'âne n'est pas tant d'informer que de jouer avec l'information [...]. L'information y joue plutôt un rôle de diffamation⁶. » Le comique apparent des commentaires sur l'actualité dans les coq-à-l'âne est un moyen parmi d'autres qui donne lieu à une énergie rhétorique à ce genre qui privilégie le chaos, la confusion et la violence. Cette énergie explique également l'intérêt des collectionneurs de l'époque qui ont colligé des coq-à-l'âne, y compris les cas célèbres de Pierre de L'Estoile et de François des Neux⁷. Cet intérêt s'étend à nous, car de tels textes troublés et troublants portent de fortes traces des vies violentes du passé. Leur expression souvent énigmatique manifeste un bouillonnement historique insondable. Dans cet article, il s'agit d'étudier diverses fonctions stratégiques du rire pour aborder l'actualité de manière ironique, combattive voire violente dans un corpus de coq-à-l'âne assez peu étudié car il concerne des textes difficilement abordables du point de vue matériel (pièces éphémères anonymes, et pour la plupart manuscrites) et référentiel⁸.

- 4 À titre d'exemple, un texte exceptionnellement obscur, le *Coq-à-l'âne ou discours mystique sur les affaires de ce temps* de 1614, commence avec une série d'impossibilités caractéristiques du non-sens :

La nuict je songeay l'autre jour
Que quelques uns faisoient l'amour,
Avant minuict après une heure
A l'enseigne de l'œil qui pleure,
Où l'on vendoit des pois pilez,
Lors me dict Colas reculez :
Car on va les oysons combattre
Tu jouës bien à te faire battre,
Lors je responds audit Colas
Par trop t'avancer tu est [sic] las,
D'avoir combatu à la guerre,
Par mananda je croy qu'il erre [...] ⁹.

- 5 Nous sommes dans un monde contradictoire dès le seuil du texte. C'est également un monde dérisoire, comme dans le *coq-à-l'âne* de 1565 cité ci-dessus : selon Antoine Oudin, « des Pois pilez » signifie « une chose de peu de consequence ¹⁰ » ; il s'agit sans doute d'une allusion à la publication et à la circulation de ce type de pamphlet, une espèce d'autodérision ou de clin d'œil au lectorat. Les lecteurs reconnaîtraient peut-être derrière « Colas » une allusion à Nicolas IV de Neufville de Villeroy (1543-1617), à la fois principal ministre et secrétaire de la Guerre et secrétaire d'État des Affaires étrangères lors de la régence de Marie de Médicis ¹¹. Il est donc quelque peu question des affaires du temps, délibérément obscurcies dans une énigme « mystique ».
- 6 Ainsi les *coq-à-l'âne* peuvent-ils participer à la prolifération de la confusion sociopolitique contemporaine, surtout à la cour, qu'ils entendent parodier. Évidemment, les troubles politiques et religieux de la période étudiée, et la multiplication des pamphlets par centaines, ont offert un terrain fertile à la circulation des *coq-à-l'âne*. Cette forme circule en effet durant les guerres de Religion aussi bien dans le camp catholique que dans le camp protestant, autant chez les Ligueurs que chez les Politiques. Marot a non seulement inventé une pratique littéraire mais aussi une arme polémique reprise dans

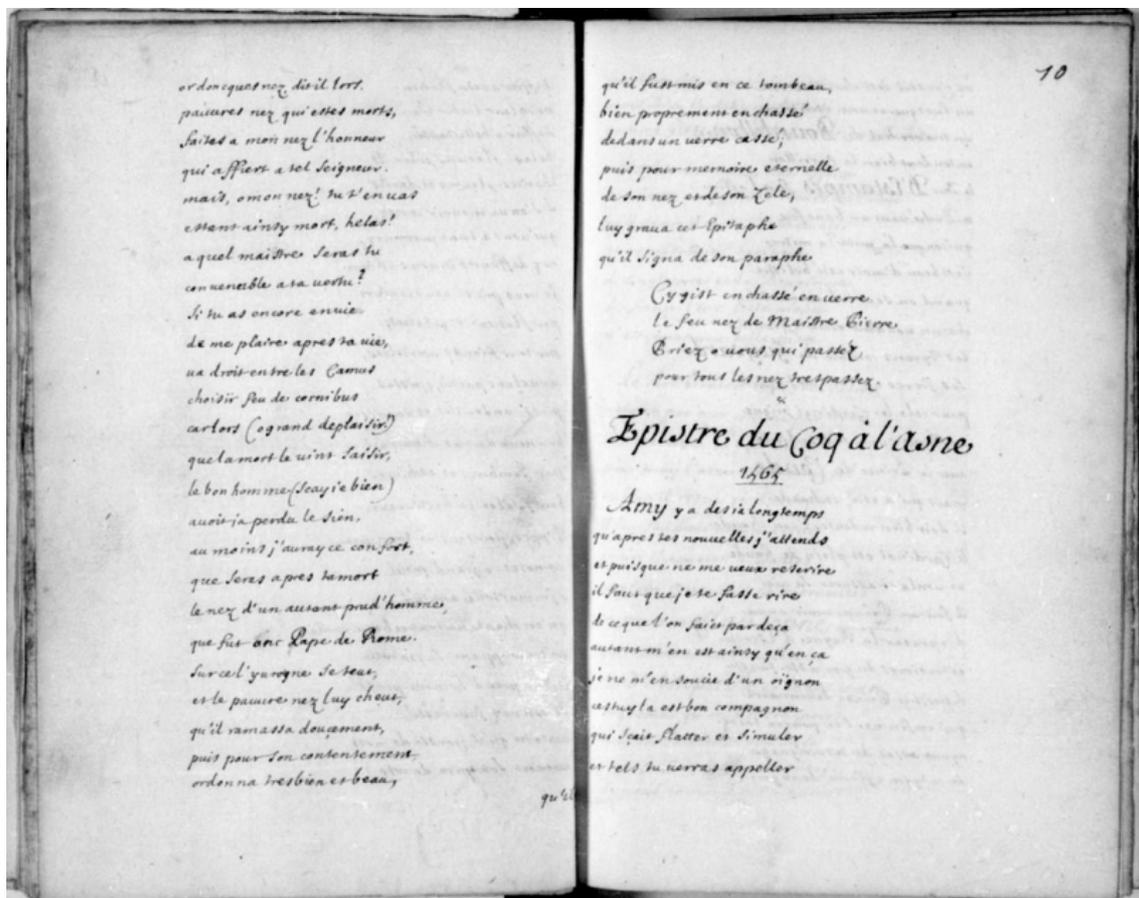
l'ensemble du spectre idéologique de l'époque. Il s'agissait souvent d'affronter l'adversaire en retournant ses propres armes contre lui.

- 7 Sans prétendre à l'exhaustivité, cet article voudrait proposer quelques réflexions sur la pertinence de l'usage du coq-à-l'âne dans divers contextes d'actualité au cours des guerres de Religion et de leurs suites. Il est malaisé d'envisager l'envergure du phénomène car il n'existe pas encore de catalogue ni d'édition complète de coq-à-l'âne pendant les guerres de Religion et au-delà. Un seul recueil manuscrit, BnF NAF 1870, « Discours et recueil de plusieurs coqs à l'asne, superscriptions, epistres, epigrammes, oraisons, echos, odes et huictains, depuis 1525 jusques à 1569 et 1577 » (voir note 5), contient une douzaine de coq-à-l'âne des années 1560 et 1570, selon sa table de matières. Ce recueil comprend également des poèmes comme « Passevent escriivant a son amy de nouvelles de court » ou « De la grenouille au crapaud » qui présentent une parenté évidente avec les coq-à-l'âne. De manière semblable, un autre important recueil manuscrit de coq-à-l'âne contient, à titre d'exemple, « Le Rat au Chat » de 1584 et « Le Qu'as tu veu de la Cour », qui commence ainsi : « Pasquin si tu n'as plus a Rome de quoy rire / je veux t'entrettenir des nouvelles de Cour¹² ». Il faudrait ajouter des coq-à-l'âne imprimés, y compris le *Coq a l'asne des huguenotz tuez & massacrez à Paris le XXIII jour d'aoust. 1572*, sur lequel nous reviendrons.
- 8 À quelques exceptions près, les coq-à-l'âne sont enracinés dans l'actualité. Cet ancrage se voit dans la multiplication de noms propres et d'autres allusions parfois cachées. Quel est le lien entre le rire, le non-sens et l'actualité dans les coq-à-l'âne et de quelle actualité s'agit-il ? Pour aborder cette question générale, nous proposons de passer brièvement en revue une sélection de coq-à-l'âne exprimant différents points de vue sur les affaires politiques du moment. Nous les considérerons selon un ordre chronologique qui devrait faciliter une compréhension de ces textes difficiles pour le lecteur moderne et qui permettra de mettre en valeur certaines particularités de ces textes selon les moments où ils sont employés.

« Epistre du Coq à l'asne » (Bayonne, 1565)

- 9 Ce coq-à-l'âne provient de l'entrevue de Bayonne (15 juin-2 juillet 1565) lors du tour de France de Charles IX (1564-1566)¹³.

Fig. 1. Début de l'« Epistre du Coq a l'asne » de 1565, extrait du *Recueil de pièces fugitives sur divers personnages du temps de Charles IX, et analyse de divers ouvrages du XVII^e siècle*, ms., f. 10 r^o.



Source/crédit : gallica.bnf.fr / BnF, département des Manuscrits, Français 25567.

Il s'agit d'une mission diplomatique : Charles et Catherine de Médicis (1519-1589) rencontrent Élisabeth reine d'Espagne (1545-1568), sœur du premier et fille de la dernière, et le duc d'Albe (1507-1582). Les soupçons suscités par cette entrevue chez les huguenots s'expriment clairement : les « Guysard » sont « des Tyrans », « D'anville », c'est-à-dire Henri I^{er} de Montmorency, seigneur de Damville (1534-1614),

« gouverneur de Languedoc », est un « persecuteur de l'Évangile », Charles, cardinal de Lorraine (1525-1574), est un « menteur assuré », et ainsi de suite¹⁴. Ce coq-à-l'âne joua sans doute un double rôle d'information et de propagande pour un public protestant de Bayonne et de ses environs. Nous ne savons pas si ce coq-à-l'âne était imprimé, mais visiblement il continuait à intéresser les collectionneurs de l'époque¹⁵. Or, le texte n'offre pas seulement de l'information et du commentaire, mais suscite aussi le rire pour exprimer la violence :

O qu'il fait bon estre grenouille
on boit quand on est alteré
c'est un larron démesuré
que le President Allamant
il y a desja longuement
qu'il deust estre seiçhé en l'air (f. 12 v^o)

- 10 Il s'agit probablement de François Allaman, seigneur de Gué-Péan, président de la Chambre des comptes accusé en 1564 d'avoir détourné les impôts¹⁶. Or, au-delà de cette affaire du temps spécifique, le raisonnement absurde à partir d'une plaisanterie est caractéristique du coq-à-l'âne et donne lieu à une rhétorique militante : à titre d'exemple, quelques vers auparavant, l'auteur souhaite pour la « Reyne », c'est-à-dire Catherine de Médicis (que l'on accuse de vouloir « planter l'inquisition / pour faire persecution »), « que la puissent manger les poux / si a bien faire ne se tourne » (f. 12 v^o). De tels fantasmes d'une extrême violence promeuvent le passage à l'acte. Comme l'a formulé Simone Weil, « il n'y a pas de cruauté ni de bassesse dont les braves gens ne soient capables, dès qu'entrent en jeu les mécanismes psychologiques correspondants¹⁷ » ; les coq-à-l'âne sont bel et bien un de ces mécanismes correspondants aux massacres.
- 11 Un passage de ce coq-à-l'âne bayonnais exprime ce rire violent tout en offrant un aperçu de la circulation contemporaine des écrits satiriques. Les auteurs sont ainsi non seulement pleinement conscients du phénomène auquel ils contribuent mais ils véhiculent la rumeur pour mettre en jeu le désaccord et la distorsion de la sphère publique¹⁸ :

Mais dy as tu vû un livret
que l'on ne tient pas trop secret
un chacun icy en apporte
ou est dépeinte en toute sorte
l'origine de ces Guysards
et toutes les ruzes et arts
par lesquels ont pillé la françe
quatre marchans de consçience
et bons catholiques Romains
l'ont dressé de leurs propres mains
pour la deffence de leur ville
il ne leur faut point d'autre étrille
on en rit bien en cette Cour
pour maintenant au temps qui court
qui a de l'argent fait grand chere
chez Catherine sa commere
elle vend tousjours de bon vin. (f. 13 v^o-14 r^o)

- 12 Le « livret » en question est peut-être le *Bref discours et veritable des principales conjurations de ceux de la maison de Guyse, Contre le Roy & son Royaume, les Princes de son sang, & les Estats* (1565). Quoi qu'il en soit, cet ouvrage « pas trop secret » fonctionne comme un exemple en miniature du coq-à-l'âne qui opère comme un secret semi-voilé. Même si les allusions deviennent plus obscures dans ce passage – qui sont les « quatre marchans de consçience », par exemple ? – la vision satirique de la cour n'y est que trop apparente. Ainsi Catherine de Médicis est-elle rabaissée au niveau d'une « commère » et le milieu curial apparaît plus généralement comme un endroit où l'on rit car on est risible. Le truisme « qui a de l'argent fait grand chere » contribue à cette vision de la cour comme ridicule. La présentation comique et ridicule, de la cour et de la reine en particulier, favorise la rhétorique protestante qui n'en est pas moins révolutionnaire et violente.

Coq-à-l'âne autour de la Saint-Barthélemy

- 13 Une série de coq-à-l'âne catholiques autour de la Saint-Barthélemy abordent aussi la violence sous un angle qui se veut comique, non

pour la minimiser mais pour y inciter, car on tue plus facilement un adversaire risible. Comme J. Vignes a récemment identifié et étudié des « chansons à massacrer » catholiques¹⁹, associées et parfois signées par Christophe de Bordeaux, nous ne citerons qu'un exemple, le *Coq à l'asne des huguenotz tuez & massacrez* de 1572²⁰, avant de passer à d'autres coq-à-l'âne contemporains. Le texte de 1572 présente une vision à la fois sinistre et jubilatoire du massacre qui conclut :

Sus compaignons, que tous chascun soit content :
Chantons & rions d'autant.
Le bon temps nous vient revoir
Puis que Regnards, Tygres, Loups & Louveteaux
Servent de pontz et batteaux,
Pensez qu'il les faict bon voir²¹

- 14 Comme le note J. Vignes, les « pontz et batteaux » sont les protestants jetés dans la Seine. Le rire va de pair avec l'association entre les protestants et des animaux cauteleux ou féroces²² : il s'agit de déshumaniser l'ennemi pour tenter de justifier le massacre, car selon une autre formule de Simone Weil, lorsque l'on a « mis une catégorie d'êtres humains en dehors de ceux dont la vie a un prix, il n'est rien de plus naturel à l'homme que de tuer²³ ». Le rire fait donc partie de l'extrême violence du texte :

Soyez huguenotz
A ceste foyz si devotz
Car le Roy vous le commande,
Ne vous saignez point
S'en ai faict & je m'en ry. (v. 55-59)

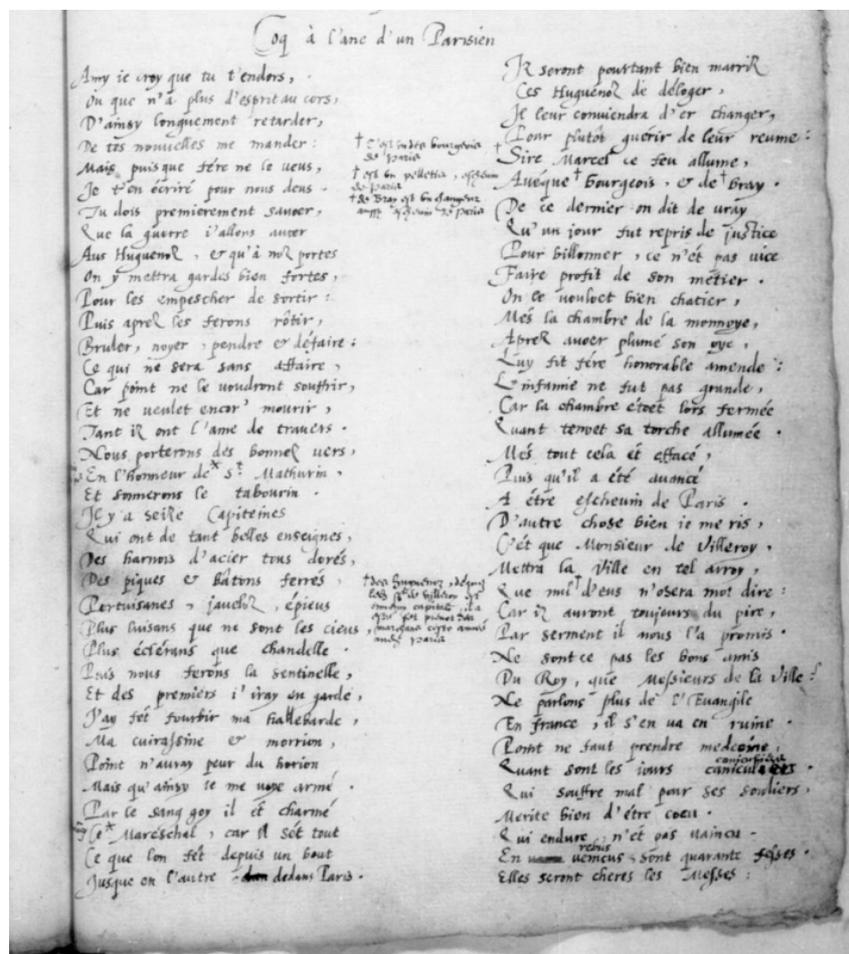
- 15 L'ironie de proposer aux huguenots d'être « devots » et d'obéir au roi est manifeste. Surtout, l'auteur rit d'avoir fait saigner les protestants lors du massacre. Selon J. Vignes, « c'est la violence même, le massacre même, dans ses aspects les plus physiques, qui prêtent à rire²⁴ ». L'association entre le rire et la déshumanisation de l'adversaire est omniprésente : « En riant se faut froter / Le nez avec la mo[u]tarde²⁵ » (v. 92-93). Certes, l'emploi d'images extraordinairement violentes, se trouvant déjà dans les coq-à-l'âne de Marot²⁶, s'est maintenu dans d'autres écrits protestants, comme

le coq-à-l'âne de Bayonne de 1565 dont il était question ci-dessus. Pourtant, l'auteur de ce *Coq à l'asne des huguenotz tuez & massacrez* franchit une limite car sa violence n'est plus guère une métaphore. Il tente « de transformer le massacre en une vaste blague. Le rire devient ici le meilleur allié de la barbarie²⁷ ». Quoique l'auteur joue davantage sur l'incohérence du coq-à-l'âne que d'autres exemples contemporains, comme s'il voulait rivaliser avec son prédécesseur protestant dans un domaine rhétorique, c'est surtout cette association entre rire et brutalité qui est saillante.

- 16 Un autre texte catholique, un « *Coq à l'âne d'un Parisien* » (1570 ?), semble être une célébration de la violence, mais de manière quelque peu plus subtile que le précédent. Il se trouve dans un recueil manuscrit de Philippe Harduin de Saint Jacques, docteur et doyen à la faculté de Médecine au XVII^e siècle, qui avait colligé un grand nombre de pièces du XVI^e siècle²⁸. Un lecteur, peut-être Harduin de S. Jacques lui-même, a ajouté des notes marginales qui sont souvent difficilement lisibles mais qui sont visiblement censées expliciter certaines allusions (voir fig. 2). Or, ce coq-à-l'âne aborde les affaires du temps d'une manière enjouée, quoiqu'il s'agisse d'humour noir. Ainsi l'auteur propose-t-il une série de nouvelles commençant par :

Que la guerre j'allons avoer
Aus Huguenots, & qu'à noz portes
On y mettra gardes bien fortes,
Pour les empescher de sortir :
Puis aprez les ferons rôtir,
Bruler, noyer, pendre & défaire :
Ce qui ne sera sans affaire,
Car point ne le voudront souffrir,
Et ne veule[n]t encor' mourir,
Tant ils ont l'ame de travers.

Fig. 2. Début de la première page du manuscrit « Coq à l'âne d'un Parisien » avec notes marginales, provenant du Recueil d'extraits rassemblés par Philippe Harduin de S. Jacques, [1570 ?], f. 123 r^o.



Source/crédit : gallica.bnf.fr / BnF, département des Manuscrits, Français 4897.

- 17 Ceci semble être une prédiction de la Saint-Barthélemy : dans sa conclusion l'auteur dit que son épître a deux ans d'avance sur le massacre : « Ecrit, si bien je m'en remembre, / Le sizième jour de Settembre, / L'an Mil cinq cens soisante & dis ». De tels fantasmes violents dans les années qui précèdent le massacre semblent se trouver dans d'autres coq-à-l'âne catholiques²⁹. Si la date est véritable, c'est encore une forte indication de la manière dont les coq-à-l'âne ont non seulement parlé de l'actualité mais ont aussi contribué aux conditions qui l'avaient créée. Effectivement, un truisme caractéristique du coq-à-l'âne (les huguenots ne veulent pas mourir) et l'ironie du dernier vers, qui rappelle les vers « Soyez huguenotz / A ceste foys si devotz » du coq-à-l'âne de 1572, dévoilent

la même fonction du rire pour minimiser la violence. En outre, le langage de ce coq-à-l'âne imite le dialecte parisien (par exemple, « j'allons³⁰ ») : ainsi le satiriste imite-t-il une voix du peuple qui normalise, elle aussi, la violence de ses propos tout en créant de la connivence avec son lectorat.

- 18 Le rire joue un rôle semblable un peu partout dans ce texte, par exemple dans le passage suivant :

D'autre chose bien je me ris,
C'êt que Monsieur de Villeroy,
Mettra la ville en tel arroy,
Que mil d'eus n'osera mot dire :
Car ils auront toujours du pire,
Par serment il nous l'a promis.
Ne sont ce pas les bons amis
Du Roy, que Messieurs de la Ville ? (f. 153 r^o)

- 19 Il s'agit encore de Nicolas IV de Neufville de Villeroy (1543-1617), secrétaire d'État à partir de 1567 et source d'un jeu de mots typique du coq-à-l'âne (« ville en tel arroy »). Nous ne savons pas s'il est question ou non d'une affaire du temps spécifique, mais de toute manière l'auteur associe le roi, Villeroy et les Parisiens d'un côté, et les protestants (« eus ») de l'autre ; s'il ne parle pas d'une « nouvelle » à proprement parler, il exprime néanmoins une attitude idéologique. Effectivement, tout au long du texte, l'auteur adopte un ton comique à la fois pour forger des liens avec un lectorat parisien et catholique, et pour menacer l'ennemi :

On verra bien un jeu plus beau,
Qui fera à beaucoup la nique.
O bel état de République,
Qui a été pendant les troubles !
Je n'eusse pas donné deus doubles
De tous les biens† de ces gens là. [† : Il entend des huguenots] (f. 153 v^o)

- 20 Le comique sert donc comme moyen d'exprimer violence et intimidation d'une manière détournée quoiqu'explicitée dans l'annotation marginale. Rire des affaires du temps est le *sine qua non*

d'un tel coq-à-l'âne et le principe même de sa production selon l'auteur dans sa conclusion :

A me répondre te semons,
Pour entendre de tes nouvelles,
Bonn', mauvaises, laides & belles.
Il y a ja par trop lon tems,
Qu'en trégrand desyr j'en attens.
Puis quant me mettray à écrire,
Davantage te feray rire. (f. 154 r^o)

- 21 Qu'elles soient bonnes ou mauvaises, on rit des nouvelles pour renforcer des liens avec ses alliés et pour déshumaniser l'adversaire. La prolifération des coq-à-l'âne est inscrite dans ces vers : ils sont aussi contagieux que le rire qu'ils sont censés exprimer et il n'existe pas de « nouvelles » auxquelles ils ne peuvent s'appliquer.
- 22 Un long « Coq à l'asne » (1575 ?) présente une riposte du point de vue « Politique » à ces polémiques catholiques. L'auteur y envisage la coexistence religieuse, proposée explicitement dans le couplet final : « Ergo, pour les conclusions / Y aura deux Religions³¹ ». Il aborde la Saint-Barthélemy avec une rime équivoque qui exprime un rire équivoque : « ce grand ravage / A esté commis à Paris, / Et certes cela n'est pas ris » (p. 94, v. 150-153). L'auteur rejette le rire mais, paradoxalement, il adopte en même temps la rhétorique comique du coq-à-l'âne marotique. Les rimes équivoques font partie de la pratique littéraire du coq-à-l'âne dès les premiers vers du premier coq-à-l'âne de Marot : « les François ont parmy eulx / Tousjours des nations estranges. / Mais quoy ? nous ne povons estre anges, / C'est pour venir à l'equivoque³² ». La dette envers Marot est explicite dans ce texte de 1575³³. Il est question surtout d'adopter une position idéologique proche de celle de l'inventeur du genre à l'inverse des textes catholiques.
- 23 Parler du rire ou faire des jeux de mots révèle une appartenance à une tradition simultanément littéraire et politique, mais l'aspect poétique et comique est néanmoins secondaire par rapport à la polémique :

Sinon qu'on entende son dire,
Non pas que je me mette a rire

De ce singement de la Messe.
Mais je dy qu'il faut que l'on laisse
Dans ceste France l'Evangile.
Et si ne faut pas que l'on pille
Ainsi ses povres Huguenaux.
Veu que nous aurons tant de maux,
Si on donne une fois le choc.
Car aregnahc & ennoruoc,
Est que couronne changera³⁴.

- 24 Comme ailleurs, le rire joue de la prétérition et déshumanise ses adversaires (« singement de la Messe »). La menace plane désormais sur l'autorité royale. L'inversion des mots est un moyen flagrant d'exprimer le renversement politique³⁵. Il n'est plus guère question d'adopter le cryptage du coq-à-l'âne marotique.

Henri III et la Ligue

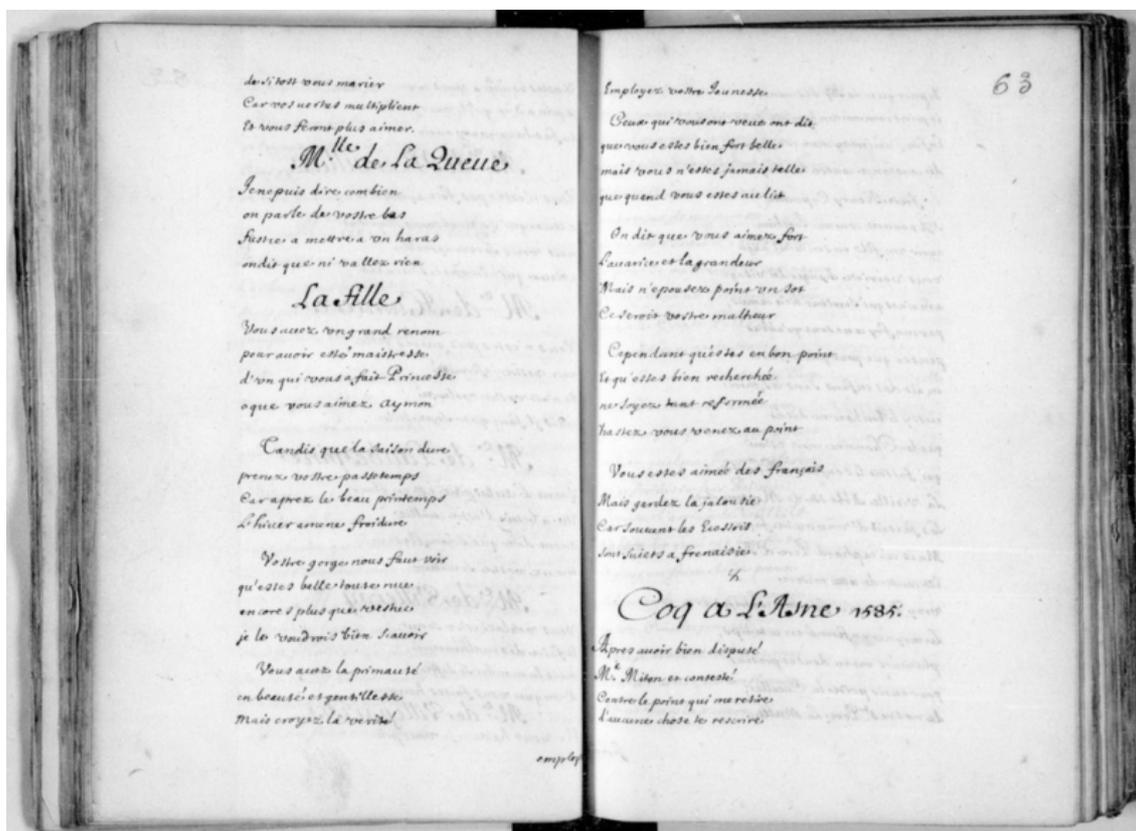
- 25 Comme pour la Saint-Barthélemy, les coq-à-l'âne autour d'Henri III et de la Ligue mériteraient des études à part. Dans les limites de cet article, il suffira de noter une continuité du ton comique et surtout satirique dans les coq-à-l'âne de la fin du xvi^e siècle avec une nouvelle dimension obscène lorsqu'il est question des mignons du roi. Par exemple, dans un « Asne au Coq » paru autour de 1580 ou 1581, le quadrupède éponyme demande au début « de tes nouvelles pour en rire / ou bien si tu n'oses m'crire / puisque je n'ay de tes nouvelles / Je t'en veux compter des plus belles³⁶ ». Or, la première nouvelle n'est guère comique mais prolonge la menace de violence observée ci-dessus : « On a fait marcher une armée / [...] pour secourir Cambrai / si ce que l'on en dit est vray / Il y a en aura de surpris / et seront traittez a tel prix / que le jour S^t Barthelemy³⁷ ». François d'Anjou menait une armée en 1580-1581 pour prendre Cambrai des forces espagnoles le 18 août 1581, ce qui permet de dater approximativement ce texte. Vers la fin, l'auteur déclare simultanément que « nous voyons de vices / Infames regner a la Cour / a un faux bruit chacun y court » et que

le monde s'en va a l'empire
Il a bien appresté a rire
Le doux seigneur d'Orsonvillier

Estant si mauvais escuyer
il ne devoit monter sans selle³⁸ (f. 41 v^o-42 r^o).

De cette manière, le coq-à-l'âne passe des affaires nationales et internationales aux cancans de la cour – la condamnation du « faux bruit » est un moyen détourné d'en parler. Le potin en question aurait sans doute été compréhensible pour un lecteur contemporain averti, mais reste obscur pour nous.

Fig. 3. Première page du manuscrit « Coq a L'Asne. 1585 », extrait du Recueil de pièces fugitives sur divers personnages du temps de Charles IX, et analyse de divers ouvrages du xvii^e siècle, ms., f. 63 r^o.



Source/crédit : gallica.bnf.fr / BnF, département des Manuscrits, Français 25567.

26 L'usage des coq-à-l'âne pour divulguer les bruits qui couraient atteint son apogée dans les satires contre Henri III et ses mignons, de la part des ligueurs. Un long « Coq a L'Asne³⁹ » ligueur de 1585 (fig. 3) est typique de cet usage : l'auteur se moque de « frere Henry Capuchin » (f. 63 v^o) et prend le célèbre favori du roi, Épernon (1554-1642), comme cible privilégiée⁴⁰ :

Espernon a presté la fesse
Ainsy que tout le monde dit,
aussi est il en grand credit
Comme le second de la france
toutesfois jay bonne esperance
que son caquet rabbaissera
Et que lon le dechassera
si la ligue fait son affaire. (f. 64 v^o)

- 27 Il est bien connu que l'homophobie et l'obscénité sont caractéristiques de ces satires qui se multipliaient et se disséminaient à la cour et à Paris plus largement⁴¹. Plus rien n'est caché, on se moque des individus nommés directement (les noms propres sont nombreux), comme en ce qui concerne Épernon encore :

Le Duc d'Espernon n'a qu'un vice
Il est trop vaillant en gascon
Il fait comme dit le dicton
de cuyr d'autre large courroye⁴²,
cest pourquoy tout le monde ploye
sous le pouvoir dont je me ris. (f. 73 r^o)

- 28 Les expressions proverbiales parfois détournées étaient une des ressources rhétoriques du coq-à-l'âne marotique. Or, dans ce contexte, les proverbes contribuent à l'impression d'une prétendue sagesse populaire en faveur du point de vue de l'auteur. Un autre texte ligueur, le *Coq à l'asne et chanson [...] Où sont contenus plusieurs beaux Equivoques & proverbes* de 1590, développe cette fonction rhétorique des locutions. Pour revenir à Épernon, sa retraite à Saint-Germain-en-Laye en mai 1585 pour se guérir d'un « chancre » était une affaire du temps notoire⁴³. C'était l'occasion pour les satiristes d'insinuer qu'il s'agissait de la syphilis : « Mais le bruit est en cette ville / que son chancre est contagieux⁴⁴ » et, dans un autre coq-à-l'âne de la même année, « Le Chancre luy mange la joüe / Cependant qu'ainsi je me joue⁴⁵ ». Le coq-à-l'âne est encore un moyen privilégié de combiner rumeur et humour.
- 29 Il existe aussi des coq-à-l'âne contre la Ligue, y compris ceux colligés par L'Estoile, comme *Du coq à l'asne : Sur les Tragædies de France*.

Arnaud, à Thony de 1589, qui adopte un ton comique dès les premiers vers :

Thoni, pour te donner plaisir,
Je te veux compter à loisir
Ce que j'ai appris de la Ligue.
Tout va, tout court, tout bruict, tout brigue⁴⁶.

Les affaires de la Ligue et de la cour sont certes dérisoires et la satire est explicite : « C'est une grand devotion / Qu'un massacre à la Catholique » (*ibid.*) est caractéristique de ce type de règlement de compte rhétorique.

- 30 Étant donné que la satire contre la Ligue est bien connue⁴⁷, il est sans doute plus intéressant d'étudier brièvement deux autres coq-à-l'âne ligueurs issus respectivement de Lyon et de Rouen. Le premier, *Les Plaisants Devis en forme de coq a l'asne* de 1589, fait partie d'une série de textes (1560-1610) par les « Supposts du Seigneur de la Coquille », une société joyeuse associée aux imprimeurs lyonnais⁴⁸. Le texte a la forme d'une sottie qui rend ainsi explicite une polyphonie qui restait implicite ailleurs, mais l'emploi du terme coq-à-l'âne dans son titre ne relève pas du hasard. Les « supposts » se rallient à la Ligue qui dominait Lyon à cette époque⁴⁹. En outre, dans ses derniers vers, l'un d'eux insiste sur l'idée qu'il y a toujours matière à rire des affaires du temps :

LE SECOND

Le temps n'est pas guere commode
Maintenant pour rire et gaudir.

LE TROISIÈME

Si se faut-il regaillardir
Puisque nous en avons licence :
Sus donc, trompettes, qu'on s'avance ! (*ibid.*, p. 524)

- 31 La « licence » est non seulement celle d'une société joyeuse mais aussi celle de la forme même du coq-à-l'âne, ce qui explique sa présence exceptionnelle dans le titre de cette pièce. Pourtant, il y a une reconnaissance que le rire est désormais plus difficile, qu'il faut le forcer.

- 32 Un « Coq à l'asne fort recreatif sur le siege & deslivrance de Rouen » de 1592 s'efforce également de rire des affaires du temps d'un point de vue ligueur. C'est la seconde partie d'un *Discours veritable de ce qui s'est fait et passé durant le siege de Roüen [...]* Avec un cocq à l'asne sur ce qui c'est [sic] passé audict siege⁵⁰. Le siège de Rouen par Henri de Navarre en novembre 1591-mai 1592 fut une victoire à la Pyrrhus pour les catholiques ligueurs rouennais⁵¹. Cependant, l'auteur entreprend d'adopter un ton semblable au *Coq à l'asne des huguenotz tuez & massacrez*, trouvant du plaisir dans le conflit : « avons nous pas de l'esbat / De voir fuyr noz Atheistes ? » (p. 17), et rêvant de « passe[r] par le trenchant / Les traistres » (p. 18). L'auteur reconnaît néanmoins que les ligueurs seront du côté des perdants en fin de compte, mais qu'il faut toujours en rire : « N'est ce pas un fort plaisant jeu / De courre de peur de mourir » (p. 20). C'est un rire de défi et de résistance de la part de l'auteur ligueur, qui s'exprime aussi dans une lapalissade paradoxalement significative :

Celuy qui mourra aujourd'huy
Ne soupera demain au soir
Lavez voz mains venez vous seoir
Car voilà le rost qui se gaste (p. 21).

Ce *carpe diem* est une reconnaissance du changement d'ordre politique et religieux. Selon le catalogue de la BnF, ce texte fut imprimé à Rouen, à Paris, et à Lyon, c'est-à-dire dans les centres de la Ligue ; il s'agit donc d'une pièce de propagande assez tardive et pratiquement tragicomique.

Coq-à-l'âne au début du XVII^e siècle

- 33 Il semble que la production des coq-à-l'âne se soit quelque peu tarie lors du règne d'Henri IV pour resurgir lors de la régence de Marie de Médicis, sans doute parce que la victoire du roi calmait quelque peu les tensions. Un « Coq à l'asne » manuscrit préservé dans le célèbre recueil de Valentin Conrart (1603-1675) fait cependant exception⁵². L'auteur imagine, par exemple, le retour de Catherine de Médicis (« nostre grand Mere Catin ») : « Je croy qu'elle creveroit dire /

Voyant regner le Navarrois / La Ligue rendre les abois » (p. 761). Or, après la fin des guerres de Religion, il est plutôt question de « quel bruit il court » (p. 757) à la cour que du conflit religieux. Comme ailleurs, le coq-à-l'âne est aussi un mémorial, et on parle toujours d'Épernon sous un angle moqueur :

Sang goy ce grand Duc d'Espéron
A qui ne restoit que le nom
Qu'il ne fust un des Roys de France
Si faut il faire difference
Entre le maistre & le vallet
Entre l'Evecque & le mullet
Cousins Germains en asnerie
Impossible est que l'on n'en rie
Du Tricquetrac des Courtisans (p. 758)

- 34 Ainsi les médisances concernant la sphère intime, qui font toujours partie du coq-à-l'âne, persistent. Il existe un lien étroit entre de tels commérages et le coq-à-l'âne car il est question du passage entre la vie privée et les « affaires du temps » publiques. Il existe donc plusieurs « actualités » : le coq-à-l'âne est un moyen privilégié de s'exprimer sur l'incohérence sociale, sans doute à différents niveaux de lisibilité selon sa connaissance des affaires du temps. Un imprimé, *Le Coq à l'asne envoyé de la cour* de 1622, incarne cette combinaison des « affaires » de la cour d'un côté et des questions politiques et religieuses de l'autre. On y trouve par exemple l'allusion suivante :

Non la Marquise de Montlor
A son mary ne fait point tor
D'aimer le jeu du reversy⁵³.

- 35 L'identification précise de Jean-Baptiste d'Ornano, marquis de Montlaur (1581-1626), précepteur de Gaston d'Orléans, soulève d'autres questions : s'agit-il d'un règlement de compte par voie de misogynie ? Sans doute cette référence fait-elle partie d'une présentation satirique, voire satyrique, de la cour, comme nous le voyons quelques vers plus loin dans une allusion bien plus évasive :

Deux chapeaux rouges ont bon temps,
L'un c'est [sic] fait en ce doux printemps

Le Priape des Tuilleries (?) :
L'autre en a perdu la vie. (*ibid.*, p. 6)

- 36 L'effet de connivence créé par de tels potins de la cour incluait certains lecteurs tout en excluant d'autres. Il y a une mise en scène de la rumeur à la cour :

Je vis l'autre jour un mausade
[...] Il s'en vint me dire tout bas,
Porchere ? Tu ne le sçais pas
Je veux te dire une nouvelle
Sur le travers d'une escabelle,
A genoux sur un tabouret
Que la Comtesse de Moret
Des quinze-vingts est revenue (*ibid.*, p. 7)

- 37 Jacqueline de Bueil, comtesse de Moret (1588-1651), était une célèbre maîtresse d'Henri IV mais la « nouvelle » exacte reste obscure. Pourtant, ce coq-à-l'âne ne néglige pas totalement d'autres affaires du temps, car il est question du blocus de La Rochelle en 1622 (« On veut Messieurs les Rochelois, / Vous supplier à ceste fois », *ibid.*, p. 8) – le conflit religieux est réglé laconiquement : « La mode n'est plus croyez moy / D'estre Huguenot » (*ibid.*)
- 38 Un dernier exemple de coq-à-l'âne imprimé, un *Pasquin ou coq-à-l'asne de cour* de 1616, professe le rire en même temps que l'incohérence. Ainsi lit-on vers le début :

Pardieu c'est dequoy je me ris,
A propos des gens de Cocaigne,
Voilà ceste grande montagne
Qui n'enfanta qu'une souris⁵⁴.
Or sus courage favoris,
Les armes craignent les quenouilles [...] ⁵⁵.

- 39 L'auteur insiste sur l'insignifiance du discours pour mieux s'exprimer sur des questions délicates. Autrement dit, étaler le rire dans un tel pamphlet anonyme autorise des commentaires qui seraient sans doute inacceptables dans d'autres contextes. Pourtant, ce coq-à-l'âne fait partie d'une vaste production de pamphlets publiés lors de la régence⁵⁶. Or, même si l'auteur ne cache pas sa position

idéologique – « Règne de femme & d'enfans / N'engendra que chose sinistre » (p. 5) – ce *Pasquin* trahit une nouvelle angoisse, du moins pour cet auteur de coq-à-l'âne, concernant la censure. Ainsi « *Gueridon* », le soi-disant auteur de nombreux pamphlets, « est le seul homme sur la terre / Qui puisse parler librement⁵⁷ ». Effectivement, des tentatives de contrôle concernant ce qu'il s'imprimait étaient faites cette même année 1616⁵⁸. L'auteur revient sur cette question, exprimant une nostalgie pour un temps où il y avait plus de liberté d'expression :

Aussi tout le monde discourt
De ceste liberté de vivre,
Les crocheteurs en font un livre
Des plus beaux vers de *Gueridon* :
En fin tout est à l'abandon,
Si le Dieu n'y met remédie (*Pasquin, op. cit., p. 14*)

- 40 Ainsi ce *Pasquin* parle-t-il de la difficulté de s'exprimer ouvertement dans une mise en scène du contrôle croissant des imprimés. Cette représentation est parfois une mise en abyme de la prolifération de pamphlets et de pasquins⁵⁹ :

Nos gens d'Estat sont en cholere
Contre les faiseurs de Pasquins,
Ils ne passent pas en coquins,
Puis qu'ils prennent à tout usage :
La fortune fait bon visage
A celui qui se sert du temps (*Pasquin, op. cit., p. 7*)

- 41 Or, ce coq-à-l'âne souligne un aspect évident mais néanmoins remarquable concernant cette pratique littéraire. Pendant des décennies, les auteurs ont profité de la souplesse et de la liberté inhérente au genre inventé par Marot. Quelle que soit la position idéologique adoptée, on s'est « serv[i] du temps » sans doute pour faire des profits économiques et surtout pour « parler librement ». Le rire ou du moins une présentation qui se veut badine permet une liberté d'expression. C'est l'envers de la conclusion des *Plaisants devis en forme de coq a l'asne* de 1589 (« se faut-il regaillardir, / Puisque nous en avons licence⁶⁰ »).

42 Évidemment, le rire joue un rôle primordial dans les coq-à-l'âne, mais il s'agit d'un rire ambivalent sinon polyvalent. Il serait hasardeux de tirer des conclusions trop définitives des exemples analysés ci-dessus, qui ne représentent qu'une modeste proportion de la production de coq-à-l'âne pendant les guerres de Religion et au-delà. Il est néanmoins évident que le genre se prête à des représentations des affaires du temps qui sont également des interventions dans un discours public extrêmement chargé et troublé. Il reste peu de l'expression enjouée de l'échange entre amis des premiers coq-à-l'âne de Marot et de Jamet, qui faisaient partie d'une tentative de réforme évangélique par voie d'un discours incohérent, pour parodier un ordre et en suggérer un autre. Le durcissement du conflit correspond à un durcissement du rire, que ce soit un rire de défi ou de violence. Certes « rire est le propre de l'homme » comme disait Rabelais au début de *Gargantua* (1534), mais c'est aussi le propre de l'homme de torturer et de massacrer ; les coq-à-l'âne en portent témoignage. Le rire polyvalent, joint à la confusion voulue des coq-à-l'âne, présente des modes d'accès paradoxalement précis aux affaires du temps passé, et cela malgré les difficultés de compréhension qu'ils posent en raison de leur historicité.

NOTES

1 Voir, par exemple, David Claivaz, *Ce que j'ay oublié d'y mettre : Essai sur l'invention poétique dans les coq-à-l'âne de Clément Marot*, Fribourg, Éditions universitaires, 2000 ; Bernd Renner, « *Difficile est saturam non scribere* » : *L'Herméneutique de la satire rabelaisienne*, *Études rabelaisiennes*, t. XLV, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et Renaissance », 2007, p. 178-199 ; Guillaume Berthon, *L'Intention du poète : Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque de la Renaissance », 2014, p. 208-210, 340-341, 441-442, 541-542.

2 Clément Marot, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, « GF », 2007-2009, vol. I, p. 219, v. 116 et vol. II, p. 214, v. 10.

3 Sur le « discours cohérent » du coq-à-l'âne, voir Tatiana Debbagi Baranova, « Les genres poétiques diffamatoires et leurs fonctions politiques pendant les guerres de religion et la Fronde. Continuités et ruptures », dans Jacques Berchtold et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *La Mémoire des*

guerres de religion. *La concurrence des genres historiques XVI^e-XVIII^e siècles. Actes du colloque international de Paris (15-16 nov. 2002)*, Genève, Droz, « Cahiers d'humanisme et Renaissance », 2007, p. 211-233 (p. 225) ; sur les allusions à Marot longtemps après sa mort, voir *infra* et Grégoire Holtz, « Illogic and Polemic : The Coq-à-l'âne during the Wars of Religion », *Renaissance Studies*, vol. 30-1, 2016, p. 73-87 (p. 75-76), [accès restreint, DOI [10.1111/rest.12203](https://doi.org/10.1111/rest.12203)].

4 « Epistre du Coq à l'asne », Bibliothèque nationale de France (BnF), ms. Français 25567, f. 10 r^o. Ce coq-à-l'âne se trouve également dans un recueil de Rasse des Neux, BnF, ms. Français 25561, f. 11-12.

5 « Discours et recueil de plusieurs coqs à l'asne, superscriptions, epistres, epigrammes, oraisons, ethos, odes et huictains, depuis 1525 jusques à 1569 et 1577 », BnF, NAF 1870, f. 39 r^o.

6 T. Debbagi Baranova, « Les genres poétiques diffamatoires », art. cité, p. 226.

7 Ainsi, un même coq-à-l'âne peut paraître dans plusieurs versions, parfois avec des variantes. Par exemple, *Du coq à l'asne sur les Tragœdies de France. Arnaud à Thony (1585-1589)*, se trouve dans 4 manuscrits (dont un de Rasse des Neux et deux de L'Estoile) et un imprimé ; François Rouget, « Sur les coq-à-l'âne d'Arnaud et de Thony. Circulation manuscrite (P. de L'Estoile, Rasse des Neux) et imprimée (1589) de deux pièces satiriques autour de la Ligue (1585-1589) », dans Cécile Huchard et Jean-Claude Ternaux (dir.), *Calliope et Mnémosyne. Mélanges offerts à Gilbert Schrenck*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 269-299. Sur ces collectionneurs, voir Mark Greengrass, « Outspoken Opinions as Collectible Items ? Engagement and divertissement in the French Civil Wars », *Renaissance Studies*, vol. 30-1, 2016, p. 57-72, [accès restreint, DOI [10.1111/rest.12202](https://doi.org/10.1111/rest.12202)] ; et Tom Hamilton, *Pierre de L'Estoile and His World in the Wars of Religion*, Oxford University Press, 2017.

8 Voir T. Debbagi Baranova, art. cité, et « La poésie dénonciatrice pendant les guerres de religion. “Faites fondre sur luy vos carmes satyriques” », *Revue française d'histoire des idées politiques*, 26, 2007/2, p. 24-67, DOI [10.3917/rfhip.026.0024](https://doi.org/10.3917/rfhip.026.0024) ; G. Holtz, « Illogic and Polemic », art. cité ; Fr. Rouget, « Sur les coq-à-l'âne d'Arnaud et de Thony », art. cité, p. 272 ; Jean Vignes, « Chansons à massacrer. Coq-à-l'âne et chansons catholiques autour de la Saint-Barthélemy », dans Luce Albert et Mickaël Ribreau (dir.), *Polémiques en chanson. IV^e-XVI^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2022, p. 347-381 (je tiens à remercier J. Vignes d'avoir

partagé son article avec moi avant sa publication). Il existe des coq-à-l'âne qui ne s'attaquent pas à l'actualité mais qui visent des cibles traditionnelles de la satire morale, par exemple, le *Pasquil ou coq a l'asne de M. Guillaume pour balleier les ordures de ce temps*, Paris, Abraham Cousturier, 1616. D'autres sont des galimatias plus ou moins incohérents mais guère satiriques, par exemple, le *Coq-à-l'asne sur le mariage d'un courtisan crotisque* de 1620, repris dans les *Jeux de l'inconnu* (voir Adrien de Monluc, comte de Carmain, *Œuvres versifiées. Les pensées du solitaire. Les jeux de l'inconnu. Fable des amours du jour et de la nuit*, éd. Michael Kramer, Paris, Champion, « Sources classiques », 2007, p. 617-626). Sur cette combinaison de l'actuel et de l'inactuel dans la satire, voir Pascal Debailly, « Indignation satirique et actualité », *Pratiques et formes littéraires*, 19 : *Rire des affaires du temps (1560-1653). L'actualité au prisme du rire*, Flavie Kerautret (dir.), 2022, DOI [10.35562/pfl.409](https://doi.org/10.35562/pfl.409).

9 *Coq a l'asne ou discours mystique sur les affaires de ce temps*, Paris, Anthoine du Brueil, 1614, p. 3-4 ; voir « On dit par injure à un homme, que c'est un oison, qu'il se laisse mener comme un oison, pour dire, que c'est un sot, qui ne sçait pas se conduire, qu'il n'agit que par l'organe d'autrui », Furetière, *Dictionnaire universel*, t. II, La Haye, Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, entrée « oison » ; « mananda » est une exclamation à valeur affirmative.

10 Antoine Oudin, *Curiositez françoises, pour supplement aux Dictionnaires [...]*, Paris, Antoine de Sommaville, 1640, p. 436.

11 « Colas » est un diminutif de Nicolas selon Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip, 1611, n. p.

12 BnF, ms. Français 25567, f. 35 v^o et 91 r^o.

13 Pour le contexte historique des événements racontés dans les coq-à-l'âne, nous avons consulté Arlette Jouanna, Jacqueline Boucher, Dominique Biloghi et Guy Le Thiec, *Histoire et dictionnaire des guerres de Religion*, Paris, Laffont, 1998 (ici p. 37).

14 BnF, ms. Français 25567, f. 12 v^o.

15 Selon la BnF, le manuscrit en question est un « *Recueil de pièces fugitives sur divers personnages du temps de Charles IX*, et analyse de divers ouvrages du xvii^e siècle ».

16 Casimir Chevalier, *Pièces historiques relatives à la Chastellenie de Chenonceau [...]*, Paris, Techener, 1864, p. CXXIV-CXXV.

- 17 Simone Weil, *L'Enracinement ou Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain* [1949], éd. Florence de Lussy, Paris, Flammarion, 2014, p. 177.
- 18 Sur la rumeur à cette époque, voir Emily Butterworth, *The Unbridled Tongue : Babble and Gossip in Renaissance France*, Oxford University Press, 2016 (pour le désaccord comme essence de communication dans la sphère publique, voir p. 145-146).
- 19 J. Vignes, « Chansons à massacrer », art. cité.
- 20 Sur ce texte, voir aussi G. Holtz, « Illogic and Polemic », art. cité.
- 21 *Coq a l'asne des huguenotz tuez & massacrez à Paris le xxiiii. jour d'Aoust. 1572*, Lyon, Benoist Rigaud, 1572, sig. A5 r^o-v^o ; voir l'édition dans J. Vignes, « Chansons à massacrer », art. cité, p. 373-381, v. 121-126 ; l'expression « rions d'autant » est sans doute une adaptation d'une autre locution, « Boire d'autant. i. boire l'un à l'autre, & beaucoup », A. Oudin, *Curiositez françoises*, op. cit., p. 44 (cité dans J. Vignes, « Chansons à massacrer », art. cité, p. 363, n. 36).
- 22 Voir Mathieu de La Gorce, « Rire en 1572 ? Les huguenons de Saconay », *Pratiques et formes littéraires*, 19, 2022, op. cit., DOI [10.35562/pfl.500](https://doi.org/10.35562/pfl.500).
- 23 Simone Weil, « Lettre à Georges Bernanos » (1938), dans *Œuvres*, éd. Florence de Lussy, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 408.
- 24 J. Vignes, « Chansons à massacrer », art. cité, p. 362.
- 25 C'est une allusion aux animaux de boucherie, voir *ibid.*, p. 378, n. 100.
- 26 Voir, par exemple, son troisième coq-à-l'âne, v. 101-124.
- 27 J. Vignes, « Chansons à massacrer », art. cité, p. 371.
- 28 Ms. Français 4897, f. 153 r^o-154 r^o ; voir le catalogue archives et manuscrits de la BnF.
- 29 Par exemple, Christophe de Bordeaux envisage les « ministres [...] dans des fourchaux » et rêve de voir Coligny noyé : « Quel passe-temps si l'on voyoit l'Admiral, / Naiger luy & son cheval / Dans le Rosne de Lyon », *Beau Recueil de plusieurs belles Chansons spirituelles, avec ceux des huguenots heretiques & ennemis de Dieu [...]*, Paris, Magdeleine Berthelin, s. d. [1569 ou 1572 ?], cité dans J. Vignes, « Chansons à massacrer », art. cité, p. 354.
- 30 Voir R. Anthony Lodge, *A Sociolinguistic History of Parisian French*, Cambridge University Press, 2004, p. 135.

- 31 Nous citons l'édition d'Henri Meylan, *Épîtres du coq à l'âne : contribution à l'histoire de la satire au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1956, p. 88-110, v. 697-698 (voir aussi « la Politique / Demande une commune paix », p. 103, v. 430-431). Meylan transcrit un texte qui se trouve à la Bibliothèque centrale de Zurich (1575, cote 18.190,32) ; Rasse des Neux l'avait colligé également, BnF, ms. Français 22563, f. 35-43 (éd. cit., p. 88, n. 1) ; sur ce coq-à-l'âne voir G. Holtz, « Illogic and Polemic », art. cité (p. 82-83 et n. 50).
- 32 Clément Marot, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. 1, p. 216, v. 4-7.
- 33 G. Holtz, « Illogic and Polemic », art. cité, p. 75 et n. 11 ; il reprend des vers de ce début du premier coq-à-l'âne, p. 96, v. 194-195 ; un long coq-à-l'âne de 1585 reprend ces mêmes vers du premier coq-à-l'âne de Marot, BnF, ms. Français 25567, f. 126 v^o.
- 34 *Du coq à l'asne* (1575), dans H. Meylan, *Épîtres du coq à l'âne*, op. cit., p. 104, v. 463-473.
- 35 Ailleurs, d'une manière légèrement plus dissimulée, Catherine de Médicis devient une « Niatupemmef » et une « Enneihcemmef », p. 106, v. 563-564 ; G. Holtz, « Illogic and Polemic », art. cité, p. 79.
- 36 BnF, ms. Français 25567, f. 40 r^o (il existe une autre version manuscrite, BnF, ms. Cinq cents de Colbert 500, f. 181 r^o sqq.)
- 37 *Ibid.*
- 38 Jacques d'Orsonvilliers, Seigneur de Courcy (?-1582), « gentilhomme ordinaire du roi » (Archives nationales, Châtelet de Paris, Y//119-Y//123, f. 350).
- 39 BnF, ms. Français 25567. Il existe au moins deux autres versions manuscrites, dans un recueil de Rasse des Neux, ms. Français 22564, ainsi que ms. Cinq cents de Colbert 500, f. 175 sqq.
- 40 Voir aussi *Le Testament de Henry de Valoys, recommandé à son amy Jean d'Espéron [...] Avec un Coq à l'Asne*, s. l., Jaques Varengles et Denis Binet, 1589.
- 41 Voir, par exemple, le commentaire de Pierre de L'Estoile, *Registre-Journal du règne de Henri III*, t. 4 (1582-1584), éd. Madeleine Lazard and Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 2000, « Textes littéraires français », p. 80, et les satires qui suivent.
- 42 « *il ressemble le Gascon, il n'a qu'un vice il est trop vaillant, c'est pour dire qu'un homme n'est pas des plus courageux » et « *faire du Cuir d'autrui

large courroye. i. estre liberal du bien des autres », A. Oudin, *Curiositez françoises*, *op. cit.*

43 Voir David Potter, « Kingship in the Wars of Religion: The Reputation of Henri III of France », *European History Quarterly*, 25-4, 1995, p. 485-528 (p. 506), [accès restreint, DOI [10.1177/026569149502500401](https://doi.org/10.1177/026569149502500401)].

44 BnF, ms. [Français 25567](#), f. [64 v^o](#).

45 *Ibid.*, f. [84 v^o](#) ; une autre version est dans un recueil de Rasse des Neux, ms. [Français 22564](#).

46 *Registre-Journal du règne de Henri III*, t. 4 (1585-1587), *op. cit.*, p. 98 ; sur les différentes versions de ce coq-à-l'âne, voir n. 13 *supra*.

47 Voir par exemple la célèbre *Satyre menippee de la vertu du Catholicon d'Espagne. Et de la tenue des Estats de Paris* de 1593.

48 Voir l'édition critique du *Recueil des sotties françaises*, t. 1, éd. Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 509-524. Une édition de 1589 s'écrivant *Les Plaisans Devis en forme de coq a l'asne. Recitez par les Suppostz du Seigneur de la Coquille, en l'an 1589* (Lyon, Seigneur de la Coquille) peut être consultée sur le site de Gallica.

49 *Ibid.*, p. 519, n. 2.

50 *Discours veritable de ce qui s'est fait et passé durant le siege de Roüen [...] Avec un cocq à l'asne sur ce qui c'est [sic] passé audict siege*, Lyon, Jean Patrasson, 1592. Les deux parties, désormais séparées, sont à la bibliothèque municipale de Lyon et sont disponibles sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79836s> (première partie) et <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k999563> (seconde partie), contenant le *Coq à l'asne fort recreatif sur le siege et deslivrance de Rouen* (bibliothèque municipale de Lyon, FC147-27).

51 Voir Philip Benedict, *Rouen during the Wars of Religion*, Cambridge University Press, 1981, p. 218-222.

52 Bibliothèque de l'Arsenal, ms. [Ms-4115](#) (Recueil Conrart in-4^o, t. 10).

53 *Le Coq a l'asne envoyé de la cour*, 1622, p. [6](#).

54 Lieu commun : « parturient montes, nascetur ridiculus mus », dans Horace, *Satires, Epistles, and Ars poetica* [1926], Loeb Classical Library, 194, éd. et trad. H. Rushton Fairclough, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1929, v. 139.

55 *Pasquin ou coq-a-l'asne de cour*, s. l., s. n., 1616, p. [3](#).

56 Voir Jeffrey K. Sawyer, *Printed Poison : Pamphlet Propaganda, Faction Politics and the Public Sphere in Early Seventeenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1990 ; Hélène Duccini, *Faire voir, faire croire : L'Opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, Champ Vallon, 2003 ; Claudine Nédélec, « Se rire de l'actualité en temps de crise : quelques libelles de 1614-1615 », *Pratiques et formes littéraires*, 19, 2022, *op. cit.*, DOI [10.35562/pfl.455](https://doi.org/10.35562/pfl.455).

57 Pasquin, *op. cit.*, p. 4.

58 « Tous mémoires, libelles diffamatoires, lettres, escrits et livrets injurieux et scandaleux demeureront supprimez », etc., « Édit de pacification [...] en conséquence des états de 1614 », 1616, cité dans Adam Horsley, *Libertines and the Law : Subversive Authors and Criminal Justice in Early Seventeenth-Century France*, Oxford University Press, 2021, p. 79.

59 Sur la prolifération des pamphlets autour des États généraux voir Cl. Nédélec, « Se rire de l'actualité en temps de crise », *art. cité*. Voir aussi le commentaire de Flavie Kerautret, « Le succès que rencontrent les écrits plaisants traitant d'actualité et, en un sens, leur réussite, se traduisent alors par une mise en abîme, amusante et critique, de l'avidité du monde pour ce type de publications imprimées au sein même de ces ouvrages », « Introduction : L'actualité au prisme du rire », *Pratiques et formes littéraires*, 19, 2022, *op. cit.*, § 21, DOI [10.35562/pfl.464](https://doi.org/10.35562/pfl.464).

60 *Recueil des sotties françaises*, *op. cit.*, p. 524 et p. 13 sur l'exemplaire de Gallica.

RÉSUMÉS

Français

Pendant les guerres de Religion et au-delà, des auteurs anonymes se sont attaqués aux affaires du temps par le prisme du rire et de l'incohérence du coq-à-l'âne. Tous les camps du conflit – protestant, catholique, ligueur et politique – ont repris le genre inventé par Marot. Cet article cherche à mettre en lumière une sélection de ces textes peu connus pour aborder la question du lien entre le rire, le non-sens et l'actualité. Le coq-à-l'âne est souvent ancré dans une situation précise. Il s'agit d'intervenir dans les circonstances contemporaines par voie de polémiques violentes. Le coq-à-l'âne se relève être une pratique littéraire privilégiée pendant des décennies pour aborder des affaires du temps conflictuelles.

English

During the French Wars of Religion and beyond, anonymous authors addressed current affairs through laughter and incoherence in a genre known as *coq-à-l'âne*. All sides of the conflict – Protestants, Catholics, the Catholic League and ‘Politiques’ – reappropriated this poetic form invented by Marot. This article seeks to bring a number of these little-studied pieces to light to address the issue of the link between laughter, nonsense, and current affairs. *Coq-à-l'âne* were often rooted in specific events during the wars. They tend to intervene in current affairs through violent polemics. For several decades, *coq-à-l'âne* became a significant means to address conflict-ridden times.

INDEX

Mots-clés

cour, incohérence, non-sens, satire, violence

Keywords

court, incoherence, nonsense, satire, violence

AUTEUR

Hugh Roberts

University of Exeter, Angleterre

IDREF : <https://www.idref.fr/152008535>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000081572078>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15041643>

Réinvestissement d'un mandement joyeux français dans un almanach parodique néerlandais : résultats d'une enquête bibliographique

Rozanne Versendaal

DOI : 10.35562/pfl.660

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

Introduction

Le Mandement de Carême : forme et tradition

Le Mandement de Carême au service du rejet de l'essor de la Réforme

Le Mandement de Carême dans les anciens Pays-Bas

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 Les xv^e-xvi^e siècles se caractérisent non seulement par de grands changements sociaux, politiques et religieux, mais aussi par un épanouissement de la culture festive en France et dans les anciens Pays-Bas. Cette culture joyeuse est essentiellement un système d'activités performatives et de coutumes ritualisées visant à renforcer les liens entre groupes et individus¹. Il peut s'agir de représentations théâtrales, de parades, de banquets festifs ou de monologues parodiques qui étaient organisés à des moments-clés dans l'année pour promouvoir l'unité au sein des populations. Ensuite, les textes des pièces et autres souvenirs textuels des festivités étaient imprimés et distribués afin de stimuler un sentiment de cohésion². Le rôle important de cette culture festive est longtemps resté dans l'ombre d'œuvres canoniques, et en particulier de celle de François Rabelais telle qu'elle a été étudiée par Mikhail Bakhtine³. Dans son œuvre,

Bakhtine suppose qu'il y avait une forte opposition entre la culture des élites et la culture du peuple. Cette dichotomie a, souvent de manière inadéquate, dominé les recherches littéraires et historiques sur la culture festive médiévale et prémoderne jusqu'à aujourd'hui⁴. En prenant de la distance avec cette opposition bakhtinienne produite dans un contexte spécifique, il nous semble indispensable de mesurer également la force de cohésion et de transmission de la culture festive et des textes joyeux en particulier⁵.

- 2 En effet, de nombreux textes comiques issus de cette culture nous ont été transmis, le plus souvent sous forme imprimée, mais aussi sous forme manuscrite⁶. Plusieurs textes joyeux, dont des textes de théâtre, font allusion à des contextes festifs concrets, voire à une « finalité extérieure », mais restent peu clairs sur ce sujet⁷. En revanche, les mandements joyeux, qui sont des parodies de textes légaux telles que des ordonnances et des édits royaux et épiscopaux, sont émis par différents types d'autorités festives aux moments spécifiques, c'est-à-dire pendant les fêtes liturgiques comme le Carnaval. Cela nous permet parfois de relier des mandements joyeux spécifiques à des célébrations réelles, révélant ainsi que ces textes festifs et parodiques s'inscrivaient effectivement dans un contexte concret et actuel.
- 3 Pour donner une brève définition du mandement joyeux, nous dirons qu'il s'agit d'un acte juridique parodique et performanciel à structure fixe, commençant par une désignation de celui qui l'émet et de ceux à qui il est adressé, se poursuivant par l'énoncé des ordres donnés et d'éventuelles punitions ou récompenses liées à son (non-)accomplissement, et se concluant par une datation et signature rituelles. Un des exemples les plus clairs de ce type d'écrit s'inscrivant dans des contextes de Carnaval peut être fourni par la *Lettre d'escorniflerie*. Il s'agit ici d'un texte adressé aux habitants d'un royaume imaginaire qui sont obligés de préparer leur ville et leurs tavernes pour une fête de Carnaval et d'utiliser leur droit d'escornifler, c'est-à-dire de participer aux banquets sans argent. Si les destinataires de la lettre ne respectent pas les ordonnances mentionnées, ils seront exclus des festivités et de la communauté. Avec ses ordonnances concrètes, la *Lettre d'escorniflerie* se distingue d'une simple lettre missive porteuse d'informations. Nous présentons

ci-dessous le texte de ce mandement, avec l'identification des différents éléments formels entre parenthèses ⁸ :

Taste Vin [autorité joyeuse], par la grace de Bachus, roy des Pyons, duc de Glace, comte de Gelee, admiral des Vens, connestable de Froidure, viconte de Frimeulx et de Verglas, damoiseau de Neige. Prince de Gresles, baron de Nul lieu, marquis et seigneur de Vendenges, confesseur de Bouteilles, baptiseur d'Andouilles, conseiller et chambellan de Mal em point [titulature]. A tous ceulx qui ces presentes lettres verront et orront, ne seront sours ne adveugles, salut [salutation, adresse]. Sçavoir faisons [notification, *faire savoir*] a tous nos feaulx seigneurs, cousins et amys, a tous noz vaissaulx et subjectz [...], et en general a toutes gens de meschant gouvernement, et par especial a nostre amy et feal chancelier maistre Tripaut ventru qu'il soit prest et apareillé de presenter et bailler a nostre trescher feal et amy bien veillant Estellebringost, les extenciles de taverne [ordonnance 1] [...]. Et que nostre dit chancelier laisse se present porteur user du privilege d'escorniflerie. Et outre qu'il boyve une, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit fois a tout le moins et son varlet autant, nommé Briffault car il est homme qu'il le vault. Et estre nostre lieutenant [ordonnance 2]. Item voulons et ordonnons en mandement dessusdit quelque part qu'ilz aillent et qu'ilz trouveront aucunes gens lesquelz se voudront aucunement mesler et user dudit privilege d'escorniflerie, s'ilzn'ont mandement especial et pareil de cestuy, qu'ilz les condamnent a telle amande qu'il leur plaira, car par ces presentes leur en donnons plain povoir et puissance [ordonnance 3]. Mandons etcommandons a tous nos subgetz et outre deffendons par les ordonnances dessusdictes qu'ilz nesoyent si osez ne si hardis d'en prendre denier ne maille, aussi les desgaiger ne aultre pour eulx enleurs noms, sur peine de incarceration de corps et ravissement de biens, et d'estre bany de nostre seigneurie [peines]. Donné a haste a nostre ville de Frimond, chastellenie du Tremblay, et scellé de paste par defaulte de cyre verte, ces octaves saint Jehan, jour des avans de la Toussains, que l'on disoit XIII mille XI cens ou moins. Et de nostre regne la moitié plus qu'il n'en y a [datation]. Ainsi signé pour copie, par maistre Jehan l'ivrongnes, nostre grant conseiller et premier chambellan au grant conseil et chapitre general tenu en l'abbaye de sainte Souffrete, le jour de saint se tu as si prens et de renfort, signé par nostre grant greffier Maunourry, alias Croquepie [signature], commis de par nous a donner la copie de nosdictes lettres a tous nos amez et feaulx bigourdins lesquelz se voudront mesler et entremettre dudit office

et stille d'escorniflerie pourvue qu'ilz en facent leur devoir. Fait et passé es presances de Celin Javelle, Thibault Chenevotte, Andre Coullon, Mitis et Mistigris et plusieurs aultres dudit office [témoins].
Finis.

On proclamait probablement les mandements joyeux tels que la *Lettre d'escorniflerie* devant un public, comme on jouait également beaucoup d'autres textes joyeux tels que sermons joyeux, des parodies des sermons, et plaidoiries de *causes grasses*, des procès ludiques joués par des avocats pendant le Carnaval⁹. À cette occasion, on abordait des sujets et des questions qui concernaient la communauté de spectateurs dans son ensemble comme les relations entre hommes et femmes, le mariage, le bon et le mauvais gouvernement et la pauvreté¹⁰, mais il pouvait également s'agir d'une simple invitation pour une fête comme dans le cas de la *Lettre d'escorniflerie*. Cependant, la grande différence entre les mandements joyeux et les autres textes festifs réside dans le lien étroit qui allie les premiers à une actualité réelle, la forme des mandements constituant une stratégie mise en œuvre pour « rire des affaires du temps¹¹ ». Comme les fêtes de l'année, tel que le Carnaval, les mandements joyeux sont récurrents et reviennent tous les ans grâce à leur inscription dans le calendrier ecclésiastique. Ce sont à ce titre des textes mobiles, qui peuvent facilement être réactualisés selon différentes circonstances et qui se prêtent à un commentaire des événements propre à chaque contexte de publication. Au ^{xvi}^e siècle et dans le cadre de commentaires sur l'actualité, il n'était pas rare de republier des textes parodiques et comiques plus anciens et déjà connus, avec des modifications mineures. Dans ce cadre, l'analyse de la matérialité des livres s'avère être une source précieuse d'informations pour appréhender les circonstances de production et de représentation des mandements joyeux. Pour cet article, nous prendrons pour exemple le cas du *Mandement de Carême* qui existe en deux langues, le français et le néerlandais. Le texte français date probablement de la première moitié du ^{xvi}^e siècle et est traduit en néerlandais au milieu ou à la fin de ce siècle¹². L'analyse de ce mandement joyeux en particulier permet ainsi d'étudier l'utilisation d'un même texte plaisant dans deux contextes historiques et linguistiques complètement différents.

- 4 Après la présentation des éditions et manuscrits connus du *Mandement de Carême* et du texte lui-même, nous montrerons dans un premier temps comment la première version de ce *Mandement* s'inscrit avant tout dans le contexte de la Réforme protestante française, et de La Rochelle en particulier, au milieu du *xvi^e* siècle. Puis, nous montrerons comment les aspects bibliographiques et paratextuels permettent d'identifier que ce mandement joyeux fut également imprimé à Amsterdam, dans un almanach parodique qui était probablement constitué par un auteur flamand. Prendre en considération deux aires linguistiques différentes, néerlandophone et francophone, permet non seulement de constater l'existence d'une circulation internationale de ce type de texte, mais aussi d'observer sa disponibilité pour accueillir un discours sur l'actualité, en fonction de différents contextes.

Le Mandement de Carême : forme et tradition

- 5 Selon son titre et la forme adoptée, le *Mandement de Carême* se présente tout d'abord comme une réaction parodique au mandement de Carême officiel, expédié chaque année par l'évêque d'une région spécifique juste avant la période de Carême. Dans la mesure où, à la fin du Moyen Âge et au *xvi^e* siècle, l'on parodiait fréquemment les genres les plus connus et les plus communs¹³, le mandement de Carême officiel fournissait un excellent modèle pour un mandement joyeux promulgué pendant la fête du Carnaval. Le mandement de Carême était ainsi un type de texte stéréotypé, obéissant à des règles quasi immuables de longueur et de composition : il s'agit d'une sorte de sermon, d'exhortation qui se termine par un « dispositif », c'est-à-dire le détail des prescriptions matérielles du Carême (jeûne, abstinence, etc.)¹⁴. Comme la *Lettre d'escorniflerie*, le *Mandement de Carême* a donc une structure énonciative rigide. De plus, sa reprise annuelle contribue à son formalisme et à sa ritualisation, ce qui peut expliquer le nombre relativement important de versions parodiques qui ont survécu. Pour illustrer la forme et la structure du *Mandement de Carême*, nous le donnons ici, avec l'identification des éléments de forme entre parenthèses :

Caresme [autorité joyeuse], par la divine clemence, empereur d'Abstinence, roy de la grand Pescherie, des Marestz, Viviers, Estangs, Fossez, Escluses, Fleuves, et toutes Eaues mondaines. Archeduc des Balaines, Esturgeons, Daulphins, Saulmons, Alozes, et Chiens de mer, duc d'Escailleux, Loches, Plies, Vystrés, Moulles, Hannons, et Grenouilles. Prince des Brochetz, Carpes, Anguilles, Lamproyes, Truites, Perches, Cardons, Tentés, Gouions et tous autres Poissons d'eaues douces. Conte des Harencs Soretz, Sellerins. Vicomte des Sallades, Cressons, Aulx, Ongons, Vinaigres, et Huilles d'olives. Marquis des Compostz, Cirops, Mielz, Sucades, Avelines, Confitures, Amandes, Raisins, Fignes, et Dates. Baron de Feneul, Rix, Pois, Febves, et autres compositions. Seigneur et grant gouverneur des sobres Collations, et Banquets [titulature], salut [salutation]. Sçavoir faisons [notificatio, *faire savoir*] a tous nos justiciers, officiers et sujettz, comme payeurs, proviseurs, bouteilliers, despenciers, et tous espritz sains, quelz qu'ilz soient, qu'incontinent ces lettres veues, et suyvant la teneur d'icelles, facent mettre a execution et publier a son de trempe, nostre mandement et edict, c'est assavoir, que voulons et entendons estre bannis et interditz tous ceulx qui ont contrevenu a nostre haultesse et majesté, combien que par force de deniers ilz ayent obtenu confessionnaultx ou remissions de nostre bien aymé, et cousin Alcofribas, et lesquelz de rechef banissons hors de noz regnes et pays, pour certains crimes et delictz par eulx perpetré et commis, avec leurs attiez et complices [ordonnance]. C'est assavoir, Adrian le Bœuf, Denys Moutons, Jean le Veau, Nicolas Jambon, Estienne Sanglier, Jaques le Cerf, Guillaume Chevreau, André Chair sallee, Symon le Cochon, Anthoine le Lievre, Hubert le Connin, Cornille Chapon, Marc Heron, Hugues Canart, Philebert Coq d'Inde, Regnault le Coq, Agnes la Poulle, Laurence la Grue, Noel l'Oïçon, Jean Poussin, Pierre Pouillet, Jean Bizet, Robert Faesant, Margot la Perdrix, Allis la Beccasse, Blaise Carbonnade, Fremin Pasté, Henry Saucisse, Ysabeau l'Andeulle, Gillet Boudin, Perrette Fricassee, Mathurin Caillette, Thibault Hetoudeaux, François Pigeonneau, Fiancre l'Alouette, Thoinette la Grine, Samson le Merle, Raoulin Pan, Regné Sercelle. Adam Hachepot, et Quentin l'Œuf. Et plusieurs autres, lesquelz doresnavant s'avancent et entremettent de rompre et enfreindre nosditz status et ordonnances, qui est contre nostredicte majesté, chose non a tollerer, ains digne de tresgrand pugnition, pource nous sur ce deurement informé et que ne voulons permettre iceulx outrages regner en nostre dit pays, villes, villages, bourgades, et tumber en peril, et dangier de leurs consciences. Considerant aussi leur transgression, par l'advis et conseil de nostre

bien ayme chancellier, maiste Jean Sans Cervelle, Colin Plate Bourse, maistre Thomas Mal Soupé, et Henry l’Affamé, nostre tresorier, et autres de nostre conseil. Pource voulons nostre ordonnance estre tenue et observé, nonobstant oppositions ou appellations quelzconques, jusques au lendemain de Alleluya, car ainsi nous plaist il estres fait [précisions de l’ordonnance]. Et ou il s’en trouvera par cy après aulcuns deffaillans, qu’ilz soient punis corporellement par nostre grant prevost, maistre Jean Boucher, jusques a ce que mort en ensuyve [peines]. Ainsi signé Caresme, par son secretaire Maigremine, et de nostre regne le trenteseptiesme. Par le conseil [signature et datation]¹⁵.

En toute logique, on s’attendrait à une glorification de la cuisine grasse dans le mandement joyeux contre une invitation au maigre dans le mandement officiel¹⁶. Or, ce *Mandement de Carême* donne une autre image car il contient un message sérieux, malgré l’aspect plaisant dicté par la personnification de Carême et de Carnaval. Le Carême y demeure victorieux et n’est pas nécessairement présenté comme l’ennemi de Carnaval¹⁷. À travers l’énumération dans la titulature, le jeûne et l’abstinence sont ici ironiquement associés à Carême, le « grant gouverneur des sobres collations, et banquets ». Dans la suite du mandement, Carême bannit de son royaume les produits associés à la période de Carnaval, notamment toutes sortes de viandes. Le bannissement de Carnaval et de ses partisans, incarnés par différents types de viandes qui forment des noms de famille, représente de manière symbolique mais non violente le mode de vie des semaines qui viennent après la fête¹⁸. Les énumérations des produits autorisés ou interdits ajoutent au mandement joyeux une dimension mnémotechnique très pratique : elles rappellent ce qu’il faut et ce qu’il ne faut pas manger pendant cette période de jeûne. Dans un contexte festif, il est également possible que les prénoms cités soient des personnes présentes à la fête. En l’absence de tout éclaircissement à ce sujet dans d’autres sources, il faut en rester à l’état d’hypothèse. Ce texte parodie donc de manière intentionnelle le mandement officiel et propose une représentation textuelle de la métaphore de la bataille entre Carnaval et Carême¹⁹.

6 Le *Mandement de Carême* que nous étudions ici doit aussi être compris dans une tradition de mandements joyeux qui comprenait des textes soit uniquement français, soit uniquement néerlandais,

soit existant dans les deux langues. La liste suivante concerne les éditions du même *Mandement de Carême* tel qu'il existe dans les deux langues aux XVI^e et XVII^e siècles²⁰. Dans cette étude, nous tiendrons compte de ces éditions :

1. « Cy après ensuit une lettres [sic] patente, faisant mention de plusieurs sortes de poissons de la mer, et de plusieurs sortes d'herbes et d'Espiceries », *La Vie admirable du puissant Gargantua*, Paris, Jean Bonfons, 1546. Original non retrouvé.
2. *Les Statuts, loix et ordonnances de l'invincible et tres antique monarque Caresme*, Paris, Guillaume Nyverd, s. d., Paris, Bibliothèque Mazarine, Rés. 41915 (14).
3. *Edict nouveau de Caresme*, s. l., s. n., 1562. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Gall g 755 k (23).
4. *Edict nouveau de caresme roy de la grande pescherie, des marestz, viviers, estangs, fossez, escluses, fleuves, et de toutes autres eaues mondaines*, s. l., s. n., 1563. Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanès, Rec D 9 (1145).
5. *Placcaet vande Vasten, Rijm almanach ende ghegenerale prognosticatie, eewelijckduerende. Met een warachtighe Sommarische beschrijvinghe opde principale stukken die ons in deesen teghenwoordigen ende toekomstende tyt sullen wedervaren. Met noch zeckere prophetije van D. Pluymarius van Hans-berghen*, Amsterdam, Barent Adriaensz, 1595, f^{os} B 2 r^o-B 3 r^o. Collection privée, reproduction disponible à la Bibliothèque universitaire d'Amsterdam – Allard Pierson (fig. 1).
6. *Edict nouveau de caresme roy de la grande pescherie, des marests, viviers, estangs, fossez, escluses, fleuves et de toutes autres eaues (sic) mondaines*, Lyon, Robert Pellet et Antoine Roustan, 1611. Grenoble, BM, L.5861 - TMP-0000031326.

Par rapport à la diffusion géographique du texte, on observe que ce *Mandement de Carême* fut d'abord imprimé à Paris en 1546 avant d'être réimprimé en néerlandais à Amsterdam à la fin du XVI^e siècle. Le livre dans lequel le texte français s'insère pour la première fois est malheureusement perdu aujourd'hui, mais nous en connaissons le contenu grâce à une édition ancienne datant du XIX^e siècle due au traducteur allemand Gottlob Regis (1781-1854). Il convient maintenant de nous pencher sur le contexte dans lequel cette première version du *Mandement de Carême* a été publiée.

Le Mandement de Carême au service du rejet de l'essor de la Réforme

- 7 La première version du *Mandement de Carême* que nous avons pu retrouver (livre 1 dans la liste ci-dessus, et la version que nous avons citée) se trouve dans le livre *La Vie admirable du puissant Gargantua, ensemble la nativité de son filz Pantagruel, Dominateur des Altez. Avec les faictz merueilleux du disciple dudit Pantagruel. Ensemble une lettre patente, de nouveau adjoustee. Le tout veu et recorrigé de nouveau, 1546*²¹. Selon la description de cet ouvrage dans l'édition de Gottlob Regis et comme l'indique le titre complet du livre, le *Mandement de Carême* occupe les dernières pages de l'imprimé et a été ajouté à deux récits sur les personnages Gargantua, Pantagruel et un « disciple dudit Pantagruel ». Tous ces textes n'étaient pas de Rabelais lui-même, mais d'un ou plusieurs de ses imitateurs. L'ajout d'un texte bref à la suite de plusieurs autres récits plus longs pouvait faire sens pour la lecture générale du volume et interroge : le texte bref avait-il été imprimé uniquement pour compléter les dernières pages du livre ? Ou s'agissait-il d'un ajout structurant, qui pouvait influencer la lecture de l'ensemble du livre ? L'imprimeur Jean Bonfons qui, selon la page de titre, vendait le livre « a Paris en la rue Neuve nostre Dame, a l'Enseigne Saint Nicolas », a probablement décidé de mentionner indirectement le *Mandement de Carême* sur la page de titre du livre par l'expression « une lettre patente », qui renvoyait à un acte législatif émis par une autorité (généralement le roi). Bonfons semble donc vouloir que cet ajout prenne un certain sens dans l'ensemble du livre. Cette pièce supplémentaire donnait probablement un attrait de nouveauté à une réimpression d'un livre déjà publié pour Pierre Sergent à Paris, deux années plus tôt, en 1544, intitulé *La Vie admirable du puissant geant Gargantua*²². En ajoutant un texte à cette simple réimpression, Bonfons pouvait offrir aux clients potentiels quelque chose de nouveau sans grand effort.
- 8 De plus, cette édition a été publiée dans des circonstances particulières par l'imprimeur Jean Bonfons²³. En général, sa production comprend beaucoup de romans de chevalerie (*Bertrand*

du Guesclin, *Les Quatre Fils Aymon*, *Ogier le Danois*). À première vue, le corpus de Bonfons ne comprend donc aucune nouveauté, il s'agit essentiellement d'une production « de seconde main », en fonction d'une stratégie éditoriale prudente et durable. Toutefois, comme l'a récemment montré l'analyse détaillée de son corpus par Maria Colombo Timelli, Bonfons publiait aussi des textes appartenant à une veine romanesque nouvelle, celle de la production des imitateurs de Rabelais²⁴. Ces textes exploitent les genres littéraires dans lesquels Rabelais s'est illustré et témoignent d'une volonté marquée, revendiquée même, d'expansion transfictionnelle de son univers narratif²⁵. *La Vie admirable du puissant Gargantua* est un de ces textes qui s'inscrit dans l'univers rabelaisien, mais qui présente aussi de nombreuses adaptations²⁶. Le *Mandement de Carême* peut également être considéré comme une expansion de l'univers rabelaisien. Par exemple, le texte contient une référence à « nostre bien aymé, et cousin Alcofribas », une partie de l'anagramme « Alcofribas Nasier ». Dans ce cadre, la localisation et la datation du mandement joyeux sont aussi particulièrement intéressantes : « donnée a La Rochelle, le premier jour de mars, mil cinq cens quarante cinq ». Pourquoi l'imprimeur parisien Jean Bonfons ajouterait-il une telle datation au mandement dans sa publication, et surtout dans une telle ville ?

- 9 Dès 1546, La Rochelle est l'un des bastions de la Réforme. La ville devient un lieu de ralliement où se retrouvent tous les chefs protestants²⁷. De son côté, dans les années 1540, Jean Bonfons continue à imprimer des chansons et autres textes catholiques, principalement des ouvrages de dévotion et d'hagiographie et des pièces religieuses²⁸. Ce ne sont pas nécessairement des textes polémiques qui s'opposent à la Réforme, mais il s'agit de textes de piété à destination d'une formation catholique ou de textes de théâtre avec des thèmes religieux. Son soutien à la religion catholique à travers ses publications religieuses donne une idée plus précise de la fonction de l'édition du *Mandement de Carême* à la suite de *La Vie admirable* : Bonfons publie un texte mettant en scène la métaphore de la bataille entre Carnaval et Carême pour possiblement montrer l'opposition des deux religions²⁹. Le catholicisme est représenté par le personnage de Carnaval, tandis que le protestantisme est incarné par le personnage de Carême. Le

Mandement de Carême montre la façon dont Carême gagne du terrain sur Carnaval, que Carême bannit de son royaume. Avec la publication du *Mandement de Carême*, Jean Bonfons utilise un texte connu (et probablement plus ancien étant donné la circulation des poèmes présentant exactement la même métaphore³⁰) à des fins polémiques, qu'il signale en mentionnant la ville de La Rochelle et l'année 1545 à la fin du mandement. Ainsi, le mandement semble illustrer métaphoriquement la diffusion de la nouvelle religion depuis La Rochelle, bastion de la Réforme, religion qui s'oppose au catholicisme et à ses fêtes de Carnaval³¹. Avec la publication du *Mandement de Carême*, un texte comique, Bonfons commente donc indirectement les affaires de son temps, et surtout l'essor du protestantisme dans certaines villes en France comme à La Rochelle.

- 10 Pour mieux comprendre la réception du *Mandement de Carême*, il serait intéressant de se pencher sur le contenu de *La Vie admirable du puissant Gargantua* et d'y analyser les références à la religion. Cependant, aucun exemplaire de ce texte n'a survécu dans une bibliothèque publique, ni celui de l'édition de 1544 publiée par Alain Lotrain pour Pierre Sergent. En 1939, *La Vie admirable* a été décrite pour la dernière fois par Lucien Scheler, qui avait acquis, en 1938, l'un des seuls exemplaires connus du texte de l'édition de 1544. Scheler mentionne dans sa description que le volume contient encore un troisième texte intitulé *Les Voyages et navigations que fist Panurge disciple de Pantagruel aux isles incognues et estranges de plusieurs choses merveilleuses et difficiles a croire*. Il s'agit ici encore d'un autre texte écrit par un imitateur de Rabelais. Selon Scheler, ce texte sur Panurge est « à peu près semblable à celui des éditions connues », dont le plus célèbre est *Le Disciple de Pantagruel*³². Parmi les chercheurs ayant étudié les différents textes sur Panurge, certains, comme Frank Lestringant, relie ce texte à la critique de l'époque exprimée contre des réformateurs comme Farel ou Calvin³³. Cela peut être vu comme une indication supplémentaire que Bonfons, avec le *Mandement de Carême*, rajoute ce texte à un texte rabelaisien qui représente la nouvelle foi.

Le Mandement de Carême dans les anciens Pays-Bas

- 11 Mais l'histoire du *Mandement de Carême* ne s'arrête pas là, étant donné que le même texte nous est également parvenu à travers un autre livre, publié dans un contexte complètement différent³⁴. On le retrouve en effet dans une traduction néerlandaise, au sein d'un almanach parodique intitulé *Rijm almanach ende ghegenerale prognosticatie, eewelijckduerende* (1595), « Almanach en rimes et pronostication générale et éternelle » (livre 5 dans la liste ci-dessus, voir aussi la fig. 1). Cet in-octavo de quarante feuillets comporte trois mandements joyeux : le *Mandement de Carême* qui nous intéresse, un autre mandement joyeux sur l'été et un troisième sur l'hiver. Cet almanach contient également plusieurs autres textes parodiques liés à la scansion du temps, à savoir un calendrier parodique, des pronostications joyeuses et des réflexions ludiques sur le cycle solaire³⁵. Une analyse bibliographique de cet imprimé parodique montre que le *Mandement de Carême* pourrait ici commenter une actualité différente, liée à l'histoire des Pays-Bas méridionaux au XVI^e siècle.

Fig. 1. Page de titre du *Rijm almanach*.



Source/crédit : Collection privée. Reproduction : Allard Pierson – Bibliothèque universitaire d'Amsterdam.

Le titre complet, tel qu'il figure sur la page de titre du livre, est le suivant :

Rijm Almanach | ende | Gheneraele Prognosticatie, |
eewelijckduerende. Met een warachtighe | sommarische
beschrijvinghe | opde principi- | pale stucken die ons in deesen
teghen- | woordigen ende toekomenden | tijt sullen weedervaren. |
Met noch zekere prophetije, van D. | Pluymarius van Haus-berghen.
| Mars Mercurius en Venus hoort mijn verclaren | zijn Heeren over
dese toecomende jaeren³⁶.

Le *Rijm almanach* fut imprimé à Amsterdam en 1595, comme l'indique la page de titre. L'imprimeur du livre n'est pas mentionné mais, grâce à un détail décoratif du livre (fig. 2), on peut supposer que cette

édition a été publiée par Barent Adriaenszoon, imprimeur-libraire à Amsterdam, actif entre la fin du ^{xvi}^e siècle et le début du ^{xvii}^e siècle³⁷. Néanmoins, il convient d'être prudent dans cette affirmation, car les marques d'imprimerie pouvaient également être échangées entre imprimeurs.

Fig. 2. Détail décoratif utilisé par l'imprimeur Barent Adriaenszoon.



Source/crédit : Collection privée. Reproduction : Allard Pierson – Bibliothèque universitaire d'Amsterdam.

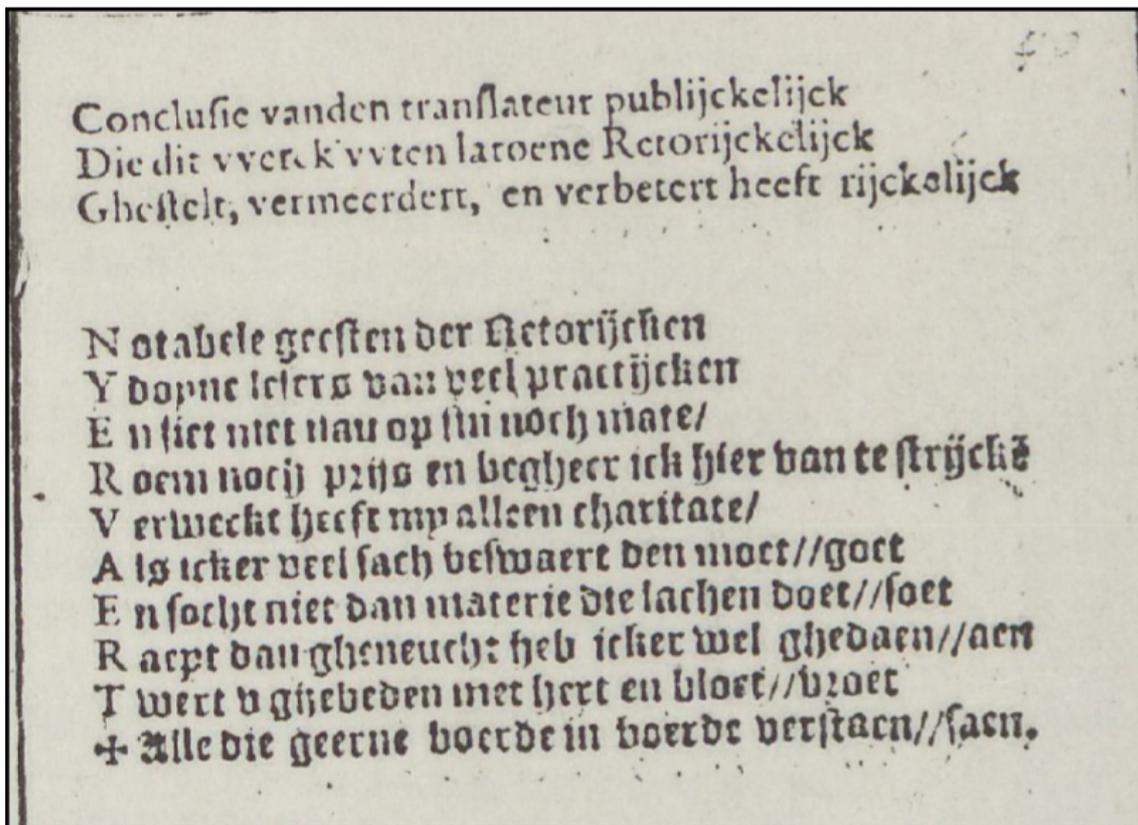
Comme le montre déjà sa page de titre, cette édition du *Rijm almanach* propose une mise en page peu soignée et peu aérée : il est en effet difficile de différencier clairement les différentes parties du texte. La disposition typographique et les deux langues mobilisées dans le livre suggèrent qu'un double public est visé : un texte principal, en lettres gothiques et en langue vernaculaire, destiné à un

public large, fait face à des phrases en latin en lettres romaines, destinées à un public plus averti.

- 12 De plus, la facture du livre et le choix des textes invitent à s'interroger sur le lectorat auquel l'ouvrage était destiné. Comme pour d'autres petits livres parodiques, il est probable que le *Rijm almanach* était vendu à un prix modique. Les acheteurs n'avaient pas besoin de grands moyens financiers pour réaliser ces publications, ce qui rend l'identification du lectorat plus difficile. L'étude d'un des paratextes du livre (fig. 3), la conclusion de l'auteur (qui se présente comme un « translateur »), offrent cependant une figuration plus précise du public et permet même de discerner le nom de l'auteur. On y retrouve la justification suivante :

Conclusie vanden translateur publijckelijck
Die dit werck uuten latoene Retorijckelijck
Ghestelt, vermeerdert, en verbetert heeft rijckelijck
N otabele geesten der Retorijcken ³⁸
Y doyne lesers van veel practijcken
E n siet niet nau op stu[c] noch mate,
R oem noch prijs en begheer ick hier van te strijcken
V erweckt heeft my alleen charitate,
A ls icker veel sach beswaert den moet, goet
E n socht niet dan materie die lachen doet, soet
R aept dan gheneucht, heb icker wel ghedaen, aen
[]T wert u ghebeden met hert en bloet, vroet
+ Alle die geerne boerde in boerde verstaen, saen ³⁹.

Fig. 3. Conclusion d'auteur du *Rijm almanach*.



Source/crédit : Collection privée. Reproduction : Allard Pierson – Bibliothèque universitaire d'Amsterdam.

L'acrostiche de la deuxième strophe de la conclusion révèle le nom de l'auteur du *Rijm almanach* : Nyervaert. Il pourrait s'agir de Cornelis Dircksz van Niervaert, qui serait l'auteur d'un traité contre la peste datant de 1598 et d'un livre sur l'enseignement du « letterkonst » (art poétique) datant de 1600⁴⁰. L'identification reste cependant douteuse. La seule certitude est que ce Nyervaert a composé ce livre pour les « Notabele geesten der Retorijcken », autrement dit des rhétoriciens appartenant à une chambre de rhétorique. Dans les anciens Pays-Bas, une chambre de rhétorique était une confrérie ou une guilde qui se consacrait spécifiquement à la production et à la représentation de pièces de théâtre ainsi qu'à la pratique de l'écriture et de la lecture publique de textes⁴¹.

13 Mais pourquoi aurait-il besoin de réjouir des rhétoriciens, comme il l'indique dans la suite de la strophe ? La réponse se trouve peut-être dans le choix des textes. Les trois mandements joyeux inclus dans le

Rijm almanach sont probablement des textes d'origine flamande étant donné que deux d'entre eux, les mandements sur l'hiver et sur l'été, évoquent les villes de Bruges, Looveren, Berckem, Anvers, Louvain et Bruxelles⁴². Ces références aux villes des Pays-Bas méridionaux n'ont pas été enlevées par Nyervaert pour la publication du livre à Amsterdam. Ainsi, le *Rijm almanach* suggère que la réutilisation et la réimpression de certains mandements joyeux dans d'autres contextes (dont le *Mandement de Carême*) et pour les besoins très spécifiques du divertissement (« consoler et faire rire ») étaient une pratique courante. De plus, on peut se demander s'il n'y avait pas un autre but que celui-ci revendiqué par l'auteur-traducteur. On peut s'imaginer que l'aspect parodique du *Mandement de Carême* est exploité à de nouvelles fins, pour critiquer la fureur iconoclaste des années 1560 par exemple, ou le siège d'Anvers de 1585. Pendant l'iconoclasme, déclenché à Anvers en 1566 par les protestants, l'intérieur de plusieurs cathédrales dans le sud des Pays-Bas fut dévasté afin de purifier les églises. Le siège d'Anvers, qui a lieu du 3 juillet 1584 au 17 août 1585, fut un épisode important dans l'insurrection des Pays-Bas contre Philippe II d'Espagne. La reprise de la ville d'Anvers après le siège par les Espagnols est la dernière grande victoire des armées de Philippe II⁴³. Ces deux événements, liés à la lutte entre catholiques et protestants, ont poussé de nombreux habitants des Pays-Bas méridionaux à émigrer vers le nord. Un texte parodique comme le *Mandement de Carême*, dans lequel le conflit entre les deux religions est représenté par les personnages de Carnaval et de Carême, est donc redevenu d'actualité dans le contexte néerlandais.

- 14 Concernant la réception, nous ignorons la nature du lectorat *réel* dans la mesure où nous ne disposons d'aucunes traces ou annotations. Les rhétoriciens constituent néanmoins un lectorat *idéal*. Si l'on prend au sérieux l'hypothèse selon laquelle les lecteurs furent membres d'une chambre de rhétorique, s'agirait-il alors ici des rhétoriciens d'Amsterdam, étant donné le lieu d'impression du livre ? Dans ce cas, Nyervaert a pu lui aussi être membre d'une chambre de rhétorique. Il est également possible que cet auteur ait composé ce livre pour des rhétoriciens flamands qui vivaient à Amsterdam après les troubles ayant frappé les Pays-Bas méridionaux dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Après le siège, beaucoup de marchands,

d'artisans et d'hommes littéraires du Sud des Pays-Bas s'installèrent effectivement à Amsterdam⁴⁴. Afin de divertir ses compatriotes, Nyervaert a peut-être sélectionné un certain nombre de textes plaisants, dont trois mandements joyeux, avant de les confier à un nouvel imprimeur. Cela expliquerait notamment la conservation des noms de lieux flamands, pour rappeler les origines et des lieux connus de ces exilés. Pour l'imprimeur Adriaenszoon, il pouvait s'agir d'un moyen de vendre facilement ces livres, puisque le public visé connaissait déjà les textes contenus dans le recueil. On sait que les réfugiés lettrés avaient fondé leur propre institut littéraire ou chambre de rhétorique à Amsterdam, 't Wit Lavendel (la Lavande Blanche). Dans la mesure où l'on ne trouve pas de références à cette chambre dans le *Rijm almanach* de manière explicite, l'hypothèse que le *Rijm almanach* ait pu circuler dans 't Wit Lavendel demeure à confirmer.

Conclusion

- 15 Dans cet article, nous avons illustré que les mandements joyeux peuvent, par leur nature parodique et performancielle, offrir un commentaire unique sur les affaires du temps tout en invitant à une participation festive réelle. De plus, cet article met en lumière l'importance de considérer la matérialité des textes. Certains mandements joyeux, comme le *Mandement de Carême*, avec sa structure formelle et son actualisation annuelle, s'inscrivent dans des préoccupations et événements contemporains religieux et politiques, tout en traversant des frontières linguistiques et géographiques. L'une des stratégies que les auteurs et les imprimeurs-libraires du xvi^e siècle mettaient en œuvre était la republication de mandements parodiques plus anciens. Certains de ces textes, comme le *Mandement de Carême*, pouvaient ainsi être vendus dans des contextes bien différents, en l'occurrence comme un supplément à un texte rabelaisien qui fait référence aux tensions religieuses entre catholiques et protestants à La Rochelle en 1546 ou comme une réflexion sur les troubles ayant frappé les Pays-Bas méridionaux dans la seconde moitié du xvi^e siècle. L'étude de ce cas illustre que certains écrits, y compris des textes festifs comme le *Mandement de Carême*, ont pu circuler dans différentes parties de l'Europe, où ils attireraient toujours de nouveaux lecteurs.

NOTES

- 1 Katell Lavéant et Cécile De Morrée, « Introduction », 2^e partie : *eaed.* (dir.), *Les festivités joyeuses et leur production littéraire : pratiques parodiques en scène et en textes, en France et en Europe (xvi^e-xviii^e s.)*, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 37, 2019, p. 275-283, DOI [10.4000/crm.17343](https://doi.org/10.4000/crm.17343).
- 2 Pour quelques exemples des études explorant ces activités joyeuses, voir Katell Lavéant, « Obscène chevauchée ? Théâtre, charivari et présence féminine dans la culture joyeuse à Lyon au milieu du xvi^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 269 : *Scènes de l'obscène*, Estelle Doudet et Martial Poirson (dir.), 2016, p. 21-32 ; Katell Lavéant, « Stratégies de l'oral et de l'écrit dans les spectacles des Conards de Rouen », dans Christine Ferlampin-Acher et Fabienne Pomel (dir.), *Encyclopédique Moyen Âge. Mélanges en l'honneur de Denis Hüe*, Classiques Garnier, 2021, p. 257-269 ; Rozanne Versendaal, « La fonction de la mise en scène de l'abbaye joyeuse dans le mandement joyeux français (xvi^e siècle) », 2^e partie : *Les festivités joyeuses*, *op. cit.*, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes (CRMH)*, 37, 2019, p. 417-438, DOI [10.4000/crm.17577](https://doi.org/10.4000/crm.17577).
- 3 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970.
- 4 Sur les raisons pour lesquelles la dichotomie de Bakhtine est problématique pour l'étude des textes comiques, voir Marie Bouhaïk-Gironès, « Oublier Bakhtine pour comprendre le théâtre médiéval ? », dans Ursula Bähler, Valérie Cangemi et Alain Corbellari (dir.), *Le Savant dans les lettres*, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2014, p. 235-246, DOI [10.4000/books.pur.52876](https://doi.org/10.4000/books.pur.52876).
- 5 C'est l'une des principales conclusions du projet *Uncovering Joyful Culture : Parodic Literature and Practices in and around the Low Countries (Thirteenth-Seventeenth Centuries)*, mené par Katell Lavéant (université d'Utrecht), financé par une subvention VIDI accordée par la NWO (Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek / Organisation néerlandaise pour la recherche scientifique), pour la période 2015-2022. La thèse de doctorat de Rozanne Versendaal, intitulée *Le Mandement joyeux et la culture joyeuse en France et dans les anciens Pays-Bas (xv^e-xvii^e siècles)* et soutenue en 2022 à l'université d'Utrecht, sous la dir. de H. E. de Swart,

Katell Lavéant et Jelle Koopmans, faisait partie de ce projet. Elle peut être consultée sur le site de la bibliothèque universitaire d'Utrecht, DOI [10.33540/1320](https://doi.org/10.33540/1320). Par la suite, abrégée en MJCJ.

6 Sur ce mélange de supports, voir R. Versendaal, MJCJ, p. 45-53.

7 C'est ce qu'affirment par exemple Jelle Koopmans, Marie Bouhaïk-Gironès et Katell Lavéant par rapport aux sotties françaises dans leur « Introduction générale », dans *Recueil des sotties françaises*, t. I, éd. Jelle Koopmans, Marie Bouhaïk-Gironès et Katell Lavéant, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèques du théâtre français », 2014, p. 17-18.

8 Le texte est parfois légèrement raccourci pour en faciliter la lecture. Le texte complet se trouve dans : Jean-Claude Aubailly, *Deux Jeux de Carnaval de la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, 1978, p. 101 et dans : R. Versendaal, MJCJ, p. 396-397.

9 Sur les sermons joyeux et leur théâtralité, voir Jelle Koopmans, « La parodie en situation. Approches du texte festif de la fin du Moyen Âge », *Cahiers de recherches médiévales*, 15, 2008, p. 87-98, DOI [10.4000/crm.5603](https://doi.org/10.4000/crm.5603) ; sur les causes grasses, voir Estelle Doudet, « Plaidoyer, entre pratique oratoire et fiction dramatique (1450-1550) », dans Géraldine Cazals et Stéphan Geonget (dir.), *Les Recueils de Plaidoyez à la Renaissance. Entre droit et littérature*, Droz, « Cahiers d'humanisme et Renaissance », 2018, p. 39-57.

10 R. Versendaal, MJCJ, p. 259-376.

11 J. Koopmans, « La parodie en situation. », art. cité.

12 Pour les éditions critiques des deux textes, voir R. Versendaal, MJCJ, p. 390-391 (texte français) et p. 456-457 (texte néerlandais).

13 Martha Bayless, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, p. 7.

14 Sur le mandement, voir Olivier Guyotjeannin, Jacques Pycke et Benoît-Michel Tock, *Diplomatique médiévale* [1993], Turnhout, Brepols, « L'atelier du médiéviste », 2006. Sur le mandement de Carême, voir Michel Lagrée, « Chapitre xv. Mandements de Carême à Rennes au ^{xix}^e siècle. Langage et histoire », dans *Religion et modernité. France, ^{xix}^e-^{xx}^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, « Histoire », 2003, p. 203, DOI [10.4000/books.pur.11103](https://doi.org/10.4000/books.pur.11103).

15 Gottlob Regis, *Garguanta und Pantagruel. Aus dem Französischen verdeutscht, mit Einleitung und Anmerkungen, den Varianten des zwenten*

Buchs von 1533, auch einem noch unbekanntem Garguanta, Leipzig, Johannes Ambrosius Bartholomeus, 1841, p. CXLVIII-CXLIX. Voir aussi R. Versendaal, *MJCJ*, p. 390-391.

16 La glorification de la cuisine grasse trouve ses origines dans le poème *La Bataille de Caresme et de Charnage*, qui date du XIII^e siècle. Voir aussi *La Bataille de Caresme et de Charnage*, éd. Grégoire Lozinski, Paris, Champion, « Bibliothèque de l'École des hautes études. Sciences historiques et philologiques », fasc. 272, 1933.

17 Pour une étude de ce paradoxe, voir Martine Grinberg et Sam Kinser, « Les combats de Carnaval et de Carême. Trajets d'une métaphore », *Annales*, 38-1, 1983, p. 65-98, DOI [10.3406/ahess.1983.411039](https://doi.org/10.3406/ahess.1983.411039).

18 R. Versendaal, *MJCJ*, p. 180-181.

19 M. Grinberg et S. Kinser, « Les combats de Carnaval et de Carême », art. cité, p. 65-98.

20 Pour un aperçu des deux autres branches des *Mandements de Carême* (uniquement en français ou en néerlandais), voir R. Versendaal, *MJCJ*, p. 386-388.

21 Ce titre complet n'apparaît pas dans l'USTC (Universal Short Title Catalogue), mais est mentionné dans Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, Sylvestre Librairie, 1843, p. 1040-1041.

22 *La Vie admirable du puissant geant Gargantua*, Paris, Alain Lotrain pour Pierre Sergent, 1544. USTC 14961.

23 Sur cet éditeur, voir Annie Charon, « Jean Bonfons, libraire parisien, et l'illustration des romans de chevalerie », dans *Le Livre et l'image en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1989, p. 57-74 ; Renaud Adam, « Tracing Lost Editions of Parisian Printers in the Sixteenth Century : The Case of Jean Bonfons and his Widow », *The Library*, 21-3, 2020, p. 328-342.

24 Maria Colombo Timelli, « Jean Bonfons, passeur de textes », *Studi Francesi*, 188 (LXIII | II), 2019, p. 284-300, DOI [10.4000/studifrancesi.18390](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.18390).

25 Sur Rabelais et la transfictionnalité, voir Christine Arsenault, « Les "Singes de Rabelais" : transfictionnalité et postérité littéraire de l'œuvre rabelaisienne (1523-1619) », thèse de doctorat sous la dir. de Mireille Huchon et Claude La Charité, université Paris-Sorbonne et université du Québec à Rimouski, 2015.

26 *Ibid.*, p. 397-398.

27 Joseph Lecler, *Histoire de la tolérance au siècle de la Réforme*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 467-469.

28 Nous citons, à titre d'exemple, les ouvrages suivants, qui étaient certainement imprimés par Bonfons dans la même période que *La Vie admirable du puissant Gargantua : Le Mystere de Griselidis, marquis de Saluses, par personnaiges*, Paris, Jean Bonfons, 1547 ; *Le Jeu et mystere de la Sainte Hostie, par personnages*, Paris, Jean Bonfons, 1546 et *Le Purgatoire saint Patrice*, Paris, Jean Bonfons, 1548. Pour la production entière de Jean Bonfons, en activité entre 1543 et 1568, voir l'article de R. Adam, « Tracing Lost Editions of Parisian Printers », art. cité.

29 De cette manière, on ajoute une nouvelle dimension à la métaphore de la bataille entre Carnaval et Carême. Le catholicisme est représenté par le Carnaval, tandis que le protestantisme est incarné par Carême. Ce mode de représentation prend de plus en plus d'importance dans la seconde moitié du XVI^e siècle, avec pour point culminant les peintures des Pays-Bas méridionaux. Voir par exemple le tableau *Het gevecht tussen Carnaval en Vasten* d'un successeur du peintre Jheronimus Bosch (Jérôme Bosch), Utrecht, Museum Catharijneconvent.

30 Voir par exemple l'édition critique de ce poème français datant du XIII^e siècle et mettant en scène cette métaphore : *La Bataille de Caresme et de Charnage*, *op. cit.*

31 Jean-Marc Chouraqui, « Le “combat de Carnaval et de Carême” en Provence du XVI^e au XIX^e siècle », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 32-1, 1985, p. 117-118, DOI [10.3406/rhmc.1985.1310](https://doi.org/10.3406/rhmc.1985.1310).

32 Lucien Scheler, « Rabelaesiana : une édition non décrite des *Chroniques Admirables du Puissant Roy Gargantua* », *Humanisme et Renaissance*, 6-2, 1939, p. 221-226. Pour l'édition du *Disciple de Pantagruel*, voir *Le Disciple de Pantagruel (Les Navigations de Panurge)*, éd. Guy Demerson et Christiane Lauvergnat-Gagnière, Paris, Nizet, 1982.

33 Frank Lestringant, « Une liberté féroce : Guillaume Reboul et *Le Nouveau Panurge* », dans Isabelle Moreau et Grégoire Holtz (dir.), « *Parler librement* » : *La liberté de parole au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle*, Lyon, ENS Éditions, 2005, p. 117-131, DOI [10.4000/books.enseditions.168](https://doi.org/10.4000/books.enseditions.168).

34 Pour une transcription du texte néerlandais, voir R. Versendaal, *MJ CJ*, p. 456-457.

35 Pour une description détaillée du contenu de l'almanach parodique, voir Paul Vriesema, « Over spotters, schelmen en een nonnenklooster (Aantekeningen bij enkele teruggevonden volksboeken) », *Spektator. Tijdschrift voor Neerlandistiek*, 9, 1979-1980, p. 517-533.

36 Traduction française du titre (nous traduisons) : « Almanach en rimes et une Pronostication Générale et éternelle. Avec des descriptions véridiques et concises sur les pièces principales que nous rencontrerons au présent et à l'avenir. Avec encore une prophétie de D. Pluymarius de Hausberghen. Mars, Mercure et Vénus sont les Seigneurs de ces années à venir, écoutez ma déclaration ». Ce livre se trouve dans une collection privée. Tous les textes et images du *Rijm almanach* mentionnés dans cet article viennent d'une reproduction du livre fournie par la Bibliothèque universitaire d'Amsterdam – Allard Pierson. Nous remercions en particulier Esther Ten Dolle, bibliothécaire à la Bibliothèque universitaire d'Amsterdam – Allard Pierson.

37 Cette attribution est basée sur l'analyse de la typographie, ainsi que sur l'analyse du détail décoratif de la page A 2 v^o du *Rijm almanach* (fig. 2). Le même détail décoratif fut utilisé dans d'autres livres imprimés par Barent Adriaenszoon à la fin du xvi^e siècle. Voir par exemple Martinus Wentelsaus, *Proportionale, ghesolveerde tafflen van intrest vande kusting-brieven, ofte rente brieven*, Amsterdam, Barent Adriaenszoon, 1594, Bibliothèque universitaire d'Amsterdam – Allard Pierson, 976F26 :1 ; Simon Stevin, *Tafelen van interest, midtsgaders de constructie der selver*. Bibliothèque universitaire d'Amsterdam – Allard Pierson, 976F26 :2. Voir aussi Ernst Wilhelm Moes et Combertus Pieter Burger, *De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de 16^e eeuw*, Amsterdam, C. L. van Langenhuysen, 1910, p. 281-322 ; Hendrik Vervliet, *Sixteenth-Century Printing Types of the Low Countries*, Leyde / Boston, Brill, 1968.

38 Nous soulignons les premières lettres de chaque vers.

39 Traduction française de la conclusion (nous traduisons) : Conclusion publique du translateur / Qui a ce livre, du latin des rhétoriciens, / Établi, alimenté et largement amélioré. / Esprits notables des rhétoriciens, / Lecteurs idoines de beaucoup de pratiques, / N'étudiez pas précisément les pièces ni leur nombre. / Je ne souhaite pas recevoir de gloire ni de prix, / La seule charité m'a poussé. / Car je n'ai pas cherché des sujets qui attristent, / J'ai seulement cherché des matières qui font rire. / Je vous l'offre avec mon cœur, avec mon sang, / + À tous ceux qui aiment les histoires légères.

40 On a retrouvé le nom de Cornelis Dircksz van Niervaert dans le répertoire des auteurs inconnus de Jan Izaäc van Doorninck et Aafke de Kempnaer : *Vermomde en naamlooze schrijvers opgespoord op het gebied der Nederlandsche en Vlaamsche letteren*, Amsterdam, B. M. Israël, 1970, p. 80. Il est l'auteur présumé des livres suivants : *Tractaet teghen de pestilentie*, Utrecht, Herman II van Borculo, 1598. La Haye, KB, pfl 1057a ; *Oprecht onderwys van de letter-konst*, s. l., s. n., 1600. Aucun exemplaire connu.

41 Nous empruntons cette définition à Anne-Laure Van Bruaene : *Om beters wille : rederijerskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400- 1650)*, Amsterdam University Press, 2008, p. 18.

42 Sur ces origines flamandes des textes, voir R. Versendaal, *MJCJ*, p. 232-233. Pour les références aux villes, voir les textes des deux autres mandements : *ibid.*, p. 453-454 et p. 459-460.

43 Sur l'iconoclasme dans les anciens Pays-Bas, voir Peter Arnade, *Beggars, Iconoclasts, and Civic Patriots: The Political Culture of the Dutch Revolt*, New-York, Cornell University Press, 2018.

44 Sur ces événements, voir Gustaaf Asaert, *1585 : de val van Antwerpen en de uittocht van Vlamingen en Brabanders*, Tiel, Lannoo, 2004.

RÉSUMÉS

Français

Dans cet article, nous proposons de montrer comment l'analyse de la matérialité du livre s'avère être une méthode efficace pour appréhender les circonstances de production de « mandements joyeux » (des parodies d'ordonnances royales ou épiscopales) imprimés au *xvi*^e siècle, alors que celles-ci demeurent souvent très floues et difficiles à cerner. Nous prendrons comme exemple le mandement joyeux intitulé le *Mandement de Carême*. Nous démontrons tout d'abord comment les aspects bibliographiques et paratextuels permettent d'identifier que ce mandement joyeux fut probablement imprimé en 1546, pendant la Réforme, en France et à La Rochelle en particulier. Puis, nous montrons l'utilité de prendre en compte deux aires linguistiques différentes, néerlandophone et francophone, afin de mieux comprendre l'actualité dissimulée dans ces textes. En effet, le *Mandement de Carême* se retrouve aussi dans le *Rijm almanach ende ghegenerale prognosticatie, eewelijckduerende* (1595) (« Almanach en rimes et pronostication générale et éternelle »), imprimé environ une décennie après les difficultés religieuses et politiques ayant frappé les Pays-Bas méridionaux dans la seconde moitié du *xvi*^e siècle. Cet

article met ainsi en lumière la circulation des mandements joyeux à une échelle européenne et l'existence d'un échange international de ces écritures comiques qui s'appuyaient sur le réinvestissement d'un même texte dans un autre contexte.

English

In this article, I will show how material bibliography proves to be an effective method for apprehending the circumstances of production of “mandements joyeux” (parodies of royal or episcopal ordinances) printed in the 16th century, while these circumstances often remain very unclear and difficult to pin down. I will take as an example the mandement joyeux entitled the *Mandement de Carême*. I will first demonstrate how bibliographical and paratextual aspects of the mandement allow us to identify that this mandement joyeux was printed in 1546, during the Reformation in France and in La Rochelle in particular. Then, I will show the interest of taking into account two different linguistic areas, Dutch-speaking and French-speaking, in order to better understand the actuality hidden in these texts. Indeed, the *Mandement de Carême* is also found in the *Rijm almanach ende gheenerale prognosticatie, eewelijckduerende* (1595) (“Almanac in rhyme and a general and eternal prognostication”), printed following the religious and political difficulties that had hit the southern Low Countries in the second half of the 16th century. This article thus highlights the circulation of the mandement joyeux on a European scale and the existence of an international exchange of these parodic or comic writings that was based on the reinvestment of the same text in another context.

INDEX

Mots-clés

bibliographie matérielle, chambre de rhétorique, culture joyeuse, histoire de la traduction, mandement joyeux, Réforme

Keywords

material bibliography, chamber of rhetoric, joyful culture, history of translation, mandement joyeux, Reformation

AUTEUR

Rozanne Versendaal

Université d'Utrecht, Pays-Bas

IDREF : <https://www.idref.fr/283488182>

La Muse normande de David Ferrand, le temps de l'œuvre, l'œuvre du temps (1621-1655)

Sandra Cureau

DOI : 10.35562/pfl.672

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

Principes et circonstances de la composition de ces pièces

L'actualité au prisme comique de *La Muse normande*

Auctorialité(s) de *La Muse normande* : un « Auteur » qui s'affirme au fil du temps

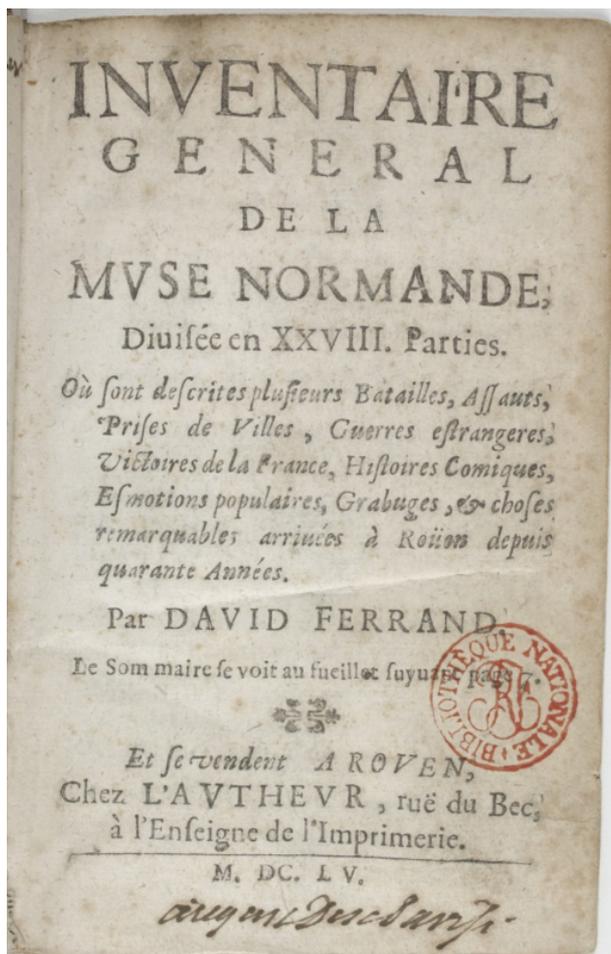
TEXTE

Ch'est che que su Rouan l'en dit
de pu nouvel¹

- 1 S'il existe bien des manières de commenter ou de s'inspirer du bruit qui court, des rumeurs ou des événements rapportés par la *Gazette* au XVII^e siècle, la forme choisie par David Ferrand de tenir le livre des « Batailles, Assauts, Prises de Villes, Guerres estrangeres, Victoires de la France, Histoires Comiques, Esmotions populaires, Grabuges, & choses remarquables arrivées à Roüen² » (fig. 1) durant une quarantaine d'années est assez rare pour mériter d'être relevée. On y suit année après année, depuis 1621 et quasiment jusqu'à la fin de la vie de l'imprimeur (1660)³, les commentaires et les réactions suscités par les faits advenus dans la cité normande ou par les grands événements affectant l'histoire du royaume au sein de la communauté rouennaise, sous la forme de dialogues et de correspondances entre des personnages représentant presque toujours les petites gens de Rouen et des alentours (drapiers, savetiers, écoliers, « escallières », etc.), de « cants riaux » (chants

royaux), de « balladres » (ballades) ou de sonnets, dans le langage purinique choisi par David Ferrand pour « bien rire en su gros langage » du temps qui passe.

Fig. 1. Page de titre de l'*Inventaire de la Muse normande* de David Ferrand, Rouen, chez l'auteur, 1655.



Source/crédit : gallica.bnf.fr / BnF, département Réserve des livres rares, cote RES-YE-3271.

- 2 Redécouverts au XIX^e siècle par les historiens et philologues œuvrant pour la Société des Bibliophiles normands⁴, parmi lesquels Alexandre Héron, à qui l'on doit la première édition savante des trente-et-une « parties » de la *Muse normande* et leur *Inventaire général*⁵, les textes de *La Muse normande* ont maintes fois servi à documenter l'histoire de la région. Ils ont également fait l'objet de plusieurs travaux linguistiques sur le langage employé pour leur composition, le fameux « purin » ou « gros normand », dont le plus abouti est la

thèse de Catherine Bougy⁶, qui définit la langue purinique comme le parler des « Purins », autrement dit des « ouvriers du textile qui faisaient *purier*, c'est-à-dire “dégoutter” les étoffes après les avoir plongées dans les eaux des ruisseaux de la ville pour les teindre ou les faire feutrer⁷ ».

- 3 Il est manifeste que ce « choix linguistique minoritaire », pour reprendre l'expression de Jean-François Courouau⁸, opéré par les auteurs, car ces textes sont à l'origine de plusieurs mains, ainsi que le contexte originel de leur composition, le Puy de la Conception, concours annuel de poésie palinodique à Rouen, participent de la vie littéraire du temps. En recourant à la langue purinique, les auteurs facétieux du Puy revendiquaient indubitablement leur identité normande mais cherchaient certainement aussi à imiter un langage populaire, à « parler *peuple* » d'une certaine manière, dans une intention comique évidente : le travestissement, le détournement et la parodie de cérémonie concouraient à rendre ces poèmes comiques, à prendre le contre-pied du très sérieux concours du Puy de la Conception.
- 4 *La Muse normande* représente ainsi une œuvre à la fois connue et méconnue, intimidante par son volume, son style et son caractère de monument régional. Pour ne pas la cantonner à l'office de document ou de « témoignage » d'une époque perdue, ce que nous proposons ici est de prendre sa forme poétique, toute comique soit-elle, au sérieux et d'essayer de comprendre l'œuvre qu'elle constitue en l'envisageant sous l'angle de sa publication et de sa genèse. Cette genèse ne se laisse pas aisément saisir si l'on s'en tient à la lecture de l'édition originale de *l'Inventaire*. Elle s'appréhende également difficilement dans la leçon que reconstitue A. Héron pour son édition fusionnée des livraisons annuelles et de *l'Inventaire*. Il s'agira donc ici d'essayer de mettre au jour la dynamique produite par les trois « publications⁹ » que connurent ces pièces rassemblées par David Ferrand sous le bandeau « Muse normande ». D'abord publiées dans une lecture publique lors d'une circonstance précise, le banquet de clôture du Puy de la Conception, elles portent la marque de l'oralité et de la présence d'un public complice. Leur diffusion sous la forme imprimée au sein des livrets annuels ou « parties », dont la parution est continue jusqu'à 1654, date à laquelle la Muse normande fait ses « adieux au Palinot¹⁰ » constitue une seconde

publication. *L'Inventaire général de la Muse normande* que David Ferrand édite en 1655 et qui se présente comme une anthologie de ses meilleures pièces, résultant d'un « triage » opéré par l'imprimeur, est la troisième forme de publication de cette œuvre¹¹.

- 5 Ainsi, s'il est vrai que *La Muse normande* offre, selon les mots mêmes de David Ferrand, « un grand miroir où l'on peut voir toutes les actions du temps présent¹² », son processus de publication s'est déroulé sur une si longue période que l'œuvre finit paradoxalement par mettre ce présent à distance : lorsque paraît *L'Inventaire général*, qui se souvient encore des anecdotes du temps jadis et de tout ce qui constituait, quitte à employer un anachronisme, « l'actualité » trente ou quarante ans plus tôt ? D'autre part, la période de parution de ces livrets périodiques recouvrant presque exactement celle de la carrière de l'imprimeur, l'entreprise littéraire de ce dernier nous semble offrir un champ complémentaire à l'analyse de cette genèse. Le rôle joué par David Ferrand dans cette publication a en effet évolué au fil des ans, glissant, progressivement, d'un statut à un autre : en tant qu'imprimeur de métier, il a d'abord édité des livrets de vers facétieux, « recueillis de plusieurs auteurs », dans lesquels un grand nombre était de sa main, avant d'en devenir progressivement l'auteur principal sinon l'unique, s'affirmant comme tel à la fin de sa vie et revendiquant, comme on le verra, par *L'Inventaire* de cette œuvre devenue (presque) entièrement sienne, un droit à la postérité littéraire.

Principes et circonstances de la composition de ces pièces

- 6 Il revient à l'historien Eugène de Robillard de Beurepaire¹³ d'avoir le premier relevé et commenté la fonction singulière que l'imprimeur David Ferrand occupait au Puy de Conception de Rouen¹⁴. La lecture des pièces réunies au fil des ans dans les livrets de *La Muse normande* indique explicitement le lien originel qu'elles entretiennent avec le Palinod, et plus précisément avec sa seconde partie, la « risée », à l'occasion du banquet offert par le Prince, mécène de la manifestation. Le moment était alors venu pour les candidats de composer les pièces joyeuses, dont la lecture à haute voix se ferait devant la foule des curieux venus expressément y assister : telles sont

les pièces qui composent *La Muse normande*, des poèmes « facécieux » ou « joyeux », sur la « ligne », autrement dit le refrain, proposée par le Prince. C'est dans cette partie du concours que David Ferrand révélait, semble-t-il, tout son talent d'amuseur public par ses textes « en langue purinique » qu'il compilait ensuite avec ceux des autres contributeurs à cette risée, dans des livrets imprimés dans son propre atelier¹⁵. Cette circonstance particulière est constamment rappelée dans les titres des trente-et-une « parties » ainsi que dans l'avis liminaire qui ouvre l'*Inventaire* de 1655 et dans lequel le vieil imprimeur revient avec nostalgie sur toutes ces années passées à contenter la curiosité de ses contemporains, en les faisant rire des « nouvelles » de l'année écoulée :

Il y avoit tant de marmaille
Qui clabaudest dessus le Puy, (Qui criailait...)
Et qui ne fezest rien qui vaille,
Mais y plaisest bien à autruy :
Su quemun qui ne veut que rire (Ce peuple...)
Qui le z'entendest y-la luire (... dès lors lire...)
De Rouen maints sujets divers,
Leu donnest bien tost l'avantage
Et sans juger ryme ny vers
Ne demandest quaintieul ouvrage¹⁶.

- 7 D'autres allusions et mentions viennent, et elles sont nombreuses, compléter ce tableau pittoresque de la circonstance particulière à laquelle se rattachent tous les livrets de *La Muse normande* : pour expliciter ce contexte, David Ferrand prit en effet soin de faire précéder, lors de leur réédition en 1655 dans l'*Inventaire*, plusieurs pièces d'une mention explicative élucidant ce contexte particulier. Par exemple, le « Cant rial » ayant pour ligne palinodique (ou refrain) : « L'iau pour la Muse, et le vin pour le pouëtte » des *Première et seconde parties...* y est précédé de la mise au point suivante :

Ce Chant Royal fut fait le soir du banquet que l'on donne le dimanche d'après la Conception de la glorieuse Vierge, aux Princes, Poëtes et Juges des ouvrages, et présenté le lundy sur la ligne que donna Monsieur Blondel, pour lors Conseiller en la Cour de Parlement, etc., pour lors Maistre de ladicte Confrairie¹⁷.

- 8 D'autres passages paraissent haranguer le public venu expressément entendre les plaisanteries et les pièces joviales des risées. Ces « Stanches » de la *Cinquiesme partie*¹⁸, par exemple, débutent par cette apostrophe :

Et bien ! mes bonne gens, que voulez vous récrire ?
Combien l'i a t'y là bas de grotesques falots,
Qui apres les bons vers, chi che n'étéet pour rire,
Opres de leu tizons ferest leu Palinots ? (... auprès de leurs tisons
feraient le Palinod)

Laissons chela à part, & youvrés vo z'oreilles (... et ouvrez vos oreilles)
Enregistrant mes mots dessouz votte capel, (... votre chapeau)
Car je vo veux ichy desrengler les merveilles (... je vous veux
ici raconter...)
Que depuis trais semaine a fait le vin nouvel. (... depuis trois...)

- 9 Certains livrets de *La Muse normande* ne purent cependant bénéficier de la performance orale et publique que constituaient les « risées » : en 1645 et 1646, sans explication très claire quant à l'origine de cette « réforme », « Les Palinos [furent] deslogez sans risaye¹⁹ ». La *Vingt-deuxiesme partie de la Muse normande* s'ouvre d'ailleurs sur un avis « O luyzard » dans lequel David Ferrand se désespère de cette nouveauté qu'il ne s'explique pas et le prive de son public :

Luisard, ainchin que de coustume, (Lecteur, ainsi que...)
Yen vechite oncor un volume (En voici encore...)
[...]
Mais quay ! Queulle gripe nouvelle
Leu z'est monté à la chervelle
De ne lesser luire en su lieu
Ocune stanche que sacrée ?
Autre chose est de prier Dieu,
Autre chose est qu'on se recrée²⁰.

Remarquons que ce changement intervient alors que d'autres manifestations traditionnelles devaient « se réformer », comme le Puy de Sainte-Cécile, concours de musique, qui s'arrêta en 1646 et dont David Ferrand déplore la perte²¹, et que, dans les années suivantes et dans un contexte qui s'assombrit au moment de la

Fronde, tandis que la guerre franco-espagnole s'éternise et qu'une terrible épidémie de peste s'abat sur la région de Rouen, le concours palinodique s'éteint peu à peu. En 1654, David Ferrand fait encore paraître *Les Adieux de la Muse normande aux Palinots* : il revient, avec nostalgie et amertume, sur sa longue carrière au Puy, carrière qui s'interrompt en même temps que la manifestation rituelle²².

- 10 Toutes ces allusions dont foisonne *La Muse normande* suffisent à expliquer l'enthousiasme des historiens du Puy, et notamment d'E. de Robillard de Beaurepaire qui l'a qualifiée de « document précieux » sur « la Fête aux Normands »²³. Il est vrai qu'on y mesure toute l'importance de ce lien tissé au fil des ans entre David Ferrand et le Palinod : à un premier niveau, l'*actualité* commentée et relatée par le « mouleux²⁴ » composant et réunissant des pièces rimées en purin est donc celle des sessions du Puy de la Conception, érigé en cœur battant de la cité normande.

L'actualité au prisme comique de *La Muse normande*

- 11 *La Muse normande* ne se contentait pas de parodier les séances sérieuses du concours palinodique ; dès l'origine, les pièces qui la composent paraissent prendre prétexte de cette occasion de s'adresser à un public qui représenterait la communauté rouennaise dans son ensemble, pour commenter l'actualité de la ville sinon de la province et même certains hauts faits intervenus dans la vie du royaume.
- 12 Cependant, plus que l'actualité en elle-même, c'est la manière dont celle-ci est perçue par les habitants de Rouen et de ses environs qui alimente la chronique de *La Muse normande* : les plaintes du collégien en pension au sujet du froid, de ses thèmes latins, les rumeurs diverses au sujet de la guerre, ou le désespoir comique de la confrérie de la « chavate » (*i. e.* : des savetiers) : ce sont les perceptions de ces faits qui forment le sujet constant de ces textes. Elles sont restituées à travers des dispositifs énonciatifs récurrents : des dialogues mettant en scène des rencontres inopinées entre différents personnages (deux vigneron se plaignant des taxes qui leur volent le

fruit de leur belle récolte²⁵, des « purins » se retrouvant sur la « Boise » de Saint-Nicaise, des impressions échangées lors de retrouvailles entre un témoin des événements, par exemple, un soldat revenant de la guerre et un habitant de Rouen, ou encore des extraits de correspondances fictives entre un écolier ou un collégien et sa famille, un soldat et des parents...) : tels sont les dispositifs énonciatifs les plus fréquents, qui évoquent le genre des « caquets » alors en vogue²⁶ par leur caractère souvent décousu, quoique fortement corseté dans les formes métriques imposées par le Puy telles que le chant royal et le sonnet²⁷. Les personnages sont variés et nombreux, certains désignés par leur prénom (« Colas », « Glaudre », « Naudin », « Perrine » ou « Gringoire »), d'autres par leur métier (« bon purins »), d'autres encore par leur religion (« les parpaillots ») ou leur nationalité (« les Anglais » ou les « Gogots », « les Espagnols », « les Croates »). Le récit des faits porte rarement sur les causes des événements, plus souvent sur leurs effets : le « grabuge » survenu lorsque les drapiers de Rouen ont appris qu'un navire anglais était en train de décharger sa marchandise, la foule qui se rend au « Tedion » (Te Deum) en l'honneur de la reddition de La Rochelle²⁸, la curiosité des badauds qui vont voir « Le z'Espagnols nourris en cage », c'est-à-dire des prisonniers de guerre transitant par Rouen pour quelques jours ou quelques semaines, en 1643²⁹. Ce sont encore des scènes d'ivresse et de joie saluant le roi vainqueur de l'hérésie, parfois des émeutes, toutes rapportées sur un mode comique et en usant et abusant de ce que permet le langage « purin ».

- 13 Si, sur la fin de la période, le registre comique et le ton de plaisanterie s'effacent progressivement sous l'effet de la « misère du temps », la majeure partie des pièces qui composent *La Muse normande*, sont bien des pièces « joyeuses » et « comiques », comme l'indiquent les titres des différents livrets : par exemple, le titre de la *Troisiesme partie* :

TROISIESME PARTIE // DE LA // MVSE NORMANDE, // OV //
 RECVEIL DE // PLVSIEVRS OVVRA- // ges Facecieux en langue
 Purini-// que, ou gros Normand. // Contenans les oeuvres jouialles
 qui ont esté presentées cette année aux Palinots. // [marque] // A
 ROVEN, Chez David Ferrand, ruë aux Iuifs dans // la court des Loges,
 prés le Palais [s. d.]³⁰

- 14 Ou encore celui du livret paru en 1628, année qui voit la fin du siège de La Rochelle :

QVATRIESME PARTIE DE // LA MVSE NORMANDE // OV //
RECVEIL DE // PLVSIEVRS OVVRAGES // Facecieux, en langue
Purinique, // ou gros Normand. // Recueillis de diuers Autheurs. //
Pour bien rire en su gros langage // Rechais su quatriesme ouufrage,
// Tu y verras les Parpaillots, // Regretter leur poure Perrette³¹ //
Et les chiffrelus de Gogos (les voleurs d'Anglais), // Honteusement
faire retrette. // [marque] // A ROVEN, // Chez David Ferrand, ruë
aux Iuifs // dans la court des Loges près le Palais³².

- 15 Le premier ressort du rire est la complicité recherchée avec le public du Puy, celle qui se devine dans des allusions que nous, lecteurs modernes, peinons justement à décrypter. La référence souvent implicite à des évènements du quotidien en opacifie le sens et en atténue le potentiel comique pour un lecteur coupé du contexte dans lequel ils se sont produits, raison pour laquelle d'ailleurs, David Ferrand s'est lui-même senti obligé d'explicitier certaines références lors de leur réédition, dans son anthologie de 1655 : *l'Inventaire général de la Muse normande*. C'est le sens des chapeaux introductifs qui précèdent la plupart des pièces dans ce volume. Ainsi fait-il précéder le « Double cant ryal sur le grabuge des drapiers » de cette longue présentation circonstanciée des faits :

Les Anglais deschargeoient un vaisseau remply de toutes sortes de draps d'Angleterre, et ja deux grandes balles estoient pour estre visitées devant la Romaine, quand mille ou douze cens purins & drapiers vindrent sur le quay, bruslent les deux balles entierement, prennent des petites barques, entrent dans le vaisseau, rompent & deschirent les draps qu'ils trouverent par lambiaux, & jettent le tout à la riviere, sans qu'on y peut apporter aucun ordre.
L'Autheur y estant present en fit ces vers suivans³³.

Remarquons que ces chapeaux explicatifs de *l'Inventaire* sont, en outre, le plus souvent rédigés en français et non en purin ; choix linguistique qui manifeste là encore le besoin d'éclaircir la référence. Dans l'exemple cité, de manière très significative, David Ferrand (la pièce est signée « D. F. ») a même éprouvé le besoin de préciser sa présence sur les lieux du « grabuge », revendiquant, pour le coup, un

authentique statut de « témoin ». Toujours est-il que ce besoin même d'explicitier une référence perdue, vingt-cinq ans après sa composition, souligne à quel point ces pièces reposent sur la référence implicite à des événements vécus à la fois par l'auteur et le public auquel il s'adresse.

- 16 « Pour bien rire en su (ce) gros langage », David Ferrand déploie constamment des efforts pour associer son public, qu'il s'agisse du public présent au Puy ou du public élargi de ses lecteurs, aux commentaires des événements qui ont affecté la communauté rouennaise durant l'année écoulée. L'entreprise est cependant parfois délicate, particulièrement quand les « misères du temps » la touchent trop durement. C'est le cas lors des dernières années de parution, à partir des années 1648-1649, lorsque la vie se durcit au point de rendre toute tentative d'en rire quasi impossible :

Vechyte oncor un volume (Voici encor...)
[...] Si ne te fait assez rire,
Tout chen que je t'en peux dire, (Tout ce que je...)
Y sent le malur du temps. (Il sent le malheur...)

Toute chose suit la mode ;
Le temps qui nous incommode
Fait notte joye abismer ;
La maxime est manifeste
Qu'ayant des tintoüins en teste (... des tracas en tête)
No ne peut pas bien rimer³⁴. (On ne peut pas...)

En 1650, il insère même dans son recueil une plainte aux accents pathétiques³⁵, dans laquelle il dépeint les ravages de la peste. La « Profache » (préface) de ce livret exprime une nouvelle fois l'impossibilité de rire quand les temps ne le permettent plus :

Men bon luisard, je te veux dire (Mon bon lecteur...)
Qui ne me tient ichi de rire
Ainchin que je fesais anten. (Ainsi que je faisais...)
L'affliction & la tristesse
Qui n'o z'a troublez dans Roüen (Qui nous ont troublés...)
M'a grippé toute ma liesse³⁶.

On comprend que ce qui prime dans l'entreprise de David Ferrand est avant tout la portée communautaire de ses textes : destinés à être lus lors de la « Fête aux Normands », c'est leur force cohésive qui intéresse l'imprimeur, qui infléchit la tonalité de ses livrets en fonction de l'humeur du temps.

- 17 Une autre circonstance à laquelle *La Muse normande* eut du mal à s'accorder fut celle de la révolte des Nu-pieds, qui déchira la communauté normande comme jamais depuis les temps de la guerre civile et de la Ligue³⁷ et au moment de laquelle des voix reprochèrent apparemment à David Ferrand « de s'être tu » au lieu de porter sur l'avant de la scène les revendications des miséreux révoltés.
- 18 À Rouen, la foule avait été jusqu'à lyncher sur le parvis de la cathédrale l'officier du roi chargé de veiller à l'exécution du contrôle des teintures, origine de la « sédition », qui avait dès lors dégénéré en émeute et en pillage trois jours durant à Rouen (du 21 au 23 août). Il faut souligner qu'au moment où s'ouvrait le concours du Puy de la Conception (le 11 décembre 1639), toute la province retenait son souffle en attendant de connaître la décision que prendrait le roi pour réprimer ces troubles qui s'étaient étendus jusqu'à Caen³⁸. Dans la *Quinziesme partie*, David Ferrand insère une « Ode o luisart » qui évoque déjà son silence³⁹ suivi d'un « Chant royal », composé en français, qui contraste par le choix de cette langue et par son sérieux, avec ses pièces habituelles. La ligne palindromique est le décasyllabe : « Il sçait beaucoup qui sçait en temps se taire ». En 1655, dans l'*Inventaire*, il fera précéder le texte d'un chapeau explicatif, portant ostensiblement la date de « 1639 », pour souligner un peu plus encore le caractère exceptionnel du contexte dans lequel le Puy s'était alors déroulé :

L'Auther descrit contre quelques-uns, qui le blasmerent cette année là, pour n'avoir parlé pertinemment du tumulte qui s'estoit passé dans la Ville, ignorant la deffence qui luy en avoit esté tacitement faite par les Magistrats d'icelle. 1639⁴⁰.

Tacite ou explicite, comme le suggère la deuxième strophe du poème⁴¹, cette interdiction faite par le prince du Puy ou les « Magistrats » de Rouen, de parler des troubles survenus dans la ville et dans la province, est exposée en des termes on peut plus clairs par

David Ferrand : « Ce n'est pas tout de parler librement » (v. 10) se justifie-t-il d'abord, avant de s'en prendre à « ces coquins le rebut & la lie / Des plus meschants & des plus factieux » (v. 23-24)⁴² et de requérir même contre eux de lourdes peines : « [...] les punir d'une peine exemplaire » (v. 31). Le ton véhément de cette pièce contraste avec d'autres, plutôt complaisantes envers les paysans et drapiers opprimés par les taxes. L'attitude de David Ferrand, ici, manifeste à nos yeux, plus qu'aucune autre, ce que signifie le fait de rire en marge d'une cérémonie rituelle telle que celle du Puy : la communauté s'y met en scène, le rire sert à la fédérer autour des autorités de la ville représentées par le Prince et les jurys du concours, lors d'un banquet, certes « joyeux » mais qui s'inscrit dans le cadre d'une tradition ancienne et pour cette raison, c'est un rire ritualisé. Dans ces conditions, *La Muse normande* ne pouvait évidemment « parler librement » et l'on comprend que David Ferrand préférât la faire « taire ». Qu'il eût ressenti le besoin de s'en justifier dit assez clairement combien la crise traversée était alors profonde.

- 19 Telle est donc la risée dont *La Muse normande* se fait l'écho : jamais blasphématoire, jamais engagée contre le pouvoir royal⁴³, tout juste contre la centralité d'un pouvoir abstrait⁴⁴ (celui de Paris / celui de la province normande ; « eux » / « nous ») ou contre le « malhur » du temps qui autorise des plaintes les plus consensuelles. 1639 est une année exceptionnelle dans son histoire, tandis que les années de la Fronde passeront sans affecter particulièrement le corpus des pièces qui la composent.

Auctorialité(s) de *La Muse normande* : un « Auteur » qui s'affirme au fil du temps

- 20 Expression d'un rire qui se veut communautaire et fédérateur, *La Muse normande* est aussi, dès ses débuts, le reflet d'une auctorialité plurielle et, à bien des égards, ambiguë.
- 21 En cela, elle ressemble à de nombreux autres recueils collectifs de la même époque⁴⁵ : c'est le fruit d'une écriture collective, produite dans des circonstances se prêtant aux jeux littéraires, les risées. Pourtant,

au fil du temps, et surtout à la fin de la période, *La Muse normande* tend de plus à plus à s'identifier à un seul auteur : David Ferrand. Cette transformation éclate sur la page de titre de *l'Inventaire général de la Muse normande* de 1655, qui fait suivre le titre de la mention « par David Ferrand » et indique comme adresse : « Et se vendent A ROVEN, / Chez L'AVTHEVR, ruë du Bec, / à l'Enseigne de l'Imprimerie. » Ainsi David Ferrand assure-t-il désormais tous les rôles : il est à la fois l'auteur, l'imprimeur et le libraire de son livre.

- 22 Pour comprendre cette trajectoire de l'imprimeur au poète, nous disposons d'un matériau de choix. Car dans chaque livret ou presque, comme dans *l'Inventaire*, David Ferrand prenait soin d'expliquer le sens de son entreprise et, parfois, de la justifier. De nombreuses pièces explicitent ainsi ses intentions ou le sens qu'il assigne à son entreprise⁴⁶. Leur périodicité annuelle et leur inscription dans une chronologie de trente ans permettent de saisir, comme en pointillé, l'évolution de la posture de D. Ferrand vis-à-vis de l'œuvre qu'il constitue peu à peu. Et bien que ces textes soient naturellement empreints des lieux communs propres aux préfaces du temps, ils n'en montrent pas moins comment s'affirme l'auctorialité de celui qui, au départ, n'en était que l'imprimeur et l'un des auteurs.
- 23 La dimension collective de l'entreprise est perceptible dès la première livraison de *La Muse normande*, tout comme aussi, paradoxalement, le projet personnel de D. Ferrand de publier un jour « son » œuvre :

Men bon luiseux, ne me donne reproche, (Mon bon lecteur...)
Sy su livret ne te semble assez gros,
En m'accusant n'aver de ma caboche
Voulu tirer encor les fins mots.

Il est bien vray que j'avais fantasie
Faire mouler un livre à ten desir,
Mais me z'amis poussez de frenaisie
Impatiens ne m'ont donné loisir.

Mais niaumains je jure sainte Barge
Qu'avant qui sait l'aage d'un petit quien (... d'un petit chien)
J'en feray un & si grand & si large

Prends donc stichy, si tu vais qui te haitte, (Prends donc celui-ci si tu veux qu'il te fasse plaisir)
Et le rechez comme un premier essay [...]. (Et reçois-le...) ⁴⁷.

Au commencement de l'aventure, David Ferrand mentionne déjà son désir, conforme à celui qu'il prête à son lecteur, de « mouler un livre » plutôt qu'un livret, s'excuse de n'en produire qu'un « premier essay » et promet d'en imprimer un « si grand & si large » qu'il pourra satisfaire son lecteur (et se satisfaire lui-même) « avant qui sait l'age d'un petit quien ». Le projet d'une œuvre personnelle est donc ancien. Cependant, la dimension collective de ce projet transparait aussi dans ce texte : ses amis « poussez de frenaisie » et « impatiens » ne lui en ont pas donné le loisir. Dix ans plus tard, lors de la parution de la *Diziesme partie* (1634), David Ferrand semble se rappeler cette promesse et indique dans sa « Prefache » (préface) :

Quand le temps le pourra permettre,
Les triant no pourra connestre (...on pourra...)
Tout chen qui ly éra du mien : (Tout ce qui l'y aura de mien)
Che sera aveuq d'autre ouvrage ;
Mais ne t'y éguchant davantage, (... ne t'y excitant davantage...)
Prens stichy tout aintel qui vien ⁴⁸.

24 L'idée d'avoir à faire le « tri », ou comme il le dira plus tard, un « triage » des pièces, pour distinguer celles qui sont de sa main des autres, semble donc ancienne. Et à partir de 1642 ⁴⁹, on remarque d'ailleurs que les livrets annuels s'emploient à séparer systématiquement les pièces de « L'Autheur » (à l'ouverture des livrets), des « autres œuvres composées par divers autheurs » (en fin de livret). Pourtant, malgré cela, l'attribution des pièces semble avoir été difficile. Dans l'adresse « O luisard » de l'*Inventaire général* en 1655, David Ferrand en expose le principe et le résultat :

Mais en espluquant ceste gerbe
Ne trouvant que de mauvaise herbe,
(Je dis ce qui ne valoit rien
Par l'advis d'aucuns personnages
Qui m'ont aydé dans ces triages)
Il n'est resté pres que du mien ⁵⁰.

David Ferrand revendique d'être « l'auteur » véritable de ce livre. Toutefois l'opération d'appropriation n'est pas dépourvue d'ambiguïté. En effet, si de nombreuses pièces, selon ses mots les plus mauvaises, celles qui ne « valaient rien », ont été écartées, et qu'il « n'est resté presque que du [sien] » dans le livre, certaines pièces figurant dans l'*Inventaire* ne sont pourtant pas de lui. Plus loin, dans le même avis, il précise encore à ce sujet :

L'on n'a voulu ravir la gloire
De ceux-là que l'on a peu croire
Qu'ils y devoient estre compris :
Car examinant tout l'ouvrage
Il s'en est trouvé neuf à dix
A qui l'on a donné passage⁵¹.

Triage donc, semble-t-il, imparfait. D'autres indices semés au gré des parutions annuelles illustrent la même ambiguïté, David Ferrand naviguant constamment entre le souci de ne voler la gloire de personne et celui de ne pas être pris pour l'auteur de pièces dont le style ou le sujet lui était étranger : l'imprimeur en plaisantait parfois, invitant son lecteur à essayer de deviner quelles étaient les « œuvres » qui n'étaient pas de sa main⁵². Dans certains livrets encore, il fait allusion à des compositions d'« écoliers⁵³ », mêlées aux siennes. Enfin, il faut souligner que David Ferrand s'est aussi efforcé d'attribuer, dès leur première parution dans les livrets annuels, certains textes, mais pas tous, à des tiers, tantôt en les faisant suivre d'autres initiales que les siennes, tantôt, même si c'est plus rare, en indiquant le nom de leurs auteurs. Dans la *Quatriesme partie*, les trois « Cants riaux » placés à l'ouverture du recueil portent, par exemple, les mentions : « D. F. » (pour David Ferrand), puis « incertain », puis « P. M. », et ce, dès leur première parution en 1628⁵⁴. Dans la *Huitiesme partie*⁵⁵, la parodie de requête ouvrant le livret est signée « Talbot ». Parfois, l'attribution réalisée dans la première édition est pourtant réduite ou altérée dans la seconde. Par exemple, le dialogue composé « en double cant rial » qui ouvre la *Septiesme partie* est d'abord présenté comme ayant été proposé par un certain « Alain Caleuvre sen petit fieux, Poüette & Chavetier⁵⁶ » dans l'édition originale, pour se trouver dans l'édition de l'*Inventaire* attribuée à

« l'Autheur⁵⁷ », cette dénomination laissant accroire qu'elle est donc de David Ferrand.

- 25 Reste à comprendre les enjeux de cette affirmation d'une auctorialité entière, quoiqu'ambiguë, que revendique l'instigateur (*auctor*) de *La Muse normande* au moment où il réalise enfin son projet, longtemps différé, de donner à son lecteur le condensé des pièces composées et imprimées tout au long de sa carrière. L'avis « O luyard », déjà cité plus haut, inséré dans l'*Inventaire général* de 1655 présente un ensemble d'arguments explicitant ses desseins. Le premier désir est de laisser une œuvre après lui :

En fin au declin de mon aage,
J'ay bien voulu par passe-temps
Espluquer ce grosteque ouvrage
Pour subsister malgré le Temps [...] ⁵⁸.

La publication de l'*Inventaire* marque, par sa coïncidence avec la fin de sa vie, la réalisation de son œuvre personnelle. Toutefois, « Pour subsister malgré le Temps », il était nécessaire de dégrossir l'ouvrage, ici qualifié de « grosteque », des pièces les moins dignes de passer à la postérité. Il poursuit en effet en ces termes :

Cheust esté une mocquerie
D'emplyer l'Art d'Imprimerie
A tieux sujets, dont les sçavans
Ne pouvoyent faire aucune estime,
Car no zen luyset tous les ans
Où ne se trouvet sens, ny ryme ⁵⁹.

Les pièces les moins travaillées, « Qui ne trouv[ai]ent sens ny ryme », les authentiques pièces de circonstance, composées sur le moment, éphémères par définition, ne pouvaient aux yeux de David Ferrand prétendre à cette forme d'immortalité que procure aux œuvres leur qualité poétique. Ici apparaît de manière frappante le paradoxe de *La Muse normande*, dont l'origine est le rire et l'objet le temps présent, le bruit qui court, saisi sur le vif par des compositions qui se voulaient éphémères mais dont David Ferrand veut par son *Inventaire* garder la trace : composées pour être lues publiquement, dans le moment même des événements, reposant sur un jeu d'allusions et de

références implicites à un contexte partagé, leur succès tenait pourtant plus à cette circonstance qu'à la perfection de leur style.

- 26 Le fait d'avoir voulu « faire un œuvre en gros Normand », redoublait, par ailleurs, cette difficulté. David Ferrand, dans le même texte, la retourne pourtant en argument susceptible de justifier sa qualité de poète :

Mais depuis que j'ay eu l'honneur
De monter dessus tel Parnasse
Je n'ay rencontré par bon heur
Aucun qui pût prendre ma place :
Je ne dis pour estre sçavant,
Car je ne suis qu'un ignorant
Qui n'a jamais eu nulle estude ;
Mais je dis de quelque suyvant
Lequel ayt pris cette habitude
De faire un œuvre en gros Normand⁶⁰.

Si le Parnasse de David Ferrand est singulier, son œuvre l'est plus encore : le monument littéraire qu'il laisse après sa mort est incontestablement unique en son genre.

- 27 Pour l'atteindre, l'auteur s'est efforcé de mettre à distance une circonstance et une « actualité » précises auxquelles ses textes étaient, au départ, étroitement liés. En passant à un statut patrimonial, celui d'une œuvre de mémoire, sans plus de lien direct avec son moment et son lieu de production, le recueil a pu s'affirmer comme une « œuvre », et a permis à son instigateur, au départ « éditeur » ou co-auteur, d'être pleinement reconnu comme son seul « auteur ». En cela le processus de genèse de *La Muse normande* s'apparente à celui suivi par la satire classique : par leur patrimonialisation, leur existence textuelle hors de leur orbe d'origine et du contexte auquel elles étaient consubstantiellement liées, les satires d'Horace, de Perse ou de Juvénal ont perdu leur signification référentielle et pourtant, on a continué de les lire et de les imiter des siècles après leur première publication. Développant ce sujet dans sa contribution parue dans le premier volume de *Rire des affaires*

du temps, Pascal Debailly, propose de distinguer la satire de « la poésie comique » par ce trait caractéristique : « La poésie est vouée à l'obsolescence parce qu'elle est trop en phase avec une actualité appelée à devenir illisible pour les générations postérieures⁶¹. » Par ses explications insérées dans *l'Inventaire*, il nous semble que David Ferrand s'est, quant à lui, efforcé de garantir *tout de même* la lisibilité de ses pièces facétieuses et comiques, de les arracher à leur actualité afin de les faire passer à l'histoire.

- 28 Afin de mener à bien l'analyse de cette genèse dont nous n'avons fait que jeter les bases, ce qui nous fait aujourd'hui défaut serait une nouvelle édition de *La Muse normande*. Un outil nouveau qui prenne vraiment en compte la dynamique des régimes successifs de publication qu'elle a suivis, depuis 1621 jusqu'à la publication de *l'Inventaire*. L'édition d'Alexandre Héron ne permet malheureusement qu'une saisie imparfaite de ce processus : en complétant les « lacunes » de *l'Inventaire* avec les pièces antérieurement parues dans les livrets annuels, le philologue a certes reconstitué une *Muse normande* exhaustive, et de son point de vue « idéale », mais il a du même coup rendu moins perceptible le travail de « triage » opéré par David Ferrand. Or les « coupes » opérées sont précisément celles par lesquelles peut se comprendre le geste d'un auteur qui s'affirme.

NOTES

1 « C'est ce que sur Rouen l'on dit de plus nouvel », « Stanches : A me Nante Perrine Pantoufle demeurant entre Ducler et la Fontaine à l'Asnerie », *Cinquiesme partie de la Muse normande [...]*, Rouen, David Ferrand, s. d., p. 13. (Exemplaire du *Recueil des livrets originaux*, de la réserve de la bibliothèque municipale de Rouen, cote [O-1839-a].)

2 Suivant le titre de *l'Inventaire general de la Muse normande, Divisée en xxviii. Parties. Où sont descrites plusieurs Batailles, Assauts, Prises de Villes, Guerres estrangeres, Victoires de la France, Histoires Comiques, Esmotions populaires, Grabuges, & choses remarquables, arrivées à Roüen depuis quarante Années. Par David Ferrand*, Rouen, chez l'auteur, paru en 1655, exemplaire BnF Res-Ye-3271, dorénavant noté *Inventaire*.

3 David II Ferrand commence son activité d'imprimeur à partir de 1615. Il fut élu garde de sa communauté en 1624, 1632, 1638 et 1652. Il fut plusieurs fois condamné au début de sa carrière pour avoir imprimé des libelles jugés séditieux, dont un factum intitulé *Les Lucreces à contre poil*. Il meurt de maladie le 29 ou le 30 juin 1660. Nous renvoyons à la notice établie par Georges Lepreux, *Gallia typographica*, t. III, Paris, Champion, 1912, p. 171 et 173-176.

4 Notamment Eugène de Robillard de Beaurepaire et son frère Charles, éditeur des *Cahiers des États de Normandie* ; Ch. de Robillard de Beaurepaire, *Cahiers des États de Normandie sous le règne de Charles IX, documents relatifs à ces assemblées, recueillis et annotés par Ch. de Robillard de Beaurepaire*. 1561-1573, Rouen, A. Lestringeant, 1891.

5 David Ferrand, *La Muse normande de David Ferrand où sont descrites plusieurs batailles, assauts, prises de villes, guerres estrangeres, victoires de la France, histoires comiques, esmotions populaires, grabuges, & choses remarquables arrivées à Roüen depuis quarante années, publiée d'après les livrets originaux, 1625-1653, et l'Inventaire général de 1655, avec introduction, notes et glossaire*, éd. Alexandre Héron, Rouen, Espérance Cagniard, 1891, 5 vol., dorénavant notée MnDF. *L'Inventaire général de la Muse normande*, comporte vingt-huit parties tandis que le *Recueil des livrets originaux* conservé à la bibliothèque municipale de Rouen en réunit trente-et-une. Le choix éditorial d'A. Héron a été de fusionner les deux éditions en une seule, en partant des livrets originaux et en leur ajoutant les pièces nouvelles – notamment les chapeaux explicatifs précédant chaque pièce – apparues dans *l'Inventaire général* de 1655. Ce choix n'est pas sans poser de difficulté à qui veut saisir la genèse de l'œuvre du point de vue éditorial. C'est pourquoi, chaque fois que cela sera nécessaire, nous préciserons de quelle édition, l'originale des livrets annuels ou celle de *l'Inventaire* de 1655, les passages cités sont issus.

6 Catherine Bougy Saint-Martin, *La Langue de David Ferrand : poète dialectal rouennais du XVII^e siècle, auteur de La Muse normande*, thèse de doctorat sous la dir. de René Lepelley, univ. de Caen-Normandie, 1992.

7 Catherine Bougy, « La contestation du pouvoir dans *La Muse normande* de David Ferrand », dans Catherine Bougy et Sophie Poirey (dir.), *Images de la contestation du pouvoir dans le monde normand (x^e-xviii^e siècles) : actes du colloque de Cerisy-la-Salle (29/09-3/10/2004)*, Presses universitaires de Caen, 2007, p. 26, [hal-00123582](https://doi.org/10.4000/books.puc.10291), consulté le 31 mai 2021, p. 261-282, DOI [10.4000/books.puc.10291](https://doi.org/10.4000/books.puc.10291), § 5.

8 Jean-François Courouau, *Moun lengatge bèl. Les choix linguistiques minoritaires en France (1490-1660)*, Genève, Droz, « Cahiers d'humanisme et Renaissance », 2008 ; on se reportera avec profit au chapitre spécifique qu'il consacre à *La Muse normande* de David Ferrand en fin de volume et dans lequel il compare fort à propos l'œuvre de David Ferrand à celle de Godolin, composée en occitan, en marge des *Jeux floraux de Toulouse*. Voir p. 402-416.

9 Nous employons ici le terme dans son sens plein, rappelé et réinterrogé récemment par les travaux dirigés par Christian Jouhaud et Alain Viala dans le cadre des séminaires du GRIHL : notre objet se prêtant particulièrement à l'étude de ce que ces deux auteurs nomment des « chaînes de publication ». Voir Chr. Jouhaud et A. Viala (dir.), « Introduction » dans *De la Publication entre Renaissance et Lumières*, Fayard, 2002, p. 5-10.

10 *Les Adieux de la Muse normande aux Palinots*, constitue un livret autonome, sans page de titre et que l'on trouve inséré dans plusieurs exemplaires de l'*Inventaire général de la Muse normande*. Selon A. Héron, il date de 1654, MnDF, t. IV, p. 4 et p. 5-30 pour le livret.

11 Il y eut après la publication de l'*Inventaire général*, du vivant de David Ferrand, quelques livrets poursuivant l'entreprise de *La Muse normande* mais non issus des risées du Puy de la Conception, qui n'avaient alors plus cours : *Les Estrenes de la Muse Normande sur le dereglement du temps qui court [...]* (s. l. n. d.), *Les Evretins de la Muse Normande ou les discours plaisants & recreatifs [...]* (s. l., 1657), les *Estrenes de la Muse normande dediées au super eloquentissime mouqueux de candelle des Palinots [...]* (s. l. n. d.), *Les Evretins de la Muse normande sur le long sejour de la Saison hyvernalle [...]* (Rouen, David Ferrand, 1659). Exemplaires consultés, décrits et reproduits par A. Héron dans MnDF, t. IV, p. 31-102. D'autres livrets parurent après sa mort, chez sa veuve et chez Jean Oursel. Nous avons fait le choix de ne pas les inclure dans notre corpus.

12 *Vingt-cinquiesme partie de la Muse normande* (1648), dans MnDF, t. III, p. 157.

13 Eugène de Robillard de Beaurepaire, « Du rôle du grotesque dans les concours palinodiques. Le Festin des princes, David Ferrand et la Muse normande », *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, t. IV, 1866, p. 316-336.

14 La « Fête aux Normands » constituait un moment important de la vie rouennaise depuis le xv^e siècle. Elle se tenait annuellement, le dimanche

suivant le jour de l'Immaculée Conception (le 8 décembre). Régi par des règles et statuts réformés en 1615, cf. *Le Puy de la Conception de Nostre Dame fondé au convent des Carmes à Roüen. Son Origine, Election, Statuts & Confirmation*, [1615], cote BnF Ye 12257 et Arsenal 8-H-22102, [numérisé et accessible sur Gallica](#). Nous renvoyons pour une connaissance plus large de l'histoire du Puy aux travaux de Denis Hüe, dont le livre tiré de sa thèse sur le sujet : *La Poésie palinodique à Rouen (1486-1550)*, Champion, Paris, 2002 ; et à l'article de synthèse : D. Hüe, « La "Fête aux normands" et le Puy de Palinods de Rouen : la fête dans la ville », dans Françoise Thélamon (dir.), *Marie et la « Fête aux Normands »*. *Dévotion, images, poésie*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2011, p. 116-124, DOI [10.4000/books.purh.10905](https://doi.org/10.4000/books.purh.10905). Voir aussi J.-Fr. Courouau, *Moun lengatge bèl*, op. cit., p. 402-403.

15 Remarquons qu'avant même de se distinguer comme un auteur des « risées », D. Ferrand connaissait très bien le rituel du Puy, lui qui avait publié les œuvres de Jean Auvray, poète rouennais, plusieurs fois lauréat au Puy entre 1607 et 1622 et qui y avait même participé comme candidat dans sa jeunesse : les registres révèlent en effet qu'il avait obtenu le second prix des stances dans la compétition officielle – c'est-à-dire sérieuse – en 1622. Cet unique couronnement coïncide d'ailleurs avec la date des débuts supposés de *La Muse normande* (1621).

16 David Ferrand, « O luyard » [« Au lecteur »], dans *Inventaire*, p. 13. Voir aussi « Bref sommaire de ce qui est contenu en la Muse Normande », *MnDF*, t. I, p. [xiv](#).

17 *MnDF*, t. I, p. [19](#).

18 *Cinquiesme partie* [...], *MnDF*, t. I, p. [133-134](#).

19 *Vingt-uniesme partie* [...], *MnDF*, t. III, p. [39-41](#). Les seules explications – évidemment non sérieuses ! – livrées par les textes des livrets évoquent une querelle avec « Naudin » le « mouqueux de candelle » (le moucheur de chandelle), qui est un personnage récurrent et grotesque, souvent pris à partie et tourné en ridicule dans les différents livrets de la *Muse normande*.

20 *Vingt-deuxiesme partie* [...], *MnDF*, t. III, p. [53](#).

21 « L'Auther se complaint de ce que les anciennes coustumes s'abolissent, & que le Puy de sainte Cecile, qui se celebroit si ceremonieusement, avec des prix pour les meilleurs Musiciens, est entierement abbattu. », *ibid.*, p. [57](#).

22 En 1651, aucun Prince ne se présente pour payer la dépense ; en 1652, le duc de Longueville s'acquitte des frais mais ne préside pas les séances. À

partir de 1654, faute de Prince, le concours s'arrête, date de la parution du livret intitulé *Les Adieux de la Muse normande aux Palinots*. Le concours palinodique ne reprendra plus jusqu'à 1659, puis s'interrompra encore pendant dix ans avant de reprendre, mais sans Prince ni risée, en 1669. A. Héron revient de manière détaillée sur le déclin du Palinod dans son « Introduction », *MnDF*, t. I, p. xiii-cxx.

23 E. de Robillard de Beaurepaire, « Du rôle du grotesque dans les concours palinodiques », art. cité., p. 335.

24 C'est-à-dire « l'imprimeur ».

25 « Les vigneronnes pures par l'abondance ? », *Cinquiesme partie* [...], *MnDF*, t. I, p. 123.

26 On pense bien sûr au succès des *Caquets de l'accouchée* (1622-1623). Sur ce genre littéraire, voir Pierre M. Gérin, « Un genre littéraire bourgeois, le caquet », *Dalhousie French Studies*, vol. 14, spring-summer 1988 ; voir aussi l'édition procurée par Alain Mercier, *La Seconde Après-Dînée du caquet de l'accouchée et autres facéties du temps de Louis XIII*, Paris, Champion, « Sources classiques », 2003. Notons que D. Ferrand a publié, de manière séparée, également des *Evretins* (i. e. des « fantaisies » ou « caprices ») de la *Muse normande*, après l'*Inventaire : Les Evretins de la Muse Normande ou les discours plaisants & recreatifs tenus ces jours gras chez une nouvelle accouchée*, Rouen, David Ferrand, 1657 (in-8°, 15 p.).

27 En dehors de ces formes très contraignantes, les « stances » assez nombreuses (quatrains, rimes croisées) offraient plus de souplesse. Cependant de nombreux dialogues parviennent à épouser les contraintes du chant royal (qu'il soit « double » ou « simple ») ou du rondeau.

28 « Sur le Tedion chanté a Rouen pour la rendition de ville de La Rochelle » (stances), *Quatriesme partie* [...], *MnDF*, t. I, p. 96-100.

29 « Le z'Espagnols nourris en cage » (ballade), *Dix-neufieme partie* [...], *MnDF*, t. II, p. 287-289.

30 *Recueil des livrets originaux*, BM de Rouen, cote [O-1839-a].

31 Perrette : selon A. Héron, « nom sous lequel on désignait la Rochelle et, par extension, le parti protestant », *Glossaire*, *MnDF*, t. V, p. 158.

32 *Recueil des livrets originaux*, op. cit.

33 *Sixiesme partie* [...] (1630), *MnDF*, t. I, p. 152-153.

34 « O luyard », *Vingt-cinquiesme partie* [...] (1648), *MnDF*, t. III, p. 155.

35 « Complainte sur les miseres et afflictions de la ville de Rouen », *Vingt-septiesme partie* [...] (1650), MnDF, t. III, p. 222 sqq.

36 « Profache », *ibid.*, p. 221-222.

37 La révolte des Nu-pieds a été considérée par de nombreux historiens comme une préfiguration de la Fronde en Normandie. Sur ce sujet, voir par exemple, Alain Hugon, « Existe-t-il une Fronde normande ? », dans C. Bougy et S. Poirey (dir.), *Images de la contestation du pouvoir dans le monde normand*, op. cit., p. 233-246, DOI [10.4000/books.puc.10287](https://doi.org/10.4000/books.puc.10287).

38 En effet, la dure répression de la révolte par les troupes du colonel Gassion, précédant l'expédition du chancelier Séguier en Normandie, fut décidée le 15 décembre 1639, soit trois jours après la fin du concours palinodique (voir Alain Floquet, *Diaire ou journal de voyage du chancelier Séguier en Normandie après la sédition des Nu-pieds (1639-1640) et documents relatifs à ce voyage et à la sédition*, Rouen, Édouard Frère, 1842).

39 L'« Ode o luisart » répond à ceux qui voudraient le faire aborder des sujets qu'il n'aborde pas d'habitude, il leur répond : « Chennela est vray, ce leu faiz-je, / Mais par fais y faut craindre un coup ; / Et pis quement en parleraiz-je ? / Un bon taire sert de biau coup. », *Quinziesme partie* [...], MnDF, t. II, p. 179.

40 *Ibid.*, p. 180.

41 « Sçavez-vous bien que dans cette audience / Le Prince [i. e. le prince du Puy] avoit requis par sa prudence / Qu'on ne parlast du grabus nullement, / Et que chacun luy desirant complaire, / Ainsi que luy, a dit fort doctement : / Il sçait beaucoup qui sçait en temps se taire. », « Chant royal », *ibid.*, p. 181.

42 À ce sujet, Catherine Bougy a relevé que ces expressions de David Ferrand étaient les « termes que l'on retrouve exactement dans les Registres du Parlement et ceux de l'Hôtel de Ville de Rouen », voir C. Bougy, « La contestation du pouvoir dans *La Muse normande* », art. cité., p. 269, § 37.

43 Au contraire, même, car plusieurs pièces font l'éloge des victoires et des batailles menées par le roi contre ses ennemis intérieurs (« Perrette », i. e. le parti de La Rochelle) et extérieurs (les Anglais, les Espagnols, etc.)

44 Les dépositaires de l'autorité, le roi et ses ministres ne sont en revanche jamais attaqués ni dénigrés.

45 Le projet de *La Muse normande* peut en effet être rapproché de celui d'autres recueils collectifs nés à l'instigation d'un imprimeur-libraire, nombreux à Rouen comme ailleurs, à la même époque. Que l'on pense à son confrère rouennais, Raphaël Du Petit Val, l'un des premiers à se lancer dans l'aventure des recueils collectifs (*Recueil de diverses poésies nouvelles*, 1597), ou certains contemporains bien connus comme Toussaint Du Bray (*Nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps*, 1609), qualifié d'« éditeur » par Roméo Arbour dès 1992 (R. Arbour, *Un éditeur d'œuvres littéraires au XVII^e siècle : Toussaint Du Bray (1604-1636)*, Genève, Droz, 1992) ; ou bien encore son rival Mathieu Guillemot (éditeur et créateur du *Nouveau Parnasse*, la même année).

46 Ce sont les nombreuses adresses « O luisard » (avec comme variantes : « O luyard » ou « O luisart »), dont quelques-unes ont déjà été citées ou commentées *supra*.

47 *La première et seconde [...]*, MnDF, t. I, p. 1-2.

48 *Diziesme partie [...]*, MnDF, t. II, p. 73-74.

49 Année de la parution simultanée de la XVII^e et de la XVIII^e parties.

50 « O luyard », *Inventaire*, p. 13 ; aussi dans « Bref sommaire... », MnDF, t. I, p. XIV.

51 *Inventaire*, p. 14 ; « Bref sommaire... », MnDF, t. I, p. XV.

52 La *Quatorziesme partie* s'ouvre par exemple sur un avis intitulé « Li mouleux o luisart », dans lequel D. Ferrand met au défi son lecteur de reconnaître les deux pièces qui ne sont pas de lui : « Et yaprens que j'ay mis ensemble / Deux œuvres qui ne sont à may. / Si tu veux les miens reconnestre / Sans que no t'y mette le day, (...le doigt) / Ly les, begaut : vela la lettre. », MnDF, t. II, p. 164. Dans la *Seiziesme partie*, il avertit : « Mais y faut que je t'avertisse / Que toute l'œuvre n'est à may, / Car deux o trois no n'a fiquay / Afin que je les imprimisse. / La Dentelle, ny la Monnais, / Comme o le connestras assez, / Ne sont du cru de ma chervelle, / Et queuque stanche d'escolier, / Qui pour estre prés ma venelle / M'a prié de les imprimer. », *ibid.*, p. 198.

53 À propos de ces « écoliers », s'agit-il d'ailleurs de jeunes gens tout juste sortis du collège et brocardés sous cette expression, ou bien de poètes que David Ferrand présente comme de potentiels disciples ? C'est en tout cas ce que semble indiquer l'avis liminaire « Au Prinche » ouvrant la *Vingt-quatriesme partie* (1637) : « Pourtant, pis que ch'est la coustume / D'offrir o

Prinche aintieul volume / Grossi par queuque z'ecoliaiz (...par quelques écoliers) / Qui veulent ensuyvre ma Muse », *MnDF*, t. III, p. 122.

54 *Recueil des livrets originaux*, *op. cit.*

55 Cette pièce fait partie de celles qui seront écartées par le « triage » de D. Ferrand en 1655. Son texte est reproduit par *MnDF*, t. II, p. 25-27.

56 Il s'agit d'une pièce sur la prise de Corbie en 1636 (R. : « Corbie, haguay, à grand coup d'allumelle »), *Septiesme partie [...]* dans le *Recueil des livrets originaux*, *op. cit.*, p. 9.

57 « Ce qui donna sujet à l'Authour [de] se moquer de leur joberie, & des frais qu'ils y avoient faicts », *Inventaire*, p. 115.

58 *Inventaire*, p. 12. Aussi dans « Bref sommaire... », *MnDF*, t. I, p. XIII-XIV.

59 *Ibid.*

60 *Inventaire*, p. 14. Aussi dans « Bref sommaire... », *MnDF*, t. I, p. XV.

61 Pascal Debailly, « Indignation satirique et actualité », *Pratiques et formes littéraires 16-18, 19 : Rire des affaires du temps (1560-1653)*, Flavie Kerautret (dir), 2022, DOI [10.35562/pfl.409](https://doi.org/10.35562/pfl.409), § 21.

RÉSUMÉS

Français

Imprimeur-libraire de son état, David Ferrand (1590 ?-1660) fut aussi l'auteur de *La Muse normande*, une parution annuelle de pièces en vers, composée en langue purinique pour commenter et rire de l'actualité. Si le lien de ce corpus gros de plusieurs centaines de poèmes avec la petite et la grande actualité paraît évident, il s'estompe pourtant avec le temps qui passe, de sorte que l'*Inventaire*, qui paraît en 1655 et compile vingt ans de publication, engage un rapport différent avec des événements pour une large part déjà oubliés. Par les grandes étapes de sa genèse, l'œuvre témoigne par ailleurs de la manière dont ce dernier a prétendu passer du rôle de farceur, commentant les faits d'actualité, à celui d'« auteur » de la *Muse normande*, dont la vie entière aurait été consacrée à l'élaboration de ce monument, érigé à la mémoire d'un Rouen déjà disparu.

English

A printer-bookseller by profession, David Ferrand (1590?-1660) was also a poet and a facetious author, who had the original concept, to print since 1621, each year, under the title of “La Muse normande”, booklets composed of pieces in verse and in purinic language to comment and laugh at current events. If the link between this corpus of hundreds of poems and the small

and the big news seems obvious, it fades away as time goes by, so that the Inventory, which D. Ferrand published in 1655, compiling twenty years of publication, engages a different relationship with events that have already been largely forgotten. By the main stages of its genesis, the work of D. Ferrand testifies to the way in which he claimed to pass from the role of a joker, commenting on current events, to that of the true “author” of the “Norman Muse”, whose entire life would have been devoted to the development of this monument, erected in memory of the old city of Rouen.

INDEX

Mots-clés

XVIIe siècle, auctorialité, imprimeur-libraire, Normandie, Palinod, poésie

Keywords

17th Century, authorship, printer-bookseller, Normandy, Palinod, poetry

AUTEUR

Sandra Cureau

Université Rennes 2 – CELLAM-EA 3206

Académie de Saint-Cyr Coëtquidan – CReC Saint-Cyr

IDREF : <https://www.idref.fr/161029760>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000391583506>

Farces et mazarinades. Actualité d'une forme théâtrale comique pendant la Fronde

Flavie Kerautret

DOI : 10.35562/pfl.697

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

Pratiques et usages farcesques durant la première moitié du XVII^e siècle en France

Farces imprimées

Farces et écrits polémiques

Farces et mazarinades

Manifestations farcesques durant la Fronde

La Farce des courtisans de Pluton, et leur pèlerinage en son royaume (1649)

TEXTE

- 1 La métaphore du théâtre pour décrire les désordres politiques qui secouèrent la France sous la Fronde est récurrente dans les écrits publiés à cette période, notamment dans ceux que l'historiographie a regroupés *a posteriori* sous le nom de mazarinades. Ce n'est pas seulement une image topique qui y est reprise et déployée, mais tout un jeu de références à un univers théâtral alors en pleine évolution sur le plan social (spécialisation et mise en vedette de certains comédiens, accroissement et diversification du public) et en pleine expansion économique (développement de lieux spécialement dédiés à la pratique théâtrale, essor d'un marché spécifique dans le domaine de la librairie). La récurrence de la forme dialoguée dans les pamphlets et le vocabulaire de la scène qui innerve les mazarinades participent à une écriture qui fait des événements en cours un spectacle susceptible de capter l'intérêt d'un public et de le pousser à agir. Selon Christian Jouhaud, « le vocabulaire du théâtre est également celui de la politique frondeuse. Le texte est représentation et mise en scène de la politique, mais l'action politique elle-même,

dans ses manifestations, se veut spectacle¹ ». Dans ce contexte, le terme et le modèle des farces sont récurrents et se trouvent tout particulièrement appliqués à Mazarin, tantôt qualifié de « farceur d'Italie² », tantôt de « grand favory de la farce & du jeu³ », parce que cette forme scénique est porteuse d'une axiologie dépréciative forte et qu'elle nourrit historiquement des écrits polémiques divers⁴.

- 2 Plutôt que de chercher à repérer les occurrences de ce parallèle et de mener une analyse thématique sérielle sur le « farceur Mazarin », ce fait constituera un point d'entrée et une opportunité pour réfléchir aux rapports qui se tissent entre des événements de nature politique et une forme d'expression comique dont l'écriture est liée à la performance, c'est-à-dire dont l'écriture induit ou programme un jeu sur scène et devant un public. Il s'agit d'analyser l'actualité ainsi que les usages du terme « farce » et de cette forme théâtrale plaisante en contexte polémique durant la première moitié du XVII^e siècle en France. Dans cette perspective, la récurrence de l'image farcesque dans les mazarinades sera interrogée sur le plan d'une poétique historique plutôt que sur celui d'une histoire des idées ou des représentations, difficile à cerner à partir d'un corpus immense, hétéroclite et soumis à la contingence des événements et des individus⁵. Il s'agit selon cette approche de s'intéresser à l'évolution et aux usages d'une forme d'écriture en tenant compte de la diversité des réalités historiques, matérielles et sociales qui déterminent le fait littéraire. Mon hypothèse est que le rapprochement fréquent entre Mazarin et la farce met en lumière un double phénomène corrélé : une actualité de cette forme dramatique dans la première moitié du XVII^e siècle, alors qu'elle est souvent présentée comme en déclin (ou en mutation) après 1635⁶ ; et son usage politique toujours actif à cette période, alors que l'idée persiste, dans l'histoire littéraire, que la farce a perdu la charge satirique et circonstancielle qui pouvait être la sienne à la fin de l'époque médiévale et au XVI^e siècle⁷. La démonstration se fera en deux temps : il s'agira d'abord de sérier les diverses modalités de présence des farces dans la société française du début du XVII^e siècle, puis de réduire la focale afin de se concentrer sur la période de la Fronde et sur un cas permettant d'illustrer le potentiel politique de la farce et son actualité en analysant *La Farce des courtisans de Pluton* (1649).

Pratiques et usages farcesques durant la première moitié du xvii^e siècle en France

Farces imprimées

- 3 De quoi parle-t-on quand il est question de « farces » ? Ce que l'on classe sous le nom de « farce » est difficile à appréhender à la fois en raison de l'étymologie flottante de ce terme et de son caractère polysémique. Le mot peut désigner, dès l'époque moderne, à la fois un mélange haché de nourriture destiné à assaisonner un plat, un bon tour que l'on joue à quelqu'un et une pratique spectaculaire, généralement brève et tournée vers le ridicule⁸. Les manifestations de cette pratique spectaculaire évoluent au fil du temps et sont diverses, tant sur le plan de la forme (vers, prose, longueur variable), des publics visés ou des circonstances de représentation, à propos desquelles on dispose souvent de peu d'informations. Par ailleurs, les farces, hormis quelques exceptions comme *La Farce de Maître Pathelin*⁹, sont peu imprimées, en particulier au début du xvii^e siècle, en raison de leur illégitimité liée au peu de sérieux ou de crédit accordé à cette forme brève et comique. Il nous reste du début du xvii^e siècle certains recueils, génériques ou non, comme le *Recueil de plusieurs farces tant anciennes que modernes*, publié par Nicolas Rousset en 1612, ou deux « farces tabariniques » insérées à la fin de *l'Inventaire universel des œuvres de Tabarin* publié en 1622¹⁰. Il demeure également quelques farces parues de manière indépendante telle que la *Farce plaisante et recreative sur un trait qu'a joué un Porteur d'eau le jour de ses nopces dans Paris* (1632), ou la *Farce nouvelle du musnier et du gentilhomme, à quatre personnages* (1628)¹¹. Il peut arriver qu'une farce soit publiée en complément d'une pièce de plus grande ampleur, comme c'est le cas d'une *Farce plaisante et recreative* parue à la suite de la *Tragedie nouvelle de la perfidie d'Aman, mignon et favoris du Roy Assuerus* (1622)¹². Anonymat, brièveté, affichage d'un potentiel comique et spectaculaire caractérisent ces œuvres qui mettent en scène des affaires domestiques et s'inspirent souvent, de manière plus ou moins directe,

de farces plus anciennes datant de la fin du Moyen Âge ou du ^{xvi}^e siècle. Ces pièces se voient donc soumises à une fenêtre éditoriale relativement restreinte et non standardisée.

- 4 S'il y a une actualité de la farce comme forme littéraire plaisante au début du ^{xvii}^e siècle, elle ne se trouve donc pas dans la présence éditoriale, relativement faible sur le marché de la librairie, de pièces imprimées en tant que farces et identifiées comme telles par l'historiographie¹³. Elle se manifeste de manière plus certaine, semble-t-il, dans les usages contemporains nombreux qui sont faits du mot et des codes liés à cette forme scénique dans des écrits circonstanciels et en contexte polémique.

Farces et écrits polémiques

- 5 Dans le paysage des pièces dont l'écriture est attachée aux farces, il ne faut pas négliger des textes polémiques dont l'énonciation, les personnages et certains codes font signe vers cette forme, sous prétexte qu'ils ne correspondent pas à sa définition essentialisante, centrée sur ses vertus divertissantes, ou à un prétendu modèle médiéval¹⁴. Deux éléments principaux permettent d'illustrer ce point : d'une part, l'usage récurrent de voix farcesques pour publier des discours polémiques et, d'autre part, l'existence de textes qui décrivent le potentiel satirique des farces au début du ^{xvii}^e siècle.
- 6 Tout d'abord, de nombreux libelles usaient d'une énonciation farcesque, c'est-à-dire que le discours imprimé était attribué à un comédien réputé pour son rôle de farceur. Si on suspend la question de la paternité des textes, on s'aperçoit que des noms propres comme Gaultier Garguille, Turlupin ou Guillot-Gorju, fonctionnent comme des labels propres à faire vendre en profitant du succès d'acteurs réels contemporains, mais également comme des opérateurs qui prescrivent des manières d'écrire et des modes de réception. Ces noms sont orientés vers le rire ainsi que vers une parole libre et franche susceptible de pouvoir intéresser un public socialement diversifié et de favoriser une circulation orale du discours proposé. Le succès de Bruscombille, d'abord connu en tant que farceur spécialisé dans la confection de prologues comiques mais dont le nom devient une marque et un outil opportun pour véhiculer

de l'information et des discours polémiques, constitue un cas remarquable de cet usage énonciatif et de ce fait littéraire¹⁵.

- 7 Dans le cadre de cet article, c'est le cas de Gros Guillaume, de son vrai nom Robert Guérin, célèbre comédien qui fut aussi chef de troupe dans les années 1620-1630 à l'Hôtel de Bourgogne à Paris, qui peut servir d'exemple¹⁶. On retient souvent de lui son rôle comique auprès de ses deux acolytes, Gaultier Garguille et Turlupin, mais son nom est aussi associé à des publications polémiques à l'image de la *Raillerie de Gros Guillaume sur les affaires de ce temps*¹⁷. Ce livret de 16 pages, paru en 1623, est une republication qui modifie et actualise un *Advis du Gros Guillaume sur les affaires de ce temps* daté de 1619¹⁸. Il pourrait être décrit comme un libelle hostile à la guerre et aux désordres qui ruinent les finances du royaume et affaiblissent le roi, porté par la voix rieuse, ou plutôt railleuse d'un farceur, si l'on accorde foi à son intitulé :

Premierement vous parlez de la guerre, & d'aller à la Valtonine ou à la Rochelle. Distingo, il y a plusieurs sortes de guerres [...]. On me pourra dire, vous n'avez non plus de courage que les autres, vous ne recevez point de coups ? [...] il est vray, que tant plus un mur est espais plus il est à l'espreuve du pistolet : pour ma teste, c'est à faire à des cerveaux légers de se laisser emporter aux boules de canon, pour moy ma cervelle est trop lourde, & mon imagination trop solide pour s'esbranler à si petit vent [...] ¹⁹.

La figure plaisante de Gros Guillaume permet le développement d'un discours favorable à la paix ancré dans l'actualité troublée du temps : allusions sont faites aux tensions internes avec les huguenots à La Rochelle et à celles, externes, qui opposent alors les Espagnols aux Habsbourg dans la vallée de Valteline²⁰. Ce n'est pas la forme, monologuée, de ce texte qui l'assimile au domaine farcesque mais le nom de Gros Guillaume et le style, oral et volontiers leste, qui lui est associé. Le discours politique tenu est d'autant plus efficace qu'il est porté avec dérision, par une figure illégitime mais publique et connue²¹.

- 8 L'activité sur les planches de ce farceur dans les mêmes années invite à considérer un second élément permettant d'appuyer l'usage à la fois comique, politique et informationnel de la farce. Plusieurs imprimés

de la première moitié du XVII^e siècle laissent entendre que les farceurs pouvaient s'emparer de l'actualité politique pour agrémenter leurs interventions. Un passage de l'*Advis du Gros Guillaume sur les affaires de ce temps*, paru en 1619 et repris en 1623 dans la *Raillerie de Gros Guillaume* dont il vient d'être question, évoque par exemple un parallèle burlesque qu'aurait développé le farceur Gaultier Garguille entre la situation de guerre civile que connaissait alors la France et celle des animaux d'un logis lors d'un « demenagement » :

A ce propos, il me souvient d'une plaisante & serieuse similitude que Gautier Garguille recitoit l'autre jour, disant que les chats ne sont jamais si ayses que quand on demesnage, pource qu'il s'eschappe tousjours quelque bonne lipée en arriere par la negligence de la chambriere, & si que lors qu'on oste les meubles, le[s] rats & souris demeurent a decouvert, & sont bien aysés à prendre. [...] Quand la guerre est, point de Chambre des Comptes, point de Justice : combien de gens y gagnent aux despens des autres. Les officiers de chez le Roi font tant d'extraordinaires, les serviteurs demandent tant de recompense, les Controolleurs font de si belles parties, qu'à la fin il se trouve que la guerre ne se faict que contre le Roy, & à la ruine de ses finances²².

L'analogie dénonce sur un ton espiègle les profits réalisés par certains en période de désordres politiques, et en l'occurrence en 1619, lorsque Louis XIII devait faire face à la sédition de sa mère, Marie de Médicis, secondée par le duc d'Épernon. Il n'est pas sûr que cet extrait témoigne d'une situation de représentation véritable, d'autant que le passage sera repris tel quel en 1623 dans la *Raillerie de Gros Guillaume*²³, mais il documente malgré tout le fait que les farceurs étaient considérés comme des discoureurs habiles, à même de gloser les affaires du temps sous couvert de dérision.

- 9 *Le Corbeau de la cour*, libelle paru en 1622, vient confirmer cette analyse. Alors que les troubles politiques se poursuivent et sont doublés d'enjeux religieux (siège de Montauban en 1621), cet opuscule retranscrit de manière allusive et allégorique, les agissements controversés et les tractations financières menées alors par certains grands seigneurs. Il s'ouvre sur l'entretien de deux « nouveaux courtisans²⁴ » qui discutent de quelques libelles parus récemment, sujet bientôt alimenté par un autre « paquet » :

[...] un Courrier nous a fait voir ledit paquet, s'adressant à Messieurs de la Cour, & estoit tiltré d'une telle inscription.

L'on prie quelque Page
De porter ces tableaux,
Dedans ce verd boucage
Du Palais des oyseaux.

Le commentaire de ce quatrain fust bien tost mis en lumiere par Gros Guillaume, en une farce qu'il a fait dans l'Hostel de Bourgongne, l'explication en est telle : La comedie saillie un baladin fist une entree avec le Sieur gros Guillaume, apres plusieurs plaisanteries, le baladin commença à dire : Mon maistre, il y a bien des nouvelles, on dit que les Princes sont metamorphosez, metamorphosez, dit gros Guillaume, en quel forme ? en oyseaux, comment le sçais-tu ? parce que j'ay trouvé depuis peu deux tableaux qui sont en forme d'Ænigme, dans l'un d'iceux estoit representé la figure de divers oyseaux, qui r'emplumoient un autre qui estoit tout nud, avec ceste epigramme dessous.

La Cour est un bocage,
La ou divers oyseaux,
Couvrent de leur plumage,
Le corps de trois Courbeaux²⁵.

Le Corbeau de la cour n'est pas à proprement parler une farce, ni une source fiable sur cette pratique. Toutefois, c'est un écrit qui envisage des farceurs (ici Gros Guillaume et son « baladin »), comme des commentateurs et donc des acteurs de l'actualité, comme des interprètes capables d'en proposer une lecture à chaud²⁶.

- 10 Dans la même série et en remontant un peu en arrière, il est également possible d'évoquer, à la suite de J. Koopmans dans un article intitulé « La farce, genre noble aux prises avec la facétie²⁷ ? », un extrait du *Journal* de Pierre de l'Estoile. Ce document d'une autre nature relate comment en 1607 des joueurs de farce de l'Hôtel de Bourgogne ont été mis en prison à la demande d'officiers de justice qui se sont sentis offensés par la représentation. Les acteurs furent toutefois libérés le jour même sur ordre d'Henri IV qui, bien qu'il se soit également senti visé, « pardonnoit de bon cœur [aux comédiens], d'autant qu'ils l'avoient fait rire, voire jusques aux larmes²⁸ ». Dans un

récit qui met en scène la clémence du souverain, le rire et les pratiques farcesques apparaissent comme un moyen d'action efficace pour porter un discours critique, mais parfois toléré, sur des affaires concernant l'État.

- 11 Les différents écrits évoqués représentent et peut-être créent, plus qu'ils n'en témoignent, une pratique satirique de la farce ancrée dans l'actualité au début du XVII^e siècle en France. Ses acteurs sont du moins appréhendés comme des interprètes disponibles pour mettre en voix, de manière railleuse et détournée, des informations qui touchent le temps présent ou qui le réinventent en le déformant.

Farces et mazarinades

Manifestations farcesques durant la Fronde

- 12 Si l'on applique les mêmes principes d'observation des usages écrits de la farce à la période qui suit les années 1630, on note que, loin d'être en perte de vitesse, elle est toujours bien présente et aux prises avec l'actualité, en particulier sous la Fronde. On assiste à un éparpillement et à une diversification du modèle farcesque dans les pamphlets qui inondent alors le marché de l'imprimé. En jouant sur la polysémie, de nombreux libelles exploitent les connotations à la fois dramatiques et dévalorisantes du mot « farce » et de ses dérivés pour appuyer l'alacrité des propos polémiques qu'ils diffusent. Un repérage des occurrences dans les textes disponibles sur le site *Recherches internationales sur les Mazarinades*, donne un aperçu de l'importance de cette référence : 109 résultats apparaissent pour une recherche à partir de la racine « farc.* » (en comptant les reprises lorsqu'il y a plusieurs exemplaires d'une même mazarinade)²⁹. Le sens des termes employés et leurs contextes d'apparition varient beaucoup d'un écrit à un autre mais certains schémas sont récurrents. On peut relever par exemple l'emploi de la métaphore topique du monde comme théâtre, qui est déplacée du plan religieux au politique, notamment avec la comparaison déshonorante de Mazarin avec un farceur ou un bouffon. Nombre des actions du Premier ministre se voient ainsi présentées de manière burlesque, comme dans le *Balet ridicule des*

nieces de Mazarin daté de 1649. On y lit entre autres cette réplique d'une des nièces qui, s'adressant à Pamphilio, fait référence à la réputation des comédiens italiens en matière d'intrigue :

EMILIA. Il faut avoüer qu'il y a peu de personnes en toute l'Italie qui entende si bien que vous l'intrigue du Theatre, & que vous inventez des farces qui feroient rire les Morts³⁰.

Parfois, l'analogie dégradante associant Mazarin à un bouffon est construite sur la seule mobilisation du surnom des farceurs. C'est le cas en particulier avec Turlupin et Tabarin³¹, à la faveur de la rime, comme en témoignent les quelques exemples mis en série ci-dessous :

Nous en estions sur la bourasque,
Qu'excita le peuple fantasque,
Sur nostre maistre Tabarin,
Je veux dire le Mazarin
Mais en suite que fit les Prince [sic]
Dedans la Belgique Province
Lors qu'à Lens il eust mis a cu
L'Archiduc, & qu'il l'eust vaincu³².
[...]
Et ce Cardinal Mazarin
Qui est un second Turlupin,
Et si adonné au bordel
Qu'il n'y en a point à luy pareil³³.
[...]
Pren garde Jule Mazarin
De passer pour un Tabarin
Venant monter sur un theatre,
Avec une couleur blafarde
Et d'un visage refrogné
Comme celuy d'un trespasé,
En regardant Maistre Guillaume
Qui parestra comme un fantosme,
Lequel pour lors t'accipera [t'attrapera]
Puis dans l'Enfer te traisnera
Te rompant les bras & les jambes [...] ³⁴.

13 Par ailleurs, l'usage de figures de farceurs selon le modèle observé avec Gros Guillaume dans des pamphlets précédant la Fronde, est encore mis à profit au cours de cette période. L'implantation dans le présent est d'autant plus visible qu'il y a une adaptation des voix mobilisées. Plutôt que celles de cet acteur ou de Gaultier Garguille, des comédiens morts depuis plus d'une dizaine d'années, ce sont des voix de farceurs contemporains qui sont préférées. Un acteur-vedette comme Jodelet, pour qui des comédies étaient alors spécifiquement écrites par Scarron ou Le Métel d'Ouille³⁵, était mobilisé pour faire entendre, *via* l'imprimé, des discours sur les agitations frondeuses du moment tels que :

- *Les Entretiens sérieux de Jodelet & de Gilles le Niais, retourné de Flandres, sur le temps present*, Paris, s. l., s. n., 1649 (8 p. ; in-4° ; Moreau : 1257).
- *Dialogue de Jodelet et de Lorviatan* [sic] *Sur les affaires de ce temps*, s. l., s. n. 1649 (8 p. ; in-4° ; Moreau : 1080).
- *Jodelet sur l'emprisonnement des princes*, s. l., s. n., 1650 (6 p. ; in-4° ; Moreau : 1736)³⁶.

Au sein de ces différents ouvrages, l'usage du cadre farcesque dépasse largement un recours strictement thématique pour toucher l'énonciation et pour gagner une dimension pragmatique : à travers l'emploi d'une posture discursive sans dignité mais connue, il s'agit de faire publier et fonctionner des libelles politiques. *Les Entretiens sérieux de Jodelet & de Gilles le Niais* ou le *Dialogue de Jodelet et de Lorviatan sur les affaires de ce temps* illustrent aussi comment certains pamphlets mobilisaient le modèle théâtral comme un cadre formel pour développer leurs propos. Ces écrits dialogués peuvent être lus comme des farces politisées, même s'ils n'en portent pas le titre, à moins que ça ne soit à l'inverse des mazarinades littérisées, c'est-à-dire des libelles frondeurs usant des codes de la production et de la publication littéraires pour gagner en circulation et en force de frappe³⁷.

La Farce des courtisans de Pluton, et leur pèlerinage en son royaume (1649)

14 Pour tenter d'éclaircir cette imbrication entre farces et mazarinades, arrêtons-nous sur un cas où ce ne sont plus les voix qui sont

exploitées, mais divers codes formels, à tel point que le libelle a aujourd'hui été intégré au *Répertoire du théâtre français imprimé au xvii^e siècle* mis au point par Alain Riffaud³⁸. *La Farce des courtisans de Pluton, et leur pèlerinage en son royaume* est une mazarinade de vingt-huit pages (in-4^o), parue sans indication de lieu, en 1649. Une dizaine d'exemplaires de cet écrit est conservée à la Bibliothèque nationale de France (BnF), seuls ou dans des recueils factices compilant d'autres mazarinades, ce qui laisse supposer une circulation intense et sur un temps très court, puisqu'il n'y aura pas de réimpression au xvii^e siècle³⁹.

15 Cette « farce » met en scène des personnages historiques dont les identités sont faussement maquillées par des anagrammes renversant leurs noms : Mazarin et ses fidèles tiennent un conciliabule pour savoir comment ils vont faire face à la révolte des Parisiens. L'intrigue se situe en pleine Fronde parlementaire, dans la continuité des troubles qui marquent le début de l'année 1649, après le départ de la cour pour Saint-Germain-en-Laye dans la nuit du 5 au 6 janvier. Elle représente l'inquiétude des « monopoleurs⁴⁰ » (voleurs) à travers deux groupes de personnages :

- D'abord Nizaram (Mazarin) et ses proches : Yremed, c'est-à-dire Michel Particelli d'Emery, conseiller de Mazarin puis surintendant des Finances en 1648 ; Naletac, c'est-à-dire le financier Catelan, et Siobsed, c'est-à-dire Desbois son serviteur et espion ;
- Puis trois « maltotier[s]⁴¹ », ou ceux qui levaient la « maletoste », une « Imposition faite sans fondement, sans nécessité & sans autorité legitime »⁴² selon Furetière : Dracip (Picard), Teruobat (Tabouret) et Telbuod (Doublet). Anciennement cordonnier, fripier et maquereau selon les propres dires des personnages, ils incarnent les hommes de main du Premier ministre, ceux qui ont fait leur profit en se mettant à son service mais qui se voient contraints de reprendre leurs premiers emplois par crainte de la fureur des Parisiens.

16 Ces deux groupes, qui se croisent, désespèrent de leur situation et de ne pouvoir trouver refuge nulle part, avant que Nirazam ne leur propose de s'adresser à Pluton, maître des Enfers, avec lequel il a eu « le plus ample trafique⁴³ ». La farce se clôt, à la septième scène, sur l'accueil du cardinal et de ses « monopoleurs » aux Enfers par Pluton, qui attribue une charge appropriée à chacun.

- 17 Cette publication est loin d'être un hapax puisque d'autres mazarinades font le choix du modèle dramatique⁴⁴ et que sa création entre en écho avec les multiples dialogues des morts qui traversent la littérature européenne au cours de la première modernité, y compris sous un jour satirique⁴⁵. Le voyage, ici facétieusement nommé « pèlerinage », du cardinal et de ses acolytes aux Enfers s'inscrit dans la lignée de textes polémiques qui utilisaient ce schéma mythique de la catabase pour fustiger par exemple l'ancien favori de la Régente, Concini ou encore Richelieu⁴⁶.
- 18 Cette pièce est saturée de codes scripturaires qui, à différents niveaux, font signe vers le théâtre et plus spécifiquement vers le modèle farcesque, convoquant par la même occasion toutes les connotations y étant attachées. C'est tout d'abord le recours au terme « farce », mis en valeur par la page de titre et qui revient au début de la pièce avec un second intitulé « La Farce de Mazarin, & des Monopoleurs » qui clarifie la cible du libelle et rappelle le cadre dramatique supposé (voir fig. 1).

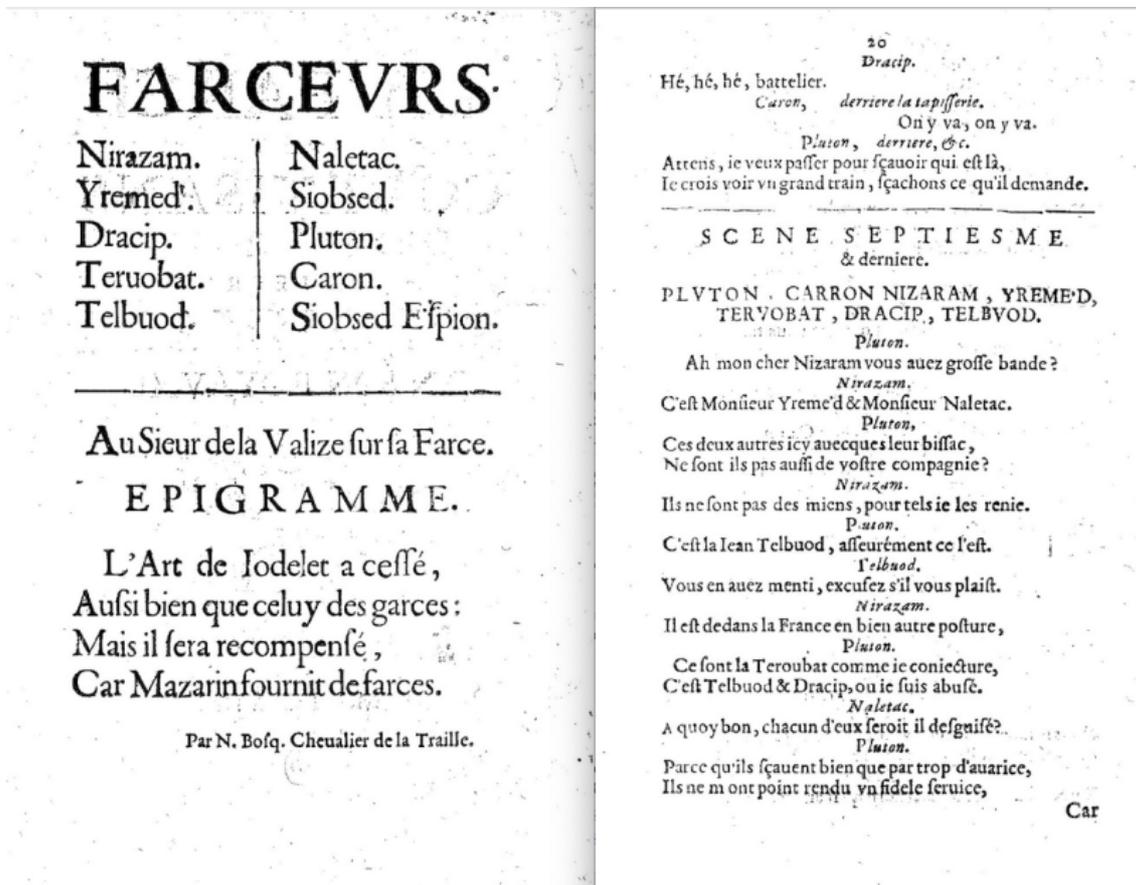
Fig. 1. La Farce des courtisans de Pluton, et leur pelerinage en son royaume, s. l., s. n., 1649, page de titre et p. 3.



Source/crédit : gallica.bnf.fr / BnF, département Littérature et art, cote YF-301.

C'est ensuite l'usage de codes typographiques et formels théâtraux : la présence d'une liste des « farceurs » en page 2, la structure d'une pièce courte segmentée en sept scènes, l'indication des tours de parole avec détachement des noms des personnages, ou encore la mention de didascalies⁴⁷. Les marques de théâtralité qui déterminent ce livret imprimé suggèrent le potentiel de représentation de cet écrit ou font croire qu'elle a pu être représentée, ce qui en accroît la portée polémique (voir fig. 2).

Fig. 2. La Farce des courtisans de Pluton, et leur pelerinage en son royaume, s. l., s. n., 1649, p. [2] et 20.



Source/crédit : gallica.bnf.fr / BnF, département Littérature et art, cote YF-301.

C'est également la présence d'une épigramme qui inscrit l'imprimé dans des codes lettrés de dédicace et dans un environnement farcesque :

Au Sieur de la Valize sur sa Farce
 EPIGRAMME
 L'Art de Jodelet a cessé,
 Aussi bien que celuy des garces :
 Mais il sera récompensé,
 Car Mazarin fournit de farces.
 Par N. Bosq. Chevalier de la Traille⁴⁸.

19 Le statut d'auteur de ce libelle a pu être accordé à celui qui signe l'épigramme, qui rappelle le nom de Du Bosc de Montandré, pamphlétaire prolifique au service du prince de Condé durant

la Fronde⁴⁹. Alors que l'acteur Jodelet était toujours actif sur les planches⁵⁰, il se voit en quelque sorte détrôné par Mazarin, plus capable de fournir des « farces » qu'un professionnel en la matière. L'ambiguïté du mot « farce[s] » est une nouvelle fois exploitée dans ces vers adressés à un auteur dont le nom supposé (« Sieur de la Valize » qui peut renvoyer à un auteur absent, en voyage, par métonymie avec « valise » qui désignait déjà un sac en cuir pour transporter des affaires) participe au traitement burlesque des faits d'actualité rapportés. Il faut noter au passage que la référence au « Chevalier de la Traille » ou « treille » entre en écho avec un autre pamphlet de 1649 s'inscrivant dans la continuité immédiate de l'exil de la cour à Saint-Germain en janvier de cette année-là. La *Conference de Mazarin avec les partisans touchant sa retraite* est une pièce dialoguée au sein de laquelle le cardinal s'entretient avec ses fidèles (d'Emery, Catelan et Tabouret) du meilleur endroit où fuir : diverses provinces françaises et étrangères sont écartées (Nord, Normandie, Espagne, Italie) avant qu'il ne soit convenu de trouver « azile chez les Liegeois⁵¹ ». Mazarin recommande alors à ses sujets un exil qui leur soit profitable et leur adresse un long discours d'adieu (« Harangue de Messire Jules Mazarin Capitaine des Mal[e]totiers⁵² »). Ce libelle s'ouvre sur une épigramme et un rondeau adressés à son auteur, le « Sieur de la Besace, Chevalier de la Treille⁵³ ». S'il est impossible d'affirmer que les deux libelles sont de la même plume à partir de la proximité des noms et des événements racontés, on peut du moins noter que dans les deux cas la tonalité comique préside à l'ouverture des ouvrages et programme une réception où le rire sert la critique politique⁵⁴. L'écho entre les noms tisse des liens entre les pamphlets, et permet de susciter une impression de familiarité qui ne peut que servir leur bonne réception par les lecteurs.

- 20 Dans *La Farce des courtisans de Pluton*, différents passages thématissant le sujet de « Mazarin farceur » illustrent encore d'une autre manière l'importance de la référence farcesque dans cette pièce. C'est par exemple le cas dans la première scène, au cours de laquelle Naletac soutient que Nizaram peut lever une armée pour mater les Parisiens grâce à ses seules connaissances :

Vous connoissez aussi un million de farceurs,
De fols, de basteleurs, de sauteurs, de danseurs,
En un mot vous avez par tout la renommée
D'en estre l'intendant, faites en une armée⁵⁵.

Enfin, l'usage d'un personnel stéréotypé lié au « peuple » (avec les maletotiers) et plus largement le recours à un registre de langue bas, correspondent aux attentes des lecteurs (ou spectateurs) adeptes de farces sur le plan esthétique⁵⁶. Cette caractéristique est accentuée dans certains passages qui mobilisent un comique grossier, voire scatologique, souvent assimilé à cette forme dramatique alors qu'il ne faut pas l'y réduire⁵⁷. Un extrait de la première réplique de Nirazam, qui affirme cyniquement ses méthodes de spoliation, peut à ce titre servir d'illustration :

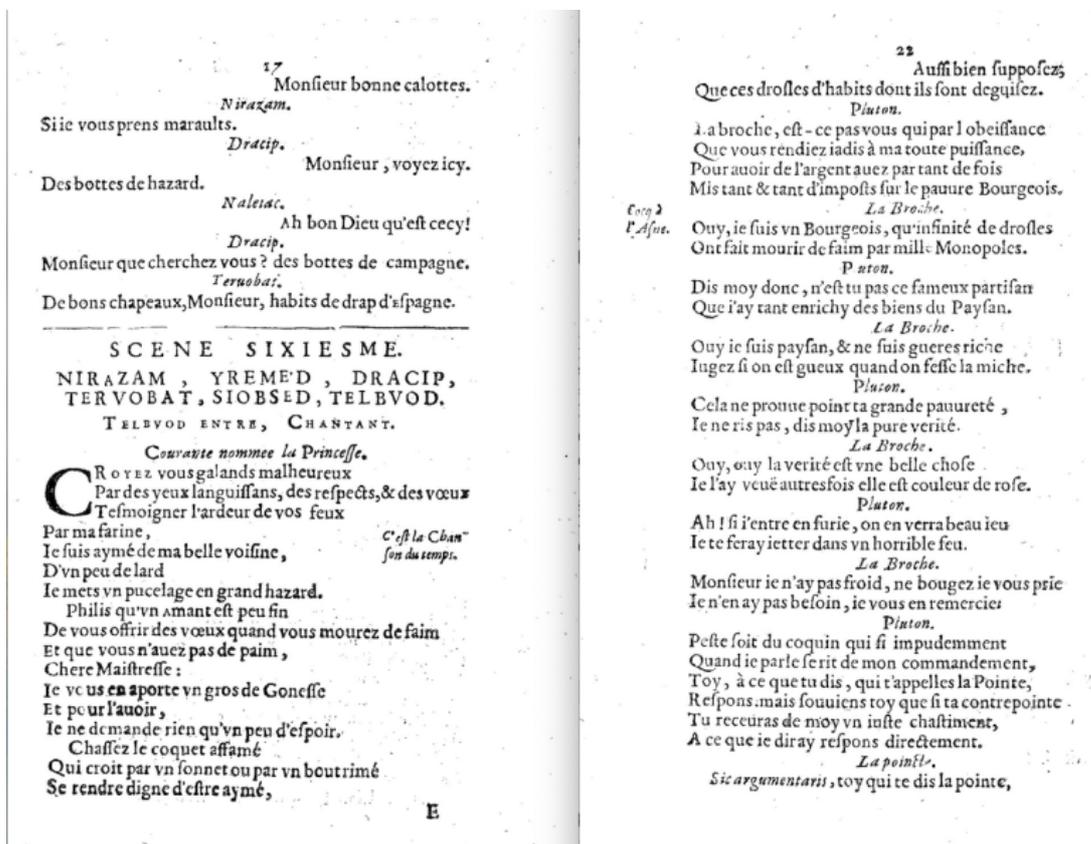
Deprendre à toute main, mais bien honnestement :
Car apres tout, Messieurs, personne ne peut dire
Ce Chaudron m'appartient, ny cette poisle à frire,
Ce lit, cette marmitte, ou ce pot à pisser ;
Et pour dire en un mot on ne sçauroit penser
Que dans mon Cabinet, ma Sale, ou dans ma Chambre
Dans ma Cour dans ma Cave, ou dans mon anti-Chambre,
J'oseray dire encor, que dedans mon privé,
(Foüillez y s'il vous plaist) on n'a jamais trouvé
Qu'il ay rien caché qui appartienne à d'autres [...] ⁵⁸.

L'absence de dignité et la réputation grossière des farces entrent ainsi en correspondance avec le fond du discours polémique, et le schéma farcesque va apparemment comme un gant à un pouvoir perversi.

- 21 Le repérage de ces divers éléments – dont le nombre et les extraits dépendent de celui qui les repère, soit du ou des lecteurs – montre à quel point les frontières sont poreuses entre les genres et les formes lorsqu'il y a des enjeux polémiques. S'il n'est pas permis d'affirmer que *La Farce des courtisans de Pluton* a pu être représentée à son époque, cet examen illustre néanmoins comment cette forme spectaculaire peut être indiquée et programmée par un texte imprimé, au moins dans sa lecture si ce n'est dans sa performance possible. La dimension polémique du propos est accrue par l'affichage d'un

potentiel de circulation *via* plusieurs types de supports (écrit, oral, chanté, performé)⁵⁹. La pièce accueille d'ailleurs des signes de cette intermédialité, lorsqu'à la scène 6, Telbuod entre en chantant sur l'air d'une « Courante nommée la Princesse » (avec en marge la notation « C'est la Chanson du temps ») ou lorsqu'à la dernière scène il est précisé en marge qu'un extrait s'apparente à un « Cocq à l'Asne »⁶⁰ (voir fig. 3), donc un discours qui appelle un travail herméneutique de la part du lecteur.

Fig. 3. *La Farce des courtisans de Pluton, et leur pelerinage en son royaume*, s. l., s. n., 1649, p. 17 et 22.



Source/crédit : gallica.bnf.fr / BnF, département Littérature et art, cote YF-301.

Le modèle farcesque, qui peut abriter d'autres formes, est jugé d'actualité sous ses divers aspects (forme, figures-personnages, style, registre, etc.), c'est-à-dire qu'il est estimé propre à exprimer le temps présent et propre à opérer dans celui-ci⁶¹. Sa publication devient le moyen d'entrer dans les coulisses de l'État, une façon de mettre au jour les rouages cachés, gangrenés et sales du pouvoir en déroute. Son usage sert l'idée selon laquelle le politique n'est que

représentation, ses protagonistes des acteurs capables de dissimulation et de coups de théâtre autant que de coups d'État, selon la théorie de l'action politique développée par Louis Marin à partir de la métaphore théâtrale⁶².

- 22 La méthode appliquée dans cet article, qui consistait à privilégier l'usage du nom d'auteur plutôt que l'attribution à un auteur en tant qu'individu et à ne pas s'en tenir à un repérage générique traditionnel des farces, favorise l'examen de pièces polémiques, y compris de mazarinades, souvent délaissées par l'histoire du théâtre, alors qu'elles peuvent se révéler utiles pour appréhender les pratiques et les usages farcesques du xvii^e siècle. Le parcours proposé au sein des multiples pièces évoquées met ainsi au jour, non l'existence de farces politiques, mais différents usages politiques de la farce et du rire au début du xvii^e siècle et sous la Fronde plus spécifiquement. Plutôt qu'à travers son évolution esthétique, c'est à travers de tels usages que l'historicité de la farce se manifeste : elle apparaît comme une forme d'actualité durant toute la première moitié du siècle, que ce soit grâce à ses représentations scéniques, ses avatars imprimés ou grâce à la mobilisation de ses figures vedettes et de ses codes dans des écrits polémiques du temps. « Farce » et « farceurs » peuvent être des métaphores, des mots aux emplois convenus, chargés de connotations généralement dépréciatives, mais ils renvoient aussi à une forme et à des postures discursives jugées aptes à véhiculer des discours polémiques ancrés dans les événements qu'ils commentent. L'association de noms de farceurs à l'expression « sur les affaires de ce temps », ou ses dérivés, dans plusieurs des intitulés de libelles mentionnés dans ce travail en est un signe patent. Le caractère public et plaisant, donc illégitime (par opposition avec l'image des ministres en conseil, enfermés dans leur cabinet) de ce modèle et de ses acteurs en fait tout l'intérêt pour publier et discuter, de manière retorse, les affaires d'État.

NOTES

- 1 Christian Jouhaud, *Les Mazarinades : la Fronde des mots*, Paris, Aubier, « Collection historique », 1985, p. 241.
- 2 *De la nature et qualité du parlement de Paris, et qu'il ne peut estre interdit ny transferé hors de la Capitale du Royaume, pour quelque cause ny pretexte que ce soit [...]*, Paris, François Preuvevay, 1652, p. 66. La mauvaise réputation des comédiens italiens qui marque cette périphrase s'inscrit dans le ton xénophobe de ce libelle : « un Estranger ignorant qui ne sçait point nos Loix, non plus que la façon de nous gouverner ; y ayant mille fanfarons à la Cour qui feroient mieux que luy ce qu'il fait dedans le cabinet, & une infinité de fideles & prudens François plus capables un million de fois que ce farceur d'Italie, de rendre la gloire à cét Estat » (*ibid.*).
- 3 *La Mort funeste du Cardinal Mazarin avec son épitaphe. Dediée à Monseigneur le Duc de Beaufort, Duc & Pair de France, & Protecteur du Peuple*, s. l., s. n., 1651, p. 3.
- 4 Voir notamment Jelle Koopmans, « La farce, genre noble aux prises avec la facétie ? », 3^e partie : *La facétie sur les tréteaux (xv^e-xvii^e siècles)*, Vincent Dupuis (dir.), *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 32, 2016, p. 147-163, DOI [10.4000/crm.14100](https://doi.org/10.4000/crm.14100) : « Tout au long du xvi^e siècle, et bien au-delà, le terme [farce] a connu un emploi spécifique dans les pamphlets de la polémique religieuse ainsi que dans l'historiographie, tantôt comme une pratique ridicule (et costumée), tantôt comme un bon tour que l'on a joué à quelqu'un » (p. 149 ; § 4).
- 5 Pour avoir un aperçu de ce corpus, voir la bibliographie de référence établie par Célestin Moreau, *Bibliographie des mazarinades publiée pour la Société de l'histoire de France*, Paris, Jules Renouard, 1850-1851, 3 t.
- 6 Voir notamment Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1995, p. 167-172 ; Céline Candiard, « La farce corrigée ? Bienséances et innovation dans la "petite comédie" », *Revue d'histoire du théâtre*, 295, t. 4, 2022, [halshs-03924841](https://doi.org/10.3904/halshs-03924841). Les écrits publiés autour de la disparition du célèbre « trio » de l'Hôtel de Bourgogne (Gaultier Garguille meurt fin 1633, Gros Guillaume en 1634 et Turlupin en 1637) participent à la construction de ce récit bien qu'ils tentent d'assurer une certaine continuité avec les membres de la troupe restants : Flavie

Kerautret, « Le “trio” de farceurs de l’Hôtel de Bourgogne. Penser la construction du collectif théâtral », *Les Dossiers du Grihl*, 15-1, 2022, DOI [10.4000/dossiersgrihl.9262](https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.9262).

7 Voir par exemple la perspective adoptée par Bernadette Rey-Flaud qui définit la farce comme « une pièce dramatique courte, essentiellement comique » et sans « aucune intention didactique ou satirique » (*La Farce ou la machine à rire. Théorie d’un genre dramatique. 1450-1550*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1984, p. 32 et 37). L’étude de Sara Beam sur les farces met quant à elle en valeur de manière fort intéressante les liens entre les farceurs et le pouvoir, tout en soutenant une diminution de la capacité satirique des farces. En distinguant le jeu des farceurs sur scène et l’usage de leurs noms dans les imprimés polémiques, elle insiste sur une sorte de domestication des farceurs professionnels, tenus par des liens de clientèle et par les attentes de plus en plus policées du public en termes de spectacle : « By the early seenteenth, such ideas were expressed in pamphlets rather than on the public stage, mainly because the theater was much more closely regulated than publishing. Although the monarchy did not systematically censor plays performed on Parisians stages, theater regulation was nethertheless tight enough that no farce player would dare engage, in a public performance, with issues such as the debates of the Estates General of 1614 or the king’s marriage. This gap between innocuous theater and satirical pamphleteering widened during the remainder of the ancien régime » (Sara Beam, *Laughing Matters. Farces and the Making of Absolutism in France*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2007, p. 171).

8 Voir, à titre d’exemple, les différentes entrées proposées par le *Dictionnaire de l’Académie françoise* : « Meslange de diverses viandes, ou seulement d’herbes, d’œufs, & d’ingredients, hachez menus & assaisonnez, pour l’usage de la table. [...] Espece de petite Comedie, plaisante & bouffonne, qui se jouë ordinairement après une piece de theatre plus serieuse. [...] Il se dit fig. De toutes les actions qui ont quelque chose de plaisant & de ridicule ; C’est une farce que cela. [...] (*Dictionnaire de l’Académie françoise, dédié au Roy*, Paris, Veuve et Jean-Baptiste Coignard, 2 vol., t. 1 : A-L, 1694).

9 Sur la publication et la fortune exceptionnelle de cette farce, voir l’édition et le dossier de Michel Rousse : *La Farce de Maître Pathelin*, éd. et trad. Michel Rousse, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999, et en particulier p. 171-172.

- 10 *Recueil de plusieurs farces tant anciennes que modernes. Lesquelles ont esté mises en meilleur forme & langage qu'auparavant*, Paris, Nicolas Rousset, 1612 ; *Inventaire universel des oeuvres de Tabarin. Contenant ses fantaisies, dialogues, Paradoxes, farces, Rencontres, & Conceptions*, Paris, Pierre Rocollet et Antoine Estoc, 1622, p. 183-206.
- 11 *Farce plaisante et recreative sur un trait qu'à joué un Porteur d'eau le jour de ses nopces dans Paris*, s. l., s. n., 1632 ; *Farce nouvelle du musnier et du gentilhomme*, à quatre personnages [...], Troyes, Nicolas Oudot, 1628.
- 12 *Tragedie nouvelle de la perfidie d'Aman, mignon et favoris du Roy Assuerus. Sa conjuration contre les Juifs, ou l'on voit nayvement représenté l'Estat miserable de ceux qui se fient aux grandeurs. Le tout tiré & extrait de l'Ancien testament du livre d'Ester. Avec une farce plaisante & rescreative, tiree d'un des plus gentils esprits de ce temps*, Paris, Vve Ducarroy, 1622. *La farce*, qui met notamment en scène les farceurs Gros Guillaume et Turlupin, se trouve à la fin de l'ouvrage, aux pages 28 à 32.
- 13 L'anthologie composée par Charles Mazouer (*Farces du Grand Siècle. De Tabarin à Molière, farces et petites comédies du XVII^e siècle* [1992], Presses universitaires de Bordeaux, « Parcours universitaires », 2008) en donne à ce titre un aperçu puisqu'elle est composée en majorité d'extraits de pièces moliéresques ou datant de la seconde partie du siècle (comme les petites comédies de Brécourt, Dorimond ou encore Chevalier).
- 14 Sur le rattachement de nombreuses farces de la fin du xv^e et du xvi^e siècles à une époque médiévale antérieure, voir Jelle Koopmans et Darwin Smith, « Un théâtre français du Moyen Age ? », *Médiévales*, 59 : *Théâtre du Moyen Âge*, Dominique Iogna-Prat et Darwin Smith (dir.), 2010, p. 5-16, DOI [10.4000/medievales.6055](https://doi.org/10.4000/medievales.6055).
- 15 Je me permets de renvoyer à ce propos à ma thèse, *Le Phénomène « Bruscambille »*. Édition, théâtre, actualité, effectuée sous la dir. de Guillaume Peureux et soutenue à l'université Paris Nanterre, le 14 novembre 2020 (à paraître), <https://theses.fr/2020PA100091>.
- 16 Bien d'autres noms comiques sont susceptibles de se prêter à ce type d'analyse, voir à ce sujet Marie-Madeleine Fragonard, « Obscurs, sans grades, fous et diffamés : la voix du peuple des pamphlets », dans Jean Lecoq, Catherine Magnien, Isabelle Pantin et Marie-Claire Thomine (dir.), *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, Paris, Champion, 2002, p. 867-885 ; et Hélène Duccini, *Faire voir, faire croire. L'opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, Champ Vallon, « Époques », 2003, p. 49-52.

- 17 *Raillerie de Gros Guillaume. Sur les affaires de ce temps*, s. l., s. n., 1623.
- 18 *Advis du Gros Guillaume, sur les affaires de ce temps. Avec une remonstration à Messieurs qui se meslent de tout*, Paris, s. n., 1619.
- 19 *Raillerie de Gros Guillaume*, op. cit., p. 5-6.
- 20 Sur ce conflit et son mode de publication pamphlétaire, voir notamment Bernd Klesmann, « *La Trompette de la Valtoline (1623) : Écrire l'attente à la veille de la guerre franco-espagnole* », *Les Dossiers du Grihl*, 11-1 : *Agir au futur. Attitudes d'attente et actions expectatives*, Albert Schirrmeister (dir.), 2017, DOI [10.4000/dossiersgrihl.6576](https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.6576).
- 21 En 1623, cela faisait plusieurs années que Robert Guérin, dit Gros Guillaume, louait la grande salle de l'Hôtel de Bourgogne à Paris pour y jouer la comédie. Un nouveau bail est d'ailleurs accordé à sa troupe pour la période s'étendant de fin février à début avril cette année-là (voir le bail daté du 24 février 1623, cote X, 4 : Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris (1600-1649)*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000, p. 265).
- 22 *Advis du Gros Guillaume*, op. cit., p. 8-9.
- 23 *Raillerie de Gros Guillaume*, op. cit., p. 8-9.
- 24 *Le Corbeau de la cour*, s. l., s. n., 1622, p. 3. Ce libelle paraît aussi, la même année, sous le titre *La Corneille deplumée*, s. l., s. n., 1622.
- 25 *Ibid.*, p. 3-4.
- 26 De manière similaire, on lit dans un libelle de 1619 attribué à Gros Guillaume que le farceur Gaultier Garguille se serait livré à « une plaisante & sérieuse similitude » rapprochant le comportement des rats profitant de l'absence de maîtres dans le logis à celui des grands seigneurs lors des désordres de cette année-là : *Advis du Gros Guillaume*, op. cit., p. 8-9.
- 27 J. Koopmans, « *La farce, genre noble aux prises avec la facétie ?* », art. cité p. 162 pour la référence concernée.
- 28 Pierre de l'Estoile, *Registre-Journal de Henri III*, dans *Nouvelles collection des mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e. Précédés de notices pour caractériser chaque auteur des mémoires et son époque [...]*, éd. Joseph François Michaud et Jean-Joseph-François Poujoulat, Paris, Éditeur du commentaire analytique du code civil, 1837, t. 2, p. 413.

- 29 Voir la recherche « Rechercher dans le corpus des mazarinades (109 occurrences trouvées) » sur le site des Recherches internationales sur les mazarinades.
- 30 Balet ridicule des nieces de Mazarin, ou leur theatre renversé en France. Par P. D. P. Sieur de Carigny, Paris, François Musnier, 1649, p. 5.
- 31 Henri Legrand, dit Turlupin, était un comédien de l'Hôtel de Bourgogne dans les années 1630 ; tandis qu'Antoine Girard, plus connu sous le nom de Tabarin, était un opérateur officiant en particulier place Dauphine aux côtés de son frère Philippe Girard, surnommé Mondor, dans les années 1620.
- 32 Galimatias burlesque sur la vie du cardinal Mazarin [...], s. l., s. n., 1652, p. 11. Ce discours à la première personne, qui s'ouvre sur l'anaphore « Je chante » en parodiant le souffle épique de l'*Énéide*, propose une sorte de chronique de la Fronde. Les conflits, et notamment les gestes du prince de Condé, sont présentés comme nécessaires face à la ruse et la perversion du cardinal Mazarin.
- 33 La Lettre de Caron à Mazarin, s. l., s. n., 1651, p. 5. Cet opuscule use du modèle épistolaire pour s'adresser violemment à Mazarin afin de fustiger sa personne et ses actes.
- 34 *Ibid.*, p. 6-7.
- 35 Voir Jodelet ou le maître valet de Scarron (1645), puis en 1646 : Jodelet duelliste du même Scarron, Jodelet astrologue du Métel d'Ouille et Jodelet Prince de Thomas Corneille. À propos du succès de Jodelet à cette époque, voir Colette Cosnier, « Jodelet : un acteur du XVII^e siècle devenu un type », RHLF, 3, 1962, p. 329-352.
- 36 Le fait que ces ouvrages soient répertoriés par Gustave Moreau souligne le rattachement de ces opuscules au flot des mazarinades (Gustave Moreau, Bibliographie des mazarinades, *op. cit.*). Le premier titre est disponible sur Numélys-Bibliothèque numérique de Lyon (bibliothèque municipale de Lyon) ou GoogleBooks ; le second sur le site Antonomaz (Analyse automatique et numérisation des mazarinades), Numélys ou GoogleBooks ; le troisième sur Numélys ou GoogleBooks (exemplaire précédé d'un frontispice célèbre du farceur Julien Bedeau, dit Jodelet).
- 37 Sur les nouveaux fonctionnements politiques de l'écrit que permet la « littérature » au XVII^e siècle, voir Christian Jouhaud, Les Pouvoirs de la littérature : histoire d'un paradoxe, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2000.

Même si les farces ne jouissent pas d'une légitimité littéraire importante, elles en reprennent les codes.

38 Alain Riffaud, *Répertoire du théâtre français imprimé au XVII^e siècle*, URL : <https://repertoiretheatreimprime.othone.org/>.

39 Deux versions numériques de *La Farce des courtisans de Pluton et leur pelerinage en son royaume*, s. l., s. n., 1649, sont disponibles sur Gallica avec les cotes [YF-301](#) et [YE-3298](#) (Tolbiac). Voir également les cotes suivantes : site Richelieu – Arts du spectacle : 8-RF-5242(3), 8-RF-5248 ; Arsenal : 4-BL-3571(7), 4-BL-3712, GD-1105, GD-10117, 8-H-7663(8), 8-H-7666(86), 8-H-7737(72). Alain Riffaud répertorie vingt-six exemplaires supplémentaires, dispersés dans les bibliothèques françaises ou à l'échelle mondiale, dans son *Répertoire du théâtre français imprimé au XVII^e siècle*.

40 Ce terme « monopoleur » doit s'entendre avec les connotations péjoratives qu'il porte alors selon la définition qu'en propose Antoine Furetière : « Celuy qui est seul à faire le commerce de quelque chose, particulièrement de ce qui est necessaire à la vie. / Le peuple a rendu encor ce nom plus odieux. Car il l'estend à ceux qui sont exacteurs des imposts & des maletostes » (*Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes [...]*, La Haye/Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, t. 2 (L-Z), 1690, n. p.).

41 *La Farce des courtisans de Pluton*, op. cit., p. 12 sqq. Furetière donne la définition suivante de « maletostier » : « qui exige des droits qui ne sont point deus, ou qui sont imposez sans autorité legitime. / Le peuple appelle abusivement *maletoutiers*, tous ceux qui levent des deniers publics, sans distinguer ceux qui sont bien ou mal imposez, ni les exactions des contributions legitimes aux necessitez de l'Estat » (*Dictionnaire*, op. cit.).

42 « maletoste », *ibid.*

43 *La Farce des courtisans de Pluton*, op. cit., 1649, p. 18.

44 Voir notamment les titres réunis dans la compilation suivante : *Mascarades et farces de la Fronde (en 1649)*, Turin, J. Gay et fils, 1870 ; ou [Claude Du Bosc de Montandré], ainsi qu'à titre d'exemples *La Balance d'Estat. Tragi-comédie*, s. l., s. n., s. d. [1652] (tragi-comédie en 5 actes, aussi parue sous le titre *L'Intrigue de l'emprisonnement & de l'elargissement de Messieurs les Princes [...]*, avec à la fin du livre des clés et une « Explication du sens allegorique des Actes & des Scenes de cette Tragi-comedie » ; ou encore *La Bernarde, Comedie*, Dijon, J. Thibaut, 1651.

45 Voir en particulier, l'article de Nicolas Correard, « Entre distanciation philosophique et indignation pamphlétaire : le rire des morts face à l'actualité », paru dans le premier volume *Rire des affaires du temps (1560-1653). L'actualité au prisme du rire*, Flavie Kerautret (dir.), 19, 2022, DOI [10.35562/pfl.421](https://doi.org/10.35562/pfl.421) ; ainsi que la thèse de Johan S. Egilsrud, *Le « dialogue des morts » dans les littératures française, allemande et anglaise (1644-1789)*, université de Paris, faculté des Lettres, 1934.

46 *La Descente du marquis d'Ancre aux Enfers, son combat, & sa rencontre, Avec maistre Guillaume*, Paris, Abraham Saugrain, 1617 ; *L'Entree et la reception qui a esté faite au mareschal d'Ancre, aux Enfers. Avec le Pourparler de Ravailac, avec luy*, Paris, Bernard Hameau, 1617 ; *Dialogue du cardinal de Richelieu voulant entrer en Paradis, et sa descente aux Enfers. Tragi-comedie*, Paris, s. n., 1643.

47 Pour signaler un monologue (*La Farce des courtisans de Pluton*, op. cit., p. 14) ; annoncer une sortie (p. 19), ou souligner que certaines paroles sont prononcées par des personnages « derrière la tapisserie » (p. 20).

48 *Ibid.*, p. 2.

49 L'attribution à Claude Du Bosc de Montandré apparaît dans la *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, Catalogue rédigé par P. L. Jacob, bibliophile, l'un des directeurs de l'Alliance des Arts, Paris, Administration de l'Alliance des Arts, 1844, t. 3, p. 299. Pour d'autres écrits du Sieur Du Bosc de Montandré, voir sa [notice BnF](#).

50 Hormis les pièces mentionnées plus haut dans la note 35, rappelons que Molière écrit pour ce comédien le rôle du vicomte Jodelet dans les *Précieuses ridicules*, représentées fin 1659, et que la même année Guillaume Marcoureau dit Brécourt, jeune comédien du Marais, crée *La Feinte Mort de Jodelet* (dont le rôle-titre ne fut peut-être pas tenu par Julien Bedeau, alors engagé par Molière).

51 *Conférence de Mazarin avec les partisans touchant sa retraite par le Sieur de la Besace*, Paris, [Nicolas de la Vigne], 1649, p. 9.

52 *Ibid.*, p. 12-14.

53 *Ibid.*, p. 2.

54 La tonalité joyeuse de la *Conférence de Mazarin* se manifeste dès la page 3 à travers le nom du « Chevalier de la Treille », qui trouve son équivalent dans le nom supposé de l'éditeur « Nicolas de la Vigne », ainsi que dans les premiers vers de l'épigramme : « Alors que je me mets à lire /

Le départ du beau Mazarin, / Certes je m'esclatte de rire / Plus que-quand je vois Tabarin. » (*Ibid.*, p. 2 et 3.)

55 *La Farce des courtisans de Pluton*, *op. cit.*, p. 7.

56 Le terme et le modèle des farces supposent aussi un cadre de représentation capable d'accueillir différentes formes discursives employées par ailleurs dans des pamphlets du temps (cris de Paris, chansons, coq-à-l'âne, etc.).

57 Jelle Koopmans et Paul Verhuick, « Les mots et la chose, ou la métaphore comme spectacle. Nouvelle étude sur la représentation scénique de l'acte sexuel dans les farces », *Versants*, 38 : « Passages » : du Moyen Âge à la Renaissance, Jean-Claude Mühlethaler (dir.), 2000, p. 31-51.

58 *La Farce des courtisans de Pluton*, *op. cit.*, p. 3-4.

59 Pour un examen de l'intermédialité du discours polémique appliqué à une période antérieure et un corpus local (rouennais), voir Estelle Doudet, « Les chansons au théâtre : intermédialité et polémique aux xv^e et xvi^e siècles », dans Mickaël Ribreau et Luce Albert, *Polémiques en chanson (iv^e-xvi^e siècles)*, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2022, p. 161-175, [hal-03938910](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03938910).

60 *La Farce des courtisans de Pluton*, *op. cit.*, p. 17 et p. 22.

61 Dans *La Farce des courtisans de Pluton*, cela est surtout sensible sur le plan de la contestation économique : habituée à représenter des questions triviales telles que l'argent, la forme farcesque s'avère adéquate pour satiriser des figures politiques perçues comme des financiers trompeurs.

62 Louis Marin, « 12. Pour une théorie baroque de l'action politique. Les *Considérations politiques sur les coups d'État* de Gabriel Naudé », dans *Politiques de la représentation*, Paris, Éditions Kimé, 2005, p. 191-232, [[en ligne sur Cairn](#), accès institutionnel].

RÉSUMÉS

Français

Cet article examine les manifestations et usages du modèle farcesque en France dans la première moitié du xvii^e siècle en proposant de décroiser des corpus parfois isolés selon des critères génériques avec, d'une part, le théâtre et, d'autre part, les écrits polémiques. Cette méthode permet la mise au jour de la valeur esthétique et politique de la farce au cours de cette période. Après avoir considéré plusieurs pièces publiées au début du siècle,

l'analyse se concentre sur la crise politique de la Fronde et s'attarde sur une étude de cas : *La Farce des courtisans de Pluton* (1649). Loin d'être en désuétude comme l'a parfois estimé l'histoire du théâtre, la farce apparaît comme une forme d'actualité dont le nom, les figures vedettes, les codes et les ressorts comiques sont exploités par ceux qui traitent des affaires du temps.

English

This article examines the manifestations and uses of the farcical model in France at the beginning of the 17th century. It proposes to decompartmentalize sets of texts sometimes isolated according to generic criteria : theater and polemical writings. This method reveals the aesthetic and political value of farce during this period. After considering several plays published in the first half of the century, the analysis focuses on the Fronde, with a case study : *La Farce des courtisans de Pluton* (1649). Far from being obsolete, as theater history has sometimes suggested, farce appears to be a topical form whose name, star figures, codes and comic devices are exploited by those dealing with the affairs of the time.

INDEX

Mots-clés

farce, mazarinade, Fronde, théâtre, politique, polémique

Keywords

farce, mazarinade, Fronde, theatre, politics, polemic

AUTEUR

Flavie Kerautret

Université Sorbonne Paris Nord, Pléiade – EA 7338

IDREF : <https://www.idref.fr/236905724>

Contribution de Laurent de Laffemas à la Fronde et au burlesque : des *Feuillantines* à l'*Énéide* « accommodée à l'histoire du temps »

Jean Leclerc

DOI : 10.35562/pfl.704

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

Mazarinades

Travestissements

TEXTE

- 1 La présente enquête sur le rire et les affaires du temps débute par un passage des *Historiettes* de Tallemant des Réaux. L'historiette consacrée à Isaac de Laffemas se termine par l'évocation d'un de ses fils :

Il avoit un filz qu'on appelloit l'Abbé. Ce garçon a de l'esprit, fait des bagatelles en vers assez bien, et fit plusieurs epistres contre le Mazarin, durant la Fronde ; mais il a l'honneur de n'avoir pas un grain de cervelle. Il [le père] le fit mettre en sa jeunesse à Saint-Victor. On disoit qu'à table comme il n'y avoit qu'une perdrix, l'Abbé la prit et s'enfuyt la manger, je ne sçay où. Cela et bien d'autres choses aigrèrent le pere ; il y eut procez entre eux. Le pere disoit : « C'est un desbauché, il a fait *les Feuillantines* ». Le filz disoit : « C'est un vieux bourreau »¹.

Ce fils qui se faisait appeler l'abbé de Laffemas n'a jamais eu la carrière de son père Isaac, Intendant de province, maître des Requêtes et lieutenant civil aux ordres de Richelieu dans les années 1630, ni celle de son grand-père Barthélémy, auteur fécond d'ouvrages d'économie et valet de chambre sous Henri IV². Il se

nomme Laurent de Laffemas et est né du premier mariage d'Isaac avec Jeanne-Marie Haussedens, mariage qui dura de 1608 à 1616. Laurent serait du même âge que Scarron à quelques années près ; comme lui, il mêlait la carrière ecclésiastique à la carrière des lettres et aurait participé à ce que Christian Jouhaud a appelé « la Fronde des mots³ ». L'abbé de Laffemas a donc entre 40 et 45 ans lorsqu'il meurt en octobre 1655, et l'épithaphe que lui dédie Jean Loret dans sa *Muse historique* confirme que cet homme avait acquis une certaine réputation parmi les gens de lettres :

Monsieur de Lafemas, l'Abbé,
Sous Atropos a sucombé,
Et cet agréable Génie,
Mardy, nous faussa compagnie,
Etant fort plaint et regreté
De pluzieurs Gens de qualité.
Or comme il chérissoit les Muzes,
La mienne seroit sans excuzes
Si montrant son zèle envers luy,
Elle n'essayoit aujourd'huy
De témoigner, avec sa rime,
Combien je l'avois en estime :
J'ay donc fait le Tombeau suivant
Pour cet homme rare et sçavant,
En stile assez simple et vulgaire ;
Mais certes, je n'ay pû mieux faire.

Épithaphe

Cy git l'Abbé de Lafemas,
Dont l'âme étoit un noble amas
De mainte qualité jolie
Pour chasser la mélancolie.
Son Père, esprit très excéllent,
Luy fit part de son beau talent,
C'est à sçavoir la Poëzie,
Des Dieux, pour langage, choisie ;
Mais hormis l'être corporel,
Et ce riche et grand naturel
Tant pour les Vers, que pour la Proze,
Il n'en eut jamais autre choze⁴.

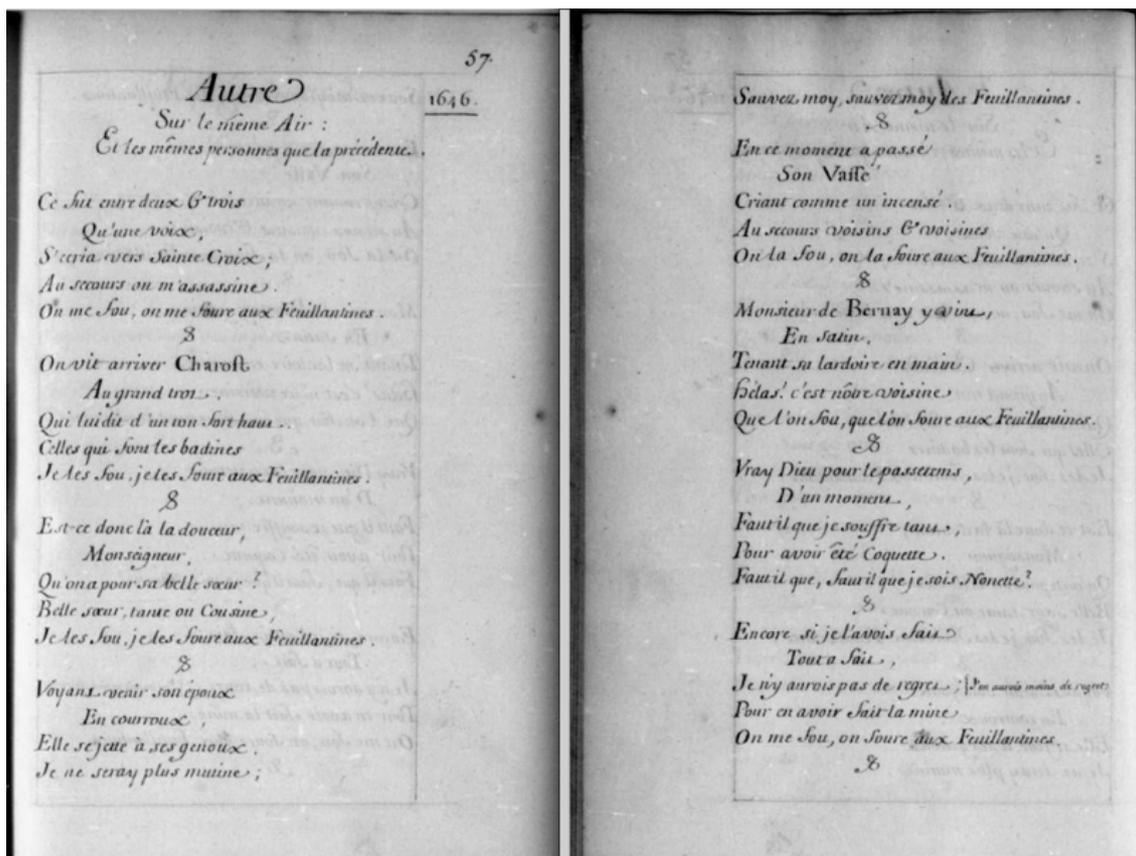
Le différend entre le père et le fils était donc assez notoire pour figurer dans les deux principaux témoignages de l'époque sur cet homme. Quant à ce « beau talent » pour la poésie, il en reste peu de traces concrètes, mis à part une vingtaine de poèmes publiés dans les recueils de l'époque comme *L'Esclite des bouts-rimez de ce temps. Première partie* (Paris, 1651) et les *Airs de différents auteurs* de Ballard⁵, production que Frédéric Lachèvre compile dans sa *Bibliographie des recueils collectifs*⁶. Aucune autre œuvre poétique du XVII^e siècle ne semble porter la signature de cet auteur, à tel point que notre enquête piétinerait si Tallemant n'avait pas recopié la chanson des *Feuillantines* évoquée par le père de Laffemas et dont on peut rappeler le premier couplet :

Ce fut entre deux et trois,
Qu'une voix
S'ouyt près de Sainte-Croix :
Au secours ! on m'assassine !
On me fou, on me fourre aux Feuillantines⁷.

Selon Tallemant, cette voix qui crie « Au secours ! » ne serait autre que celle de la présidente Lescalopier puisque c'est dans l'historiette de cette dernière qu'il cite neuf couplets de cette chanson à succès attribuée explicitement à l'abbé de Laffemas. La popularité et la circulation de cette chanson sont confirmées non seulement par Tallemant, qui affirme qu'elle aurait « courû par tout le royaume, et [...] en a tant fait faire d'autres⁸ », mais aussi par le *Journal* d'Olivier Lefebvre d'Ormesson, qui mentionne à la date du 13 septembre 1646 : « La chanson des *Feuillantines* se chante par toute la France et en tous les villages⁹ » (voir fig. 1). Ces deux sources confirment aussi le contexte de la création de cette chanson et dévoilent les principaux acteurs impliqués dans cette anecdote survenue « près de Sainte-Croix », digne de la médisance de Laffemas. Lefebvre d'Ormesson précise que la présidente Lescalopier sort du couvent des *Feuillantines* à cette date du 13 septembre, tandis que Tallemant développe plus amplement les raisons qui ont poussé le comte de Charrault ou Charrost à enfermer sa belle-sœur dans ce couvent par arrêt du Conseil. Cette dame faisait apparemment trop de bruit par ses galanteries, notamment avec un certain monsieur de Vassé

nommé dans la chanson et que Tallemant surnomme
*Son impertinence*¹⁰.

Fig. 1. Chanson des « Feuillantines » (1646), reprise dans le *Chansonnier dit de Maurepas. Recueil de chansons, vaudevilles, sonnets, epigrammes, epitaphes, et autres vers [...]*, Années 1643 à 1649, vol. XXII, manuscrit, f° 57.



Source/crédit : gallica.bnf.fr / BnF, Département des manuscrits, Français 12637.

- 2 Par cette chanson sur les turpitudes amoureuses et les déboires conjugaux de la présidente Lescalopier, Laffemas s'inscrit à plein dans la problématique qui réunit les contributions du présent numéro. Cette chanson fait non seulement allusion à l'actualité parisienne, qu'elle aborde d'une manière légère et moqueuse, mais elle lance une vogue qui renchérira sur cette moquerie, dont Laffemas porte une part de la responsabilité. Même si Laffemas ne désigne pas la dame et n'évoque pas son mari cocu, il nomme assez de personnages rattachés à l'anecdote pour rendre sa chanson facilement reconnaissable pour un public averti. La chute de chaque couplet, marquée par l'allitération : « On me fou, on me foure aux

Feuillantines », fait preuve d'une certaine audace puisque l'auteur propose une sorte de bégaiement répétant un verbe qui fait une équivoque grivoise par la paronymie entre les verbes « fourrer » et le verbe « foutre ». Ces verbes suggèrent que la chanson prolonge la tradition des poésies satyriques du premier quart du siècle¹¹.

- 3 Par ce premier succès retentissant, Laffemas participe activement à la tradition du charivari, ce « Bruit confus que font des gens du peuple avec des poësles, des bassins et des chauderons pour faire injure à quelqu'un. On fait les *charivaris* en derision des gens d'un âge fort inegal qui se marient¹² ». On en fait également pour chanter publiquement les écarts sexuels des contemporains, particulièrement pour jeter l'opprobre sur les maris cocus. Laffemas n'essaie pas seulement de donner mal à la tête à ses cibles, il va plus loin dans le déshonneur en divulguant une notoriété scandaleuse à cette dame et à son mari. Le rire que provoque la chanson devient non seulement injurieux mais aussi contagieux puisqu'à chaque fois qu'elle est répétée, un nouveau public entre dans le charivari. La chanson véhicule et accélère la diffusion de ce bruit public, de la rumeur que l'on pourrait envisager comme un monstre tel que décrit par Virgile dans le quatrième chant de l'*Énéide*¹³. À la suite de ce scandale, les petits enfants couraient ce mari dans les rues en le pointant du doigt, l'on huait la dame au théâtre tandis que les violons du Marais jouaient l'air de la chanson¹⁴. La raillerie s'exprime par des traits d'esprit, le style piquant de l'auteur, son originalité qui se prête à être chantée dans toutes les assemblées, imitée ou développées par d'autres chansonniers. Il révèle par ce premier succès un goût pour la moquerie, un aplomb dans les formules et dans les jeux avec le langage, une capacité à mettre les rieurs de son côté en traitant un sujet d'actualité qu'il hisse au statut de nouvelle nationale. Mais Laffemas ne s'arrête pas en si bon train et développe ce talent pour la raillerie pendant la Fronde.

Mazarinades

- 4 En effet, si l'on se rapporte à l'extrait cité des *Historiettes*, Laffemas « fit plusieurs epistres contre le Mazarin, durant la Fronde¹⁵ », mais Tallemant n'en nomme aucune et il s'avère que ce genre de pièces est particulièrement difficile à attribuer avec certitude. Comme on peut

s'en douter, Laffemas n'a signé aucun pamphlet et semble avoir préféré la protection relative de l'anonymat ou d'un pseudonyme. Les notes de Paulin Paris et de Monmerqué à l'édition de Tallemant suggèrent que l'on peut émettre l'hypothèse que Laffemas aurait composé les pièces signées « Nicolas Le Dru », hypothèse suivie par Célestin Moreau dans sa *Bibliographie des mazarinades*¹⁶ et par Frédéric Lachèvre dans sa *Bibliographie*¹⁷. Antoine Adam répète cette attribution dans son édition des *Historiettes* sans la remettre en question¹⁸, ce qui lui donne en quelque sorte la force de la coutume, si l'on peut appliquer ce terme légal à l'histoire littéraire. Les trois pièces signées « Nicolas Le Dru » sont toutes parues dans les premiers mois de 1649, c'est-à-dire lors d'une période comprenant la fuite du roi et de la cour à Saint-Germain-en-Laye dans la nuit du 6 janvier, le blocus de Paris par les armées du Prince de Condé, la prise de Charenton au début février, les convois de nourriture, la conférence de Rueil en mars et le retour de la paix en avril¹⁹.

- 5 La première pièce s'intitule *La Dernière Soupe à l'oignon pour Mazarin, ou la confirmation de l'Arrest du huictième Janvier mil six cens quarante neuf, en vers burlesque [sic]*, publiée à Paris par Nicolas Jacquard, libraire dont la boutique se tient dans la rue « Chartière près le Puits-Certain, au Treillis vert ». Cet arrêt du 8 janvier 1649 contenait un ordre intimant le cardinal Mazarin de quitter la France et d'abandonner le gouvernement. Les premiers vers donnent le ton :

C'en est fait il en tient dans l'aile
Il a beau nous faire querelle,
Le Parlement a dit hola,
Il faut qu'il en passe par là [...] ²⁰.

La référence à Mazarin est si explicite par le titre et par le contexte que le pamphlétaire peut répéter le pronom « il » sans nuire à la compréhension du texte. L'auteur parle de cet exil imposé par arrêt du Parlement comme d'une dernière soupe à l'oignon, d'un bouillon qui aura mauvais goût, et la métaphore culinaire est filée tout au long de la pièce où s'accumulent des références à la viande, à l'huile, à la salade jusqu'au poison²¹. La représentation de Mazarin propose une peinture du ministre sous une mine triviale : il a beau faire la grimace, s'attarder et prétendre qu'on l'oublie, rien ne change, il doit partir,

rentrer chez lui, sous peine de « devenir en enfer / Le Ministre de lucifer²² ».

- 6 La deuxième mazarinade parue sous le nom de « Nicolas Le Dru » est de loin sa pièce la plus populaire, voire l'un des chefs-d'œuvre des épîtres en vers burlesques de la Fronde. Il faut en croire Gabriel Naudé dans son *Mascurat*, qui inclut la *Lettre burlesque* dans une courte liste de

bonnes pièces, parce qu'elles sont composées avec adresse, et que leur raisonnement quoy que tres-faux, et tres-calomnieux²³, est si ingénieusement desguisé, et si proprement assaisonné, qu'elles ne laissent pas de passer pour bonnes, ou à mieux dire pour bien faites²⁴.

Célestin Moreau confirme la réception de ce texte par le nombre d'exemplaires conservés : « La *Lettre au cardinal, burlesque*, eut un immense succès dès son apparition. [...] C'est une des pièces les plus communes aujourd'hui²⁵ ». Signe de sa popularité, elle a été publiée sous le nom de Scarron et a été évoquée dans d'autres pièces, notamment dans *L'Enfer burlesque*, un travestissement de Virgile intégré à la collection des mazarinades par Moreau²⁶ et sur lequel nous reviendrons.

- 7 Dans cette pièce de plus longue haleine que la précédente, Laffemas amplifie son propos jusqu'à atteindre seize pages d'octosyllabes à rimes plates, tandis que la *Dernière Soupe à l'ognon* faisait à peine quatre pages. De plus, au lieu de parler de Mazarin à la troisième personne en conversant avec d'autres frondeurs, il apostrophe directement le ministre :

Monseigneur, Monsieur, ou Sieur Jules,
Je serois des plus ridicules,
Si j'entreprenois aujourd'huy
De parler de vous, comme autruy²⁷.

Laffemas évite ainsi de tomber dans le ridicule en feignant de s'adresser poliment au ministre, tout en lui reprochant de nombreux écarts de conduite et lui imputant la misère des Parisiens en raison du départ de la cour. Il mêle ainsi le *topos* de l'humilité affectée avec le devoir de dire la vérité, même quand elle risque de déplaire :

Excusez, Jules, je vous prie,
Si, d'une plume si hardie,
Je semble au jour d'huy vous parler :
Je ne sçaurois dissimuler,
Je dis icy ce que je pense,
Non par esprit de mesdisance :
Mais bien, par le dépit que j'ay,
Que vous n'avez point ménagé
Cet honneur que vous aviez, d'estre
Aussi puissant que nostre Maistre²⁸ [...].

Ce reproche nourri de dépit relie le texte à la *parrhésia* antique²⁹ ; l'auteur se positionne de manière à éviter les deux écueils que sont la médisance, d'une part, et la colère ou l'outrage s'exprimant par des vers emportés, d'autre part. Alors que Scarron haussait le ton jusqu'à la véhémence dans la *Mazarinade*, Laffemas au contraire ne quitte jamais un ton poli et enjoué, marqué d'une ironie légère. Il n'en demeure pas moins que la lettre de Laffemas contient un nombre impressionnant de doléances et de critiques envers le ministre.

- 8 Ce ton et cette attitude lui permettent de se moquer de différents épisodes de la Fronde parlementaire, particulièrement de l'entreprise plus ou moins efficace de bloquer la ville de Paris pour l'affamer :

Ayant preferé Saint Germain
A Paris que croyez sans pain.
Ce qui, pourtant, n'est qu'une bayë,
Car le Seigneur de la Boulayë,
Ce grand Gassion de Convoy,
Nous ameine toujours dequoy
Nous garentir de la famine,
Soit bœufs, soit moutons, soit farine [...] ³⁰.

L'actualité s'anime et prend forme de manière cocasse par un style familier – « n'être qu'une baye », c'est-à-dire « une blague », « avoir toujours de quoi [manger] » – avec une insistance sur les noms propres de villes, l'énumération d'animaux ou de denrées, ou l'antonomase faisant du marquis de La Boulaye un « grand Gassion de convoy », c'est-à-dire un grand capitaine militaire affecté aux convois de nourriture. La lettre se termine par quelques vers qui en donnent

plaisamment la date de rédaction, à la manière de Scarron dans ses propres épîtres :

A Paris, de Mars le neufviesme,
Qui n'ut [sic] ni Foire ni Caresme ;
L'an que le Roy, le jour des Roys,
Partit, pour la seconde fois,
Se retirant de cette Ville
Pour sauver l'Homme de Sicile,
Dont bien luy prit ; & que Paris
Fut assiegé sans estre pris³¹.

Cette mazarinade s'impose comme un condensé de tout ce qui attire l'attention des Parisiens pendant l'hiver 1649, de tout ce que l'actualité mouvementée peut fournir à la plume railleuse de Laffemas, d'où son succès fulgurant et son influence sur de nombreuses pièces en vers burlesques. On pourrait même avancer que cette manière de diffuser les nouvelles sur un mode enjoué et ironique servira de modèle aux gazetiers qui en feront leur marque de commerce, qu'on pense à Saint-Julien, Robinet ou Loret³².

- 9 La troisième pièce parue sous le même pseudonyme s'intitule *Le Terme de Pâques sans trébuchet, en vers burlesque, suivant l'arrêt du 14 d'avril 1649*, publiée par Nicolas Jacquard, l'imprimeur de *La Dernière Soupe à l'ognon*. Cette pièce est donc publiée après la paix de Saint-Germain, et Laffemas s'en prend aux « Riches Cresus³³ » qui ont été avares pendant le blocus et qui se plaignent que leur ferme ne leur sera pas payée immédiatement, d'où le mot trébuchet dans le titre, signifiant une « petite balance » faite pour « peser l'or, l'argent³⁴ ». Si les riches se plaignent de ce qu'ils ne pourront pas peser leur or, du moins doivent-ils se consoler de la paix. Cette mazarinade contient une brève description de la lésine et de ses effets, comme la nécessité de renvoyer les valets, de baptiser leur vin, garder une seule servante et ne lui faire boire que de l'eau, manger que du pain, etc. L'or et l'argent deviennent ainsi le thème central de la pièce, qui contient quelques jolies trouvailles comme : « Il vous la payera sans frais, / L'année mil six cens jamais³⁵ ». Il faut également noter la présence de l'expression à la connotation épicurienne « Souverain bien », appliquée ici aux riches et qui consiste « A prendre tout ne

donnant rien³⁶ », expression qui reviendra sous la forme d'un « Bien délectable » dans la préface du *Virgile goguenard*³⁷.

- 10 À la lumière de ces succès, il n'est pas étonnant que des chercheurs aient été tentés de lui attribuer d'autres pièces³⁸ : on s'imagine bien que Laffemas ne s'est pas limité à trois textes et qu'il a pu essayer sa verve sur d'autres événements ou d'autres acteurs de la Fronde. Ces trois pamphlets montrent qu'il était un observateur amusé de la folie de ses contemporains, un Démocrite riant dans ses vers burlesques alors que d'autres pleuraient en Héraclite³⁹. Avec cette facilité pour les vers burlesques, cette attitude moqueuse envers l'actualité parisienne, il ne manquait plus rien à Laffemas pour se lancer dans la course aux *Virgile travesti* qu'avait lancée Scarron l'année précédente⁴⁰.

Travestissements

- 11 Les deux travestissements de l'*Énéide* qui sont vraisemblablement écrits par Laffemas révèlent des différences majeures l'un par rapport à l'autre, sans doute parce qu'ils se ressentent du moment où ils ont été publiés. Le premier texte s'intitule *L'Enfer burlesque ou le sixième livre de l'Énéide travestie, Le tout accommodé à l'Histoire du Temps*⁴¹, texte qui est dédié à M^{lle} de Chevreuse et publié avant la fin de l'été 1649. Ni le titre ni l'épître ne sont signés, mais cette attribution est mentionnée dans la *Bibliographie* de Lachèvre⁴². Bien que Laffemas reprenne Virgile d'assez près, comme il est d'usage suivant le modèle établi par Scarron, ce texte comporte assez d'allusions à la Fronde et aux événements de l'hiver 1649 pour que Moreau n'ait pas hésité à l'inclure dans sa *Bibliographie des mazarinades*⁴³. Il est inutile de revenir ici sur le contexte de publication de ce texte et sur les enjeux du comique burlesque, déjà bien traités dans mon ouvrage *L'Antiquité travestie*, mais il est important de noter que Laffemas se permet d'évoquer les réalités de son temps à deux moments privilégiés du récit : les prédictions de la Sibylle et la description de l'Enfer, notamment des peines que les pécheurs reçoivent au Tartare. Pour n'en citer qu'un exemple, on peut rappeler ces vers où la Sibylle prévient Énée que la conquête du Latium ne se fera pas sans effort, passage où la figure de l'hypotypose contribue à amplifier les vers latins⁴⁴ :

J'en voy plus aller chez *Pluton*,
Qu'à la prise de *Charenton* :
Je voy le *Tibre* qui ne roule,
Que testes, bras, jambes en foule :
Je le voy tout fumant de sang,
Que vous versez de vostre flanc,
Et dans cette image sanglante
Je l'ay pris pour un second *Xante* ;
Un brave, un Mars, tel que *Condé*,
Un nouvel *Achille* mandé,
Né comme l'autre de *Deesse*,
Retiendra le pain de *Gonesse*,
Et vous fera mille tourments [...] ⁴⁵.

La réalité historique de l'année 1649 vient nourrir le texte antique et lui donner un nouveau sens : de tous les noms propres soulignés par les italiques, seuls « Xante » et « Achille » appartiennent au texte latin, tous les autres sont empruntés à l'actualité française de la Fronde, seul le « Tibre » flotte dans une sorte d'ambiguïté temporelle entre le fleuve de la Rome antique et la Rome papale du XVII^e siècle. S'il n'y a pas superposition parfaite du passé et du présent de l'auteur, il y a du moins des glissements constants entre trois temporalités distinctes : le passé mythologique des aventures d'Énée, la Rome d'Auguste et de Virgile, et la réalité connue du lecteur contemporain de Laffemas.

- 12 De plus, le texte contient un grand nombre de ce qu'on pourrait interpréter comme des clin d'œil à ses œuvres antérieures, dans une sorte de recyclage des références. Par exemple, il évoque les *Feuillantines* et le seigneur de Vassé ⁴⁶, il nomme explicitement Nicolas Le Dru dans un dialogue entre Didon et Énée ⁴⁷, répète l'épisode des glands qu'on voyait pour la première fois dans la *Lettre au cardinal*, burlesque et qui discréditait les capacités cognitives et argumentatives de Mazarin ⁴⁸. On retrouve également plusieurs mentions des arrêts contre le ministre ⁴⁹, l'héroïsme du marquis de La Boulaye ⁵⁰, ceux qui abusent de l'autorité du roi mineur ⁵¹ et, d'une teneur plus personnelle, il insère un court développement sur les pères qui traitent mal leurs fils et qui méritent des peines dans les enfers ⁵². Et si tout cela était encore trop anodin pour identifier une œuvre de Laffemas, on peut lire la mention d'un auteur nommé

Jean Petit⁵³, inversion plaisante de Petit Jehan, qui sera le pseudonyme dont il se servira pour l'obtention du privilège (frauduleux ?) du *Virgile goguenard*.

- 13 Ce deuxième travestissement, dont la page de titre porte en entier *Virgile goguenard, ou le douziesme livre de l'Eneide travesty*, (puisque *travesty y a*), est daté de 1652, mais le privilège, si l'on peut s'y fier, est daté du 13 juin 1650, donc environ un an après la parution de *L'Enfer burlesque*, et achevé d'imprimer le 20 décembre 1651, soit un an et demi après l'obtention du privilège. Il est orné d'un frontispice qui représente Virgile lui-même entouré de valets de chambre qui le servent, avec en arrière-plan une bibliothèque constituée des meilleurs ouvrages comiques de l'Antiquité et de la Renaissance. Les vers qui accompagnent cette gravure affirment que Virgile est dépouillé de ses vieux habits et déguisé « à la moderne » pour entrer dans les ruelles afin de plaire à son public moderne et galant⁵⁴ (fig. 2).

Fig. 2. Frontispice du *Virgile goguenard*, Paris, Antoine de Sommaville, 1652.



Légende : Entre Frizon Louvard (et FLORIOT FAIT BEAU) / Fauconnier, Martial Colin et Bastonneau, / Virgile, à la Francoize, est reconnu des Belles : / Ses habits, qu'on luy rend, nont pour luy rien d'exqui. / Il se Delatinize et va dans les Ruëllles, / Debiter mots nouveaux, montrer modes nouvelles / Et devient Monsieur le Marquis.

Source/crédit : gallica.bnf.fr / BnF, département Réserve des livres rares, cote YC-635.

- 14 Les pièces liminaires, encore plus étendues que dans son texte précédent, expriment en effet un souci pédagogique nouveau : traduire Virgile « tout pur » pour les femmes et les enfants, avec des notes explicatives et des marges afin de faciliter la compréhension. Mais la propension de Laffemas pour les parenthèses et les allusions aux matières contemporaines s'y fait encore plus insistante que dans *L'Enfer burlesque* ; des digressions apparaissent marquées par des signes diacritiques devant chaque vers, à tel point que l'expérience du lecteur est enrichie par tout cet appareil éditorial. Il amplifie considérablement la matière épique (4 800 vers octosyllabes contre 950 hexamètres), à laquelle se greffent des digressions qui comptent pour au moins un quart du volume. Son avis « Au lecteur » débute par un avertissement sur la date de création de l'ouvrage afin de dissuader ce dernier d'y trouver les moments les plus délicats ou problématiques de la Fronde :

MON cher Lecteur, ou ma chere Lectrice, (ou plutost, Lecteur & Lectrice tout court, car que sçait-on à qui on a affaire ?) Il est bon que tu sçaches, afin que tu sois éclairci de tout, que ce Livre n'est pas fait d'aujourd'huy. Je fais cette declaration d'abord, de peur que tu ne t'attendes d'y trouver aucun mot des choses delicates du temps, & qui se sont principalement passees depuis les six ou sept mois derniers, durant lesquels nous avons tant vû de Remu-ménage. Ce ne sont point des matieres convenables à nos Plumes. A mon avis, les gens bien avisez ne doivent gueres se mesler d'en écrire, & ceux qui sont encor plus sages n'en parlent point du tout. Cela soit dit en passant⁵⁵.

Au lieu de parler de la rébellion des princes et la guerre de Condé contre la cour, comme il est sous-entendu par le terme de « Remu-ménage », ces digressions abordent des matières très variées mais surtout anecdotiques, sans se permettre le commentaire politique comme dans les textes précédents. Elles varient également en termes de longueur : les principales font jusqu'à une centaine de vers et parlent des belles de l'époque et des divertissements qu'on leur offre⁵⁶, des conditions de vie des Parisiens pendant le blocus⁵⁷

et de l'expédient dont se servaient certains nobles pour fuir la ville sous un déguisement, du déménagement des couvents de religieuses vers Paris⁵⁸, qui forment une entrée plaisante, des jeux d'escarpolettes que l'on peut retrouver dans le jardin rustique de M. Hesselin⁵⁹. D'autres digressions marquent une parole plus ouvertement satirique, comme les plaintes de la nymphe Juturne⁶⁰, les actions néfastes de la Dire ou Furie⁶¹, et le rapport problématique avec les pères⁶².

- 15 Même si l'attribution des textes vus ici reste hypothétique, leur étude forme une série cohérente en ce qui concerne la problématique du rire des affaires du temps et permet peut-être de mieux envisager la contribution de Laurent de Laffemas à la Fronde et au burlesque. Il faut observer que rire des affaires du temps est une constante dans cette œuvre relativement prolifique, un fil d'Ariane dans sa production poétique qui s'étale sur au moins six ans, de la chanson des *Feuillantines* en 1646 jusqu'au *Virgile goguenard* de 1652 en passant par les pamphlets de l'année 1649. Hubert Carrier, qui classait Laffemas parmi les six meilleurs pamphlétaires de la Fronde, en compagnie de Scarron et de Cyrano, qualifiait notre auteur de « Frondeur modéré⁶³ », et affirmait qu'il était plus propre à la raillerie qu'à la véritable satire indignée, ce que Laffemas nuance quelque peu dans la dédicace du *Virgile goguenard* à Henry de Savoie :

Pour peu que je passasse outre, il sembleroit que je voudrois faire vostre Eloge. Mais l'usage du Genre Demonstratif m'est entierement defendu. Je ne sceus jamais, de ma vie, ny bien louer, ny bien blâmer personne ; & je n'ay ny assez de force (ou assez de complaisance) pour entreprendre les Panegyriques ; ny assez de vertu (ou de malice) pour m'appliquer à la Satyre. J'avouë pourtant que mon humeur me porte plus à celle-cy, qu'à l'autre [...] ⁶⁴.

Pas assez de force ni de vertu, cela ne nous empêche pourtant pas de trouver dans les œuvres de Laffemas un style bien à lui, et une démarche propre à susciter le comique. Gabriel Naudé a formulé avec justesse à quoi tenait la réception positive de ces pièces burlesques sur le plan du comique et le type de rire qu'elles pouvaient provoquer :

La Poësie Burlesque est si retenuë, et si modeste en son stile, qu'elle se contente d'exciter un ris moderé, & une delectation interieure en l'esprit de ceux qui la lisent, comme on dit qu'a fait la *Lettre Burlesque*, envers ceux-là mesmes, contre lesquels elle estoit composée⁶⁵.

Si Mazarin a pu sourire lors de la lecture de la *Lettre burlesque*, c'est que Laffemas s'efforce de maintenir un ton enjoué, porté sur le trivial sans jamais descendre vers le grossier, et c'est ce même ton enjoué qui se retrouve dans la chanson des *Feuillantines* et ses travestissements de Virgile. S'il se laisse tenter par la satire à l'occasion, ce n'est jamais une satire mordante, colère et amère à la manière de Juvénal, mais toujours d'un esprit agréable et enjoué à la manière d'Horace. Ce style est supporté par un point de vue distancié, souvent ironique, qui entend montrer l'absurde de la vie et de l'actualité. Son *ethos* est donc moqueur sans s'attarder sur des enjeux moraux, politiques ou économiques, il incarne la posture de Démocrite riant de la folie des hommes. Cette posture semble soutenue par un principe de sélection des matières traitées. En effet, Laffemas évite de se lancer dans ce qui pourrait s'avérer trop sérieux, polémique, offensant ; il ne parle pas de la guerre elle-même ni de ses conséquences, n'évoque jamais ce qui peut sembler tragique ou violent. Au contraire de Scarron, il parle peu de lui-même, engage rarement son *je*, s'efface devant les sujets qu'il traite et laisse peu de place à sa subjectivité, comme si l'actualité ne le touchait pas directement ou si cette réaction personnelle ne valait pas la peine d'être exprimée.

- 16 Laffemas appartient ainsi à une collectivité à laquelle il prête sa voix, un peu comme s'il s'appropriait les bruits publics sans vouloir imposer sa parole et ses opinions. Le rôle qu'il donne à son lecteur est aussi symptomatique de la vie en société au milieu du XVII^e siècle : il se sert de l'allusion, fait référence à des événements sans les expliquer ou s'y attarder, il recherche constamment une relation de connivence avec son lecteur, semble prendre pour acquis que ce dernier aura la même perception des choses que lui, ou du moins qu'il est sensible aux revendications de son groupe social. Les logiques internes du groupe forment ainsi sa pensée, et l'amènent à rejeter ceux et celles qui n'y appartiennent pas, adhérant ainsi à une dynamique du tiers

exclu, qu'il s'agisse de Mazarin ou de la Présidente Lescapier. Un sourire en coin plutôt qu'un rire franc, un style aux trouvailles heureuses, un regard amusé et philosophe devant la folie des hommes, un refus de se taire devant les événements ridicules mais peut-être aussi une certaine audace à dire la vérité, voilà les principales contributions de Laurent de Laffemas à la Fronde et au burlesque.

NOTES

- 1 Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, 2 vol., éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1961, t. 2, p. 262. [N.D.L.R. Gallica propose sur son site une édition des *Historiettes* (Paris, Alphonse Levasseur), en 6 vol., publiées en 1834-1835. Pour la citation ici, cf. t. 4, p. 36.]
- 2 Sur le père, voir l'ouvrage toujours d'actualité de Georges Mongrédien, *Le Bourreau du cardinal de Richelieu : Isaac de Laffemas (documents inédits)*, Paris, Bossard, 1929. Sur le grand-père, voir l'édition des *Mémoires sur le commerce* par Éric de Bussac (Clermont-Ferrand, Paleo, 2003).
- 3 Voir Christian Jouhaud, *Mazarinades, la Fronde des mots* [1985], Paris, Aubier, 2009.
- 4 Extrait de *La Muze historique [...]* de Jean Loret, 16 octobre 1655 [livre 6, p. 159-160], cité par Frédéric Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs de poésies publiés de 1597 à 1700* [Henri Leclerc, 1901-1905], Genève, Slatkine Reprints, 4 vol., t. 2, 1967, p. 314.
- 5 Il s'agit de l'air « Si vous croyez que mes soupirs » dans le livre III d'*Airs de différents auteurs, à deux Parties*, Paris, Robert Ballard, 1660, f^o 7v^o-8r^o.
- 6 Fr. Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs*, *op. cit.*, t. 2, p. 313-316 et t. 4, p. 131.
- 7 Chanson citée par Tallemant, *Historiettes*, *op. cit.*, t. 2, p. 249.
- 8 *Ibid.*, t. 2, p. 249.
- 9 *Journal* cité par Antoine Adam dans les notes des *Historiettes*, *op. cit.*, t. 2, p. 1114, n. 7. Cette circulation s'observe dans le nombre de retranscriptions dans les manuscrits de l'époque : La Rochelle, ms. 672, Tallemant des Réaux, f^o 130 ; BnF, ms. f. fr. 2244, f^o 124 v^o ; BnF, ms. Fr. 12637, vol. 22, f^o 57 (chansonnier dit de Maurepas, fig. 1) ; Arsenal, ms. Ms-3288, p. 187. Je

remercie Karine Abiven d'avoir partagé cette information issue de ses travaux sur les libelles de la première modernité.

10 Tallemant, *Historiettes*, *op. cit.*, t. 2, p. 255.

11 Voir Guillaume Peureux, *La Muse satyrique (1600-1622)*, Genève, Droz, 2015.

12 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel : A.-D*, Paris, S.N.L. Le Robert, 1978, t. 1, art. « charivari ».

13 Voir Virgile, *Énéide* [1977], éd. et trad. Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, « collection des universités de France », 2009, t. 1, p. 117, v. 173-195.

14 Voir Tallemant, *Historiettes*, *op. cit.*, t. 2, p. 251.

15 *Ibid.*, t. 2, p. 262.

16 Voir Célestin Moreau, *Bibliographie des mazarinades*, Paris, Jules Renouard, 3 vol., 1851, t. 1, p. 303, n° 1028 ; t. 2, p. 106, n° 1813 ; t. 3, p. 199, n° 3761. Voir aussi tous les renvois de la table analytique, t. 3, pour Laffemas (Isaac de) et (N., l'abbé de) p. 402 et Ledru (Nicolas), p. 403.

17 Fr. Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs*, *op. cit.*, t. 2, p. 314.

18 Tallemant, *Historiettes*, *op. cit.*, t. 2, p. 1128.

19 Sur ces événements de la Fronde, voir le chapitre de Michel Pernot sur le « Siège de Paris » dans *La Fronde (1648-1653)*, Paris, Éditions de Fallois, 1994, p. 99-141.

20 *La Dernière Soupe à l'ognon pour Mazarin, ou la confirmation de l'Arrest du huictième Janvier mil six cens quarante-neuf, en vers burlesque*, Paris, Nicolas Jacquard, 1649, p. 3.

21 Cette métaphore culinaire est un lieu commun des mazarinades, comme on l'observe dans le pamphlet : *Le Court-bouillon de Mazarin, assaisonné par toutes les bonnes villes de France*, Paris, Claude Morlot, [1649].

22 *La Dernière Soupe à l'ognon pour Mazarin*, *op. cit.*, p. 6.

23 L'on peut rappeler que Naudé est le bibliothécaire de Mazarin à ce moment et qu'il tente de défendre le ministre dans cet ouvrage dont la lourde érudition contraste avec les épîtres burlesques à la manière de Laffemas.

24 Gabriel Naudé, *Jugement de tout ce qui a esté imprimé contre le cardinal Mazarin depuis le sixième janvier jusques à la declaration du premier avril mil six cens quarante neuf*, s. l., s. n., 1650, p. 208.

- 25 Célestin Moreau, *Bibliographie des mazarinades*, Paris, Jules Renouard, 1850, t. 2 : G-Q, p. 107.
- 26 N° 1216 du recueil de Moreau (*ibid.*, t. 1, p. 356-357).
- 27 *Lettre, a Monsieur le cardinal, burlesque*, Paris, Arnould Cotinet, 1649, p. 3.
- 28 *Ibid.*, p. 10.
- 29 Cette notion est de plus en plus mise en valeur depuis le travail initial de Michel Foucault et la parution de ses cours au Collège de France : voir *Le Courage de la vérité*, Paris, Gallimard/Seuil, 2009.
- 30 *Lettre, a Monsieur le cardinal, op. cit.*, p. 4.
- 31 *Ibid.*, p. 18.
- 32 Sur ces auteurs, voir Hubert Carrier, *Les Muses guerrières : les mazarinades et la vie littéraire au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1996.
- 33 *Le Terme de Pasques sans trébuchet, en vers burlesque, suivant l'arrest du 14. d'avril mil six [sic] quarante-neuf*, Paris, Nicolas Jacquard, 1649, p. 3.
- 34 Furetière, *Dictionnaire universel : P-Z*, *op. cit.*, t. 3, art. « trebuchet ».
- 35 *Le Terme de Pasques sans trébuchet, op. cit.*, p. 5.
- 36 *Ibid.*, p. 3.
- 37 Laurent de Laffemas, *Virgile goguenard. Ou le douziesme livre de l'Eneide travesty, (Puisque travesty y a)*, Paris, Antoine de Sommaville, 1652, n. p.
- 38 Notamment la pièce attribuée par Fr. Lachèvre : *Procez burlesque entre M^r le Prince et Madame la duchesse d'Esquillon, avec les plaidoyers. Par le S. D. S. M.*, Paris, V^{ve} Théodore Pépingué, 1649, mais surtout celles qui se trouvent dans le catalogue de la bibliothèque Mazarine : *Vers burlesques envoyez a monsieur Scarron, sur l'arrivee du convoy a Paris* ; *Le Rabais du pain, en vers burlesques* ; *Plainte du carnaval et de la foire S. Germain en vers burlesques*, et *La Guerre civile en vers burlesques*, toutes des pièces de 1649.
- 39 Hubert Carrier classe Laffemas au sixième rang des meilleurs auteurs de mazarinades, derrière Scarron, Cyrano, Verderonne, Saint-Julien et Jean Duval : « Si Laurent de Laffemas était frondeur, c'était l'un de ces frondeurs modérés comme on en vit surtout pendant la première Fronde, prêts à rire

de tout et de tous, nullement un passionné comme Jean Duval »
(*Muses guerrières*, *op. cit.*, p. 143).

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

41 Une expression semblable se trouve dans le titre de *La Guerre d'Énée en Italie. Appropriée à l'histoire du temps. En vers burlesques [...]*, par un dénommé Barciet (Paris, François Le Cointe, 1650), qui a été repris par Claudine Nédelec dans un article publié dans *Les Temps épiques. Structuration, modes d'expression et fonction de la temporalité dans l'épopée*, Claudine Le Blanc et Jean-Pierre Martin (dir.), un numéro de la revue en ligne REARE, (*Réseau euro-africain de recherche sur les épopées*), publié à la suite d'un colloque tenu à Paris en 2016. Voir « Les épopées travesties, "appropriées à l'histoire du temps" (France, XVII^e siècle) », consulté à partir de l'URL : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/reare/index.php?id=383>.

42 Fr. Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs*, *op. cit.*, t. 2, p. 314.

43 Voir *supra*, note 25.

44 L'on peut se référer à Virgile pour voir l'écart avec l'original latin : « Non Simois tibi nec Xanthus nec Dorica castra / defuerint ; alius Latio iam partus Achilles / natus, et ipse dea », traduit par Jacques Perret en « Ni le Simois ni le Xanthe, ni le camp dorien ne t'auront manqué ; un autre Achille déjà est né pour le Latium, fils lui aussi d'une déesse » (*Énéide*, *op. cit.*, 2012, t. 2, p. 45, v. 88-90).

45 Laurent de Laffemas, *L'Enfer burlesque, ou le sixiesme [livre] de l'Eneide travestie et dédiée a Mademoiselle de Chevreuse, Le tout accommodé à l'Histoire du Temps*, Paris, 1649, p. 5b.

46 *Ibid.*, p. 16b.

47 *Ibid.*, p. 19b.

48 *Ibid.*, p. 5a.

49 *Ibid.*, p. 15b.

50 *Ibid.*, p. 25b.

51 *Ibid.*, p. 24a.

52 *Ibid.*, p. 33a-33b.

53 *Ibid.*, p. 28a.

- 54 Pour une analyse de cette gravure, voir Jean Leclerc, « La bibliothèque humaniste du *Virgile goguenard* », dans *Les Bibliothèques, entre imaginaires et réalités*, éd. Claudine Nédelec, Arras, Artois Presses Université, 2009, p. 271-293, DOI [10.4000/books.apu.12556](https://doi.org/10.4000/books.apu.12556).
- 55 L. de Laffemas, *Virgile goguenard*, *op. cit.*, n. p. [sign. d iiii v^o].
- 56 *Ibid.*, p. 13-17.
- 57 *Ibid.*, p. 121-126.
- 58 *Ibid.*, p. 92-98.
- 59 *Ibid.*, p. 128-131.
- 60 *Ibid.*, p. 173-176.
- 61 *Ibid.*, p. 166-170.
- 62 *Ibid.*, p. 68-69.
- 63 Voir *supra*, note 39.
- 64 L. de Laffemas, *Virgile goguenard*, *op. cit.*, n. p. [sign. Ci r^o-v^o].
- 65 G. Naudé, *Jugement de tout ce qui a esté imprimé contre le cardinal Mazarin*, *op. cit.*, p. 212.

RÉSUMÉS

Français

La présente étude s'intéresse à la contribution de Laurent de Laffemas à la Fronde et au burlesque. Ce fils du fameux « bourreau de Richelieu », Isaac de Laffemas, auteur de pamphlets en vers burlesques et de parodies de Virgile, n'a signé aucune de ses œuvres, mais sa notoriété était telle que ses contemporains en ont parlé abondamment, que ce soit Tallemant dans ses *Historiettes*, Loret dans sa *Muse historique* ou Gabriel Naudé dans son *Mascurat*. De sa chanson des *Feuillantines* à son *Virgile goguenard* en passant par sa *Lettre, a Monsieur le cardinal, burlesque*, sa poésie se caractérise par les jeux de mots, les allusions à l'actualité et un regard amusé devant la folie des hommes.

English

This study aims to bring together the contributions of Laurent de Laffemas to the Fronde and burlesque poetry. This son of the famous « bourreau de Richelieu », Isaac de Laffemas, author of satires and parodies of Virgil, did not sign any of his works, but he was notorious enough that his contemporaries mentioned him on numerous occasions, either Tallemant in his *Historiettes*, Loret in his *Muse historique*, or Gabriel Naudé in the

Mascurat. From the song of the *Feuillantines* to his *Virgile goguenard*, including the famous *Lettre, a Monsieur le cardinal*, *burlesque*, his poetry is characterized by the use of play on words, hints to recent events and a point of view that laughs at men's foolishness.

INDEX

Mots-clés

chanson satirique, Fronde, Laffemas (Laurent de), mazarinade, poésie burlesque, travestissement de Virgile

Keywords

satirical song, Fronde, Laffemas (Laurent de), mazarinade, burlesque poetry, parody of Virgil

AUTEUR

Jean Leclerc

Université Western Ontario / Western University, Canada

IDREF : <https://www.idref.fr/188103422>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000119321187>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12103896>

Les affaires du temps relatées par Loret dans *La Muse historique* : portée et postérité d'anecdotes en vers burlesques (1650 – 1652)

Stella Spriet

DOI : 10.35562/pfl.714

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

Poétique de la raillerie : le choix d'une forme adaptée

La désacralisation des acteurs de l'Histoire

La Fronde et ses acteurs

Les combats et le retour triomphal du roi

Rire des affaires d'État : raillerie et censure

TEXTE

- 1 En 1650, dans le contexte tourmenté de la Fronde, Loret¹ (fig. 1) commence la rédaction de sa *Gazette burlesque* qui, six ans plus tard, prendra plus noblement le titre de *Muse historique*². Son principal objectif, comme il le rappelle si souvent, est de « divertir³ » Marie d'Orléans Longueville, fille du duc d'Orléans-Longueville et future duchesse de Nemours, en lui envoyant les nouvelles du temps. Dans sa première lettre, datée du 4 mai 1650, il fait ses « adieux » à celle qui a dû quitter, peu après l'emprisonnement des princes, « sa belle maison de Coulommiers », pour se réfugier à Dieppe tout d'abord, avant de rejoindre les Flandres. Il lui rend un hommage vibrant, scandant en anaphore le terme « adieu » à plusieurs reprises, et donne le ton en évoquant immédiatement le contexte historique :

Adieu, charmante désolée,
Adieu généreuse exilée :
Puissiez-vous bientôt à la cour
Faire un très glorieux retour

Et causer à toute la France
Une entière réjouissance ! (4 mai 1650, p. 9, l. 31-36.)

Si chacune de ses gazettes⁴ a un sous-titre particulier, il est significatif que la seconde lettre s'intitule « Nouvelliste » (20 mai 1650, p. 13), montrant bien que le projet de l'auteur s'affine peu à peu.

Fig. 1. « Jean Loret de Carentan en Basse-Normandie », par Robert Nanteuil (dessin et gravure), estampe au burin, 1658.



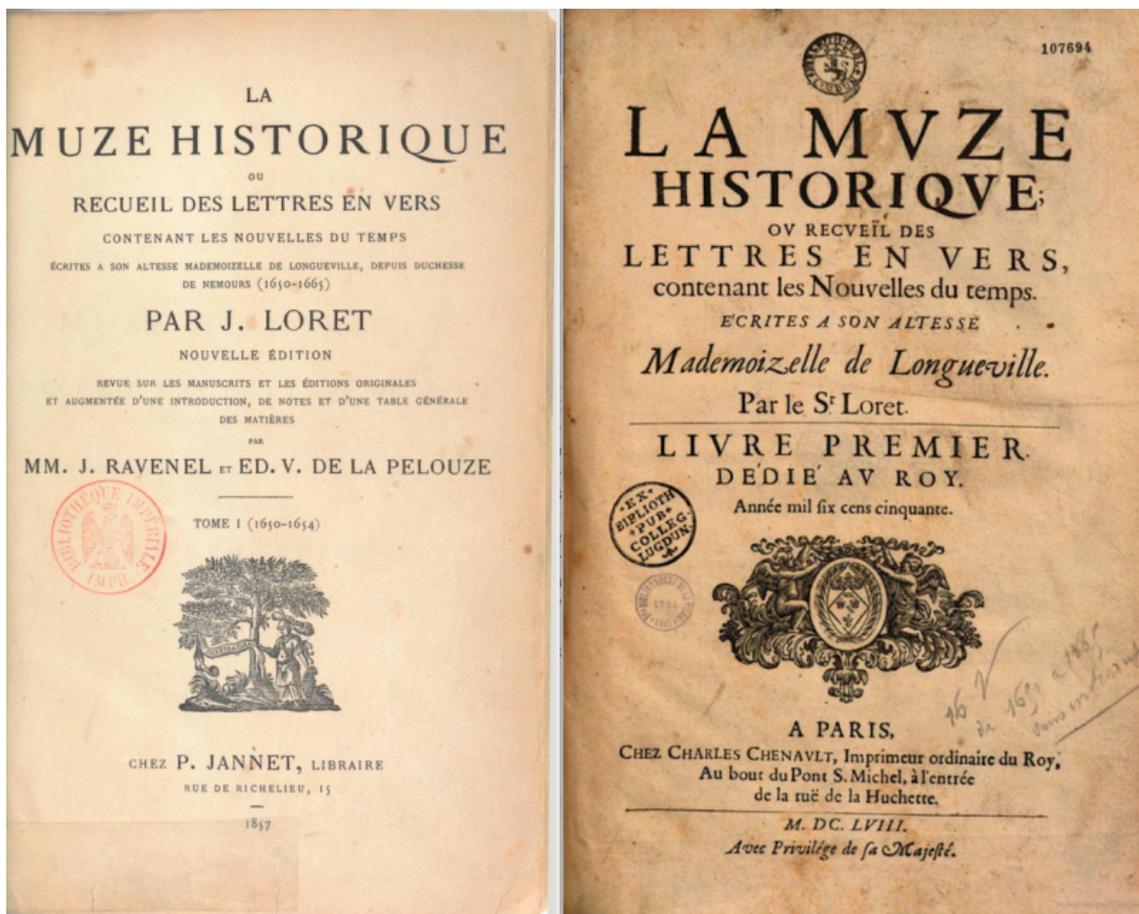
Légende : C'est, icy, de Loret, la belle, ou laide Image, / En France, bien, ou mal, il eut quelque renom, / Et Lecteur, et Lectrice, en voyant son ouvrage, / Jugeront s'il auoit un peu d'Esprit, ou non.

Source/crédit : parismuseescollections.paris.fr, Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris, n° inv. G.24. Licence CCØ.

- 2 En effet, décrivant sa Muse, Loret insiste de plus en plus fortement sur la dimension historique de son ouvrage, indiquant qu'il s'agit de « La naïve histoire du temps » (12 novembre 1650, p. 59, l. 216), d'« une

espèce d'Histoire » (4 février 1651, p. 89, l. 2) ; il prétend « parl[er] historiquement » (12 mars 1651, p. 99, l. 16), dans ce qu'il désigne comme de « plaisants mémoires » (26 novembre 1651, p. 180, l. 5). Au fil du temps, il se qualifiera d'ailleurs directement d'« historien », multipliant les adresses à Clio et suivant de plus en plus la voie ouverte par son prédécesseur, Théophile Renaudot. Cependant, dans le même temps, il souligne qu'il écrit de beaux « contes à faire rire » (12 mars 1651, p. 99, l. 6), un verbe qui revient fréquemment sous sa plume et prouve qu'il place également l'accent sur le *delectare*.

Fig. 2 a et b. Pages de titre de *La Muze historique* de Jean Loret : – 2a : édition P. Jannet de 1857, t. 1 ; – 2b : édition Charles Chenault de 1658, livre 1^{er}.



Source/crédit : – 2a : gallica.bnf.fr / BnF, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, cote 8-LC2-20 (A,1) ; – 2b : books.google.fr / Bibliothèque municipale de Lyon.

- 3 Si pendant la Fronde, gazettes et écrits burlesques foisonnent⁵, l'entreprise de Loret se distingue toutefois des autres, et son indéniable succès lui assure une extraordinaire longévité : l'auteur

publie effectivement sa gazette, semaine après semaine, pendant quinze ans (c'est-à-dire jusqu'à la mort de l'auteur en 1665). La nouveauté de la forme génère un intérêt rapide : les lettres de Loret sont copiées, imprimées et vendues sous le manteau⁶. Plusieurs auteurs tentent de l'imiter : Robinet qui, entre 1654 et 1655, adresse sa *Muse héroï-comique* à Anne de Gonzague, princesse Palatine, mais surtout Scarron lui-même, le grand maître du burlesque. Ce dernier rend un hommage appuyé à l'auteur de *La Muse historique* en 1655, dans sa première *Gazette burlesque*⁷ et Loret y est fort sensible. De même, il s'enorgueillit de compter, parmi ses lecteurs, le roi et la reine, à qui il dédicace les volumes imprimés regroupant ses écrits à partir de 1656. Il fait enfin souvent mention des écus remis par de prestigieux protecteurs, ravis de voir leurs noms figurer dans la gazette.

- 4 Mais que reste-t-il donc désormais de *La Muse* ? Liés à une actualité brûlante, les événements qu'elle relate sont saisis dans le vif du présent, sans être analysés, organisés ou contextualisés. C'est également une actualité éphémère qu'il faut transcrire sans attendre, car connue de tous, l'anecdote perd sa saveur. Loret imprime donc inlassablement et précipitamment ses nouvelles, battant le pavé une bonne partie de la semaine pour informer ses lecteurs de toute nouveauté. Cette rapidité de l'information engendre parfois la publication de nouvelles apocryphes⁸, l'auteur revenant alors parfois sur ses dires d'une semaine à l'autre : il n'y a, ici, pas de place pour la vérification.
- 5 Cependant, si les lettres de Loret ne semblent être à première vue qu'une collection d'anecdotes, les historiens du XIX^e siècle⁹ ne s'y sont pas trompés et ils ont bien souligné la valeur de ce document et son importance sur le plan historique. Derrière le divertissement, c'est la valeur de témoignage de cette œuvre qui nous intéresse et Eugène Hatin, dans son *Histoire politique et littéraire de la presse en France* publiée en 1860, précisait déjà : « Il y a là, en un mot, pour les esprits chercheurs qui s'occupent du XVII^e siècle, toute une mine à exploiter¹⁰ ». *La Muse* couvre une période riche en événements et l'auteur anonyme de la préface des volumes regroupant les lettres signalait, en 1656 : « On y observe davantage qu'aucune action remarquable ne se passe à Paris et au reste de la France [que Loret] ne la décrive naïvement et agréablement [...] ». Cette œuvre nous

offre effectivement de très importantes informations sur la Fronde, dont elle met en scène les principaux acteurs, ainsi que sur les actes glorieux du roi comme ses victoires militaires ou les grandes fêtes qu'il organise, Loret contribuant donc à faire du XVII^e siècle, le siècle de Louis XIV. De nombreux détails sur la vie à la cour comme sur la vie sociale et culturelle française nous permettent également de mieux appréhender cette époque.

- 6 En ce qui concerne la forme cette fois, la lecture de *La Muse* est-elle toujours plaisante ? Et les diverses anecdotes, que l'auteur décrit souvent de la sorte : « Et j'ose bien encore vous dire / Qu'on en pensa crever de rire » (19 novembre 1650, p. 61, l. 177-178), prêtent-elles toujours à rire ou tout du moins à sourire ? *La vis comica*, désincarnée de toute passion, nous touche-t-elle toujours autant ou au contraire, ne reste-t-il de cette gazette que des « rimes désinvoltés et hâtives » comme le pensait Roger Duchène¹¹, comparant l'auteur à Voiture. La méconnaissance de certains des personnages mentionnés ou la perte de contexte référentiel parasite-t-elle la réception de cette œuvre ? Nous tenterons de répondre à ces questions en nous appuyant sur les lettres rédigées pendant la Fronde.

Poétique de la raillerie : le choix d'une forme adaptée

- 7 Afin de « divertir » sa protectrice, l'auteur propose une forme nouvelle, élaborant en quelque sorte une poétique du genre. Si Loret s'est sans doute beaucoup inspiré d'autres gazettes pour créer *La Muse*, la matrice qu'il propose est toutefois très originale. Il évoque souvent Théophraste Renaudot, dont la *Gazette* publiée dès 1631 par le Bureau d'adresse est incontestablement l'ouvrage de référence, mais il s'éloigne du modèle élaboré par son prédécesseur en écartant toute mention de politique internationale et en s'opposant au ton sérieux qui caractérise cette publication. Il choisit de relater les faits d'un ton jovial, se concentrant sur ce qui relève du fait divers et intégrant les arts¹².
- 8 Les lettres sont par ailleurs adressées à Marie d'Orléans Longueville, ce qui ancre la correspondance dans la sphère privée, montrant que

ces écrits sont destinés, dans un premier temps tout du moins, à un cercle restreint de lecteurs. Bien évidemment, lorsque Loret sera contraint, comme il l'indique, de faire imprimer ses lettres pour empêcher qu'elles ne soient sans cesse copiées, ce cercle sera élargi. La *captatio benevolentiae* qui ouvre alors les 750 lettres, met chaque fois à l'honneur sa protectrice, à l'instar des premiers vers de la lettre du 16 juillet 1650 (p. 27, l. 1-8) :

L'objet le plus brillant du monde,
Phébus, avec sa tresse blonde,
Selon les mois et les saisons,
Change de gîtes et de maisons :
C'est ainsi que fait Votre Altesse,
Comme riche et grande princesse,
Ayant quantité de châteaux,
Des plus plaisants et des plus beaux.

En plus de supposer un respect des exigences en matière de civilité, cette adresse correspond à la forme de l'épître, caractérisée par sa grande souplesse. Loret peut donc rédiger de courts fragments, passant facilement d'un sujet à un autre, ce qui garantit la vivacité des récits et permet de maintenir constamment le lecteur en haleine. Ceci correspond aussi particulièrement bien à la rapidité que suppose la collecte des nouvelles car au sein de ce cercle, où, semble-t-il, tous les acteurs mentionnés sont connus de près ou de loin, il s'agit de rapporter au plus vite tout ce qui est de l'ordre de la rumeur. D'où l'insistance sur le terme « bruit » qui revient incessamment : « Je fais dessein de vous écrire / Les bruits qui courent quelquefois / Parmi la cour et le bourgeois » (12 mai 1650, p. 11, l. 10-12, nous soulignons), ce qui est relayé par des formules telles que « on m'a dit », « on dit » « J'ai toutefois entendu dire ».

- 9 Pour garantir le plaisir de ses lecteurs, il faut encore recourir à un style capable de séduire et de susciter le rire. Lorsque Madeleine de Scudéry, dans *Célinde*, fait le portrait de l'auteur, présenté sous le nom de Télоре, elle indique qu'il écrit d'une façon « agréable », « divertissant[e] », « plaisant[e] », des adjectifs qui font écho à ceux utilisés par Furetière pour décrire le burlesque¹³. Elle admire l'auteur pour sa raillerie enjouée, loue ses expressions « heureusement inventées » soulignant qu'il est capable « de dire plaisamment les

choses les plus sérieuses, et qui, sans aller trop haut ni trop bas, demeure dans les justes bornes d'une narration de cette espèce¹⁴ ». C'est donc à une catégorie de burlesque jugée acceptable, qui plus est, acceptable par les dames, que recourt Loret, c'est-à-dire un burlesque compatible avec les codes galants. Il n'y a d'ailleurs en général, dans ses écrits, ni réelle indignation, ni violence, ni polémique, ni grivoiserie et, si les obscénités existent, elles sont extrêmement rares¹⁵. Ceci faisait déjà dire à Célestin Moreau qu'il s'agissait donc d'un « auteur inoffensif¹⁶ ». Et c'est justement aussi pour s'éloigner des formes généralement associées au burlesque, qu'un changement de titre est décidé en 1656. L'auteur anonyme de la préface de *La Muse* insiste en ce sens sur la « dignité » de l'œuvre :

Le nom de *Gazette*, qu'on lui a donné autrefois, n'est point quitté par mépris, ce n'est que pour le laisser aux relations qui sont faites en prose, au lieu que, celles dont nous parlons étant en vers, on se doit bien imaginer qu'elles sont débitées par l'une des Muses, et mêmes par celle qui a l'intendance de l'histoire puisqu'elle nous fournit de mémoires journaliers où toute l'histoire du temps est comprise, de sorte qu'à bon droit la dignité de *Muse historique* lui est attribuée¹⁷.

La désacralisation des acteurs de l'Histoire

- 10 Les lettres de Loret sont souvent satiriques mais, alors que les textes élaborés pendant la Fronde ont pour but de multiplier les « coups textuels », comme l'indique Christian Jouhaud¹⁸, l'auteur de *La Muse* reste toujours modéré, même lorsqu'il valorise les effets comiques pour tourner en dérision les personnages qu'il met en scène. Plus que l'anecdote elle-même, c'est généralement la mise en récit qui fait sourire. De ce fait, la crise politique qui se joue pendant la Fronde ressemble, dans son œuvre, à un carnaval où les protagonistes sont au centre d'une « épopée bouffonne » pour reprendre les propos d'Hubert Carrier¹⁹. Ainsi, même si certains fragments sont devenus illisibles parce qu'ils sont dépourvus de tout contexte référentiel, et que certains noms n'évoquent plus rien pour nous, nous pouvons toutefois généralement déceler le potentiel comique des scènes.

- 11 Loret joue ainsi sans cesse sur les effets de discordance et de décalage qui caractérisent le burlesque. Ainsi l'insertion d'un style simple et familier provoque souvent le rire du lecteur, comme le montre l'exemple de Chateauneuf, sur le point de remplacer Séguier et de devenir chancelier :

On a donné quelque espérance
Au sieur garde des sceaux de France,
Autrement nommé Châteauneuf,
D'un beau chapeau rouge tout neuf. (20 mai 1650, p. 13, l. 45-48,
nous soulignons).

Ici, les adjectifs « beau » et « tout neuf » s'opposent à la solennité de l'événement. L'auteur privilégie le rapprochement de différents registres de langue²⁰, et semble, malgré ses dires, parfaitement maîtriser toutes les ressources de la rhétorique. En témoignent notamment les usages multiples de l'hyperbole, qui est la figure la plus utilisée dans les divers fragments, et les effets de surenchère qu'il crée constamment. Ainsi, lorsque l'intendance de la marine est confiée à M. de Beaufort :

Cela, dit-on, *crève* le cœur,
A son aîné, duc de Mercœur,
Qui, dans la passion *extrême*
De se voir amiral lui-même,
Peste horriblement aujourd'hui [...]. » (12 mai 1650, p. 11, l. 43-47.)

Il use aussi admirablement de la rime plate et si Corneille a certes la chance de voir son nom rimer avec « merveille », ou M. d'Aligre avec « tigre », le duc de Bouillon, lui, ne rime qu'avec « brouillon²¹ » et M. de Corinte avec « pinte ». La rime, dont la potentialité comique est évidente, ajoute donc ici une composante axiologique et une connotation appréciative ou dépréciative.

- 12 En plus des effets textuels, les personnages sont décrits dans des situations qui, bien souvent, ne les mettent pas particulièrement en valeur. Aux expressions familières qui sont utilisées pour les désigner et contribuent à les plonger dans la médiocrité, s'ajoutent les nombreuses références au corps, d'où la multiplication des récits de

chute ou d'accident par exemple. Ainsi, un échafaud s'écroule « Chez Mémont, grand académiste » :

C'était (autant laides que belles)
Plusieurs dames et demoiselles,
Qui se virent soudain à bas,
Ablativo tout en un tas. [...]
L'une, faisant piteuse moue,
Fut un peu blessée à la joue ;
Une sentit craquer ses os ;
Trois ou quatre criaient : « Le dos ! »
Et, ce qui n'était pas honnête,
L'une : « Le cul ! », l'autre « La tête ! »
Une pesta, pleura, saigna,
Un clou quelqu'autre égratigna [...] ²². (25 mars 1651, p. 103, l. 55-58
et 63-70.)

De la même façon, toutes les défaillances corporelles font l'objet d'un récit, comme le montre la description du mal de Damon :

Damon, d'une étrange manière
Est attaqué par le derrière,
Et tourmenté du même mal
Qu'avait le défunt cardinal,
À savoir des hémorroïdes,
Mal qui provient d'humeurs putrides,
Ou, pour parler plus proprement,
D'intempéré tempérament. (12 novembre 1651, p. 176, l. 91-98.)

Même la mort est décrite de façon burlesque, ce que prouve le fragment consacré au sieur Des Fontaines :

Par un accident sans pareil,
Le secrétaire du conseil,
Qu'on nommait le sieur Des Fontaines,
Est mort, non de fièvres quartaines
Mais en un seul petit instant,
Sur la chaise percée étant. (20 mai 1650, p. 13, l. 67-72.)

Chaque fois, la mise en récit permet de supprimer totalement le pathétique des situations.

- 13 L'art de Loret réside ainsi dans l'*elocutio*, mais aussi dans l'*inventio* : il excelle en effet dans la façon de sélectionner ses anecdotes et de les agencer. Il aime particulièrement rapporter les « joli[s] tour[s] » (26 novembre 1650, p. 63, l. 124) joués à des personnages qui sont présentés au centre de petites scènes très vivantes et théâtrales. Il raconte par exemple, en deux temps, un incident arrivé à « dame Chastelier Berlot » (2 juillet 1650, p. 24, l. 112) : celle-ci est présentée comme une riche héritière qu'une demoiselle vient embrasser et qui lui remet un billet. Il s'agit de la demande en mariage d'un parfait gentilhomme, mais devant le refus de la dame :

L'autre, pleine d'étonnement,
Se retire toute hagarde,
Et, s'embarrassant par mégarde
Dans ses jupes et cotillons,
Qui de trois doigts étaient trop longs,
Elle chût, interdite et pâle,
Tout au beau milieu de la salle,
Et, par sa robe, qui s'ouvrit,
Un page ou laquais découvrit
Que cette demoiselle blême
Était un laquais elle-même [...]. (*Ibid.*, l. 144-154.)

Ce récit est construit en deux temps : tout d'abord, à la chute minutieusement décrite, s'ajoute le travestissement qui fait également partie des éléments topiques du registre burlesque²³. Deuxième temps, créant donc un effet de surenchère : la victime réelle n'est pas le laquais car Loret ajoute un dénouement à son histoire :

Mais le vrai sujet de risée,
C'est que la dame [celle qui refuse la demande en mariage] fut baisée
Par ce grand pendard de garçon,
Qui toujours eut cela de bon. (*Ibid.*, l. 165-168.)

Le récit se termine donc par un retournement. De tels exemples – qui nous font plus ou moins rire – sont nombreux, et généralement accompagnés de formules comme la suivante : « Et j'ose bien encore vous dire / Qu'on en pensa crever de rire. » (19 novembre 1650, p. 61, l. 177-178). Le divertissement sous toutes ses formes a donc bien sa

place au sein des gazettes et il est lié à la façon qu'a Loret de rendre piquantes ou légères les anecdotes qu'il rapporte.

- 14 L'auteur se met parfois lui-même en scène et reprend les mêmes procédés comiques. En effet, alors que tout le monde fuit devant l'avancée de Turenne, Loret s'exclame : « Et j'étais, j'en jure les Dieux, / Un de ceux qui fuyaient le mieux. » (2 septembre 1650, p. 37, l. 19-20.) Si l'expression performative « j'en jure les Dieux » semble annoncer un acte héroïque, c'est cependant la pusillanimité qui est valorisée, faisant de l'auteur un anti-héros, tout comme les autres personnages qu'il décrit. Le lecteur ne peut dès lors que sourire en lisant ce récit.

La Fronde et ses acteurs

- 15 Derrière le ton jovial et cette apparente valse carnavalesque, *La Muse*, c'est aussi, entre 1650 et 1653, le récit d'une période de troubles. Loret se plaint en effet à maintes reprises d'avoir à relater des événements moins plaisants, insistant sur le fait qu'écrire l'histoire dans un style burlesque comporte des écueils :

Grande princesse, si ces lignes
Ne sont pas tout à fait indignes
Que vous leur fassiez cet honneur
D'en vouloir lire la teneur,
Vous y verrez quelques nouvelles
Qui ne sont pas autrement belles ;
Mais pardonnez au fâcheux temps,
Où tant d'esprits sont mal contents,
Que, presque, on ne saurait écrire
Pas un conte qui fasse rire. (25 juin 1650, p. 21, l. 1-10.)

Il souligne qu'il n'y a pas toujours matière au divertissement et que ceci risque de ne pas plaire aux dames dont les goûts sont toujours pris en considération : « Les tons plaintifs sont sans appas, / Les dames ne s'y plaisent pas. » (4 juin 1650, p. 16, l. 64-65.)

- 16 Tout d'abord, de la première lettre, rédigée en mai 1650, jusqu'en février 1651, le sort de Condé, Conty et Longueville, arrêtés le 18 janvier 1650, est constamment rappelé, même s'il s'agit d'un sujet, nous dit-il, trop sérieux pour être traité dans sa gazette. Ainsi, le

4 juin 1650, Loret souhaite « La fin des maux et des rigueurs, / Le soulagement des provinces, / Et la liberté des trois princes » (p. 17, l. 120-122). Deux semaines plus tard, ils sont encore au centre de l'un des fragments puisqu'il est question des « [...] trois princes que la cour / Tient enfermés dans une tour » (18 juin 1650, p. 20, l. 103-104). Et encore le mois suivant :

On fronda dans le parlement,
L'autre jour, assez hautement,
Et plus de soixante visages
Donnèrent leurs voix et suffrages
Pour sortir de captivité
Les prisonniers de qualité [...]. (9 juillet 1650, p. 25, l. 43-48).

De tels exemples abondent et ils sont même intégrés à des nouvelles apocryphes dont le but est double : mentionner une fois de plus l'injustice de leur sort et ridiculiser Mazarin. En effet, face aux progrès de Turenne dont l'armée avance pour les délivrer, les princes sont transférés de Marcoussis au Havre. Une anecdote rapporte alors que, la nuit, un courrier arrive et demande à ce que son Éminence soit immédiatement réveillée car il a des affaires graves à lui confier. Ainsi, cet homme :

Feignant avoir beaucoup d'ennui,
Dit que dans le pays des pommes
Les gens étaient d'étranges hommes ; [...]
Qu'une embuscade grosse et forte
Avait mis en pièces l'escorte
Qui les trois princes conduisait [...]. (26 novembre 1650, p. 63, l. 88-90 et 93-95).

Loret jubile ensuite en faisant part de la réaction du cardinal : « Jules, commençant à trembler » (*ibid.*, l. 107) fait alors assembler ses gardes en toute hâte, et l'auteur avoue finalement que la nouvelle qui lui a été racontée n'est que pure invention. Que l'anecdote soit vraie ou fausse importe en réalité peu, car c'est cette construction, cette image du cardinal tremblant à l'idée que les princes ne soient libérés, que gardera le lecteur en mémoire, ayant bien ri à ses dépens.

- 17 En janvier 1652, des remontrances sont adressées au roi par le Parlement et la libération des princes qui en résulte crée un véritable mouvement de joie de la part de Loret. Ce dernier pense qu'après cet événement, la paix et la réconciliation ne tarderont guère :

Princes vaillants et magnanimes !
Cœurs généreux ! esprits sublimes,
Sachez que tous les bons Français
Crièrent plus de cinq cents fois,
Aussi bien les gros que les minces :
« Vive le Roi ! vive les Princes ! »
Chacun croit l'État restauré
Par ce retour tant désiré [...]. (19 février 1651, p. 94, l. 125-132.)

En face, Mazarin, ou « Jules », comme l'auteur l'appelle souvent plus familièrement, reprenant le surnom utilisé dans les libelles du temps, est, selon Loret, le seul responsable de l'emprisonnement des princes. Le cardinal est sans cesse placé au centre de scènes permettant de le ridiculiser, et si l'auteur ne dépasse jamais le cadre de la plaisanterie, la force subversive de *La Muse* est malgré tout efficace.

- 18 C'est surtout comme un ministre haï des Français qu'il est le plus régulièrement présenté. Ainsi, lorsque M. de Beaufort promet à Mazarin sa bienveillance « À cause de l'amirauté / Dont sa maison a profité » (4 juin 1650, p. 17, l. 83-84) l'auteur note que les

[...] gens de la halle [...]
Ne l'en estimeront pas tant,
Puisqu'il est certain et constant
Que ce n'est rien qu'un feu de paille
Que l'amitié de la canaille. (*Ibid.*, l. 89 et 91-94.)

- 19 La désapprobation populaire apparaît aussi à travers une nouvelle apocryphe qui montre bien que *La Muse* enregistre, certes fidèlement les événements historiques, mais qu'elle est aussi une construction qui fait place à la fiction.

Hier un bruit courut les rues,
Qui, je crois, descendit des nues
(Car on n'en put savoir l'auteur),
Qu'on avait de belle hauteur,

Par quelque frondeuse ordonnance,
Arrêté Monsieur l'Éminence.
Plusieurs grandes troupes de gens, [...]
Les artisans dans les boutiques,
Les huguenots, les catholiques,
Carrosses, cavaliers, piétons,
Aveugles marchants à tâtons,
Pauvres, riches, mâles, femelles,
Gueuses, bourgeoises, demoiselles,
Petits et grands, jeunes et vieux,
Paraissaient tout à fait joyeux [...]. (11 juin 1650, p. 18, l. 97-103 et 105-112.)

Dans cette évocation, la foule est en liesse et l'effet comique, associé à la très longue énumération, permet une intéressante généralisation.

- 20 Même la mention des exploits du cardinal ne change en rien l'opinion publique, l'auteur précisant au sujet de la bataille de Rhétel qui se prépare et qui sera l'une des grandes victoires de Mazarin contre l'armée des Frondeurs : « Je gagerais bien mes deux yeux / Qu'on ne l'en aimera pas mieux. » (19 novembre 1650, p. 61, l. 147-148.) Son exil²⁴ est accueilli très favorablement, Loret montrant le cardinal faisant, « la nuit », ses adieux au Palais-Royal et fuyant, comme les traîtres, à « à petit bruit », « par l'huis de derrière » (11 février 1651, p. 91, l. 17-19).
- 21 Entre 1650 et 1652, Mazarin est de même souvent le protagoniste d'histoires pour rire. En effet, Loret n'hésite pas à rapporter les moindres rumeurs, comme dans cette nouvelle « un peu joyeuse » et « si ridicule » où il relate que le cardinal, au lieu de partir en exil, se serait déguisé en religieuse (8 octobre 1651, p. 164-165, l. 149-159). Le 12 décembre, alors que Mazarin, rappelé par le roi, rentre en France, il « Fut mal traité de sa monture, / Et ce meurtre que tant d'arrêts / Et de gens piqués d'intérêts / Jusqu'ici n'ont pu parfaire, / Son cheval seul le pensa faire » (7 janvier 1652, p. 198, l. 146-150). Le ton finit toutefois par s'adoucir :

Depuis que le bruit est épars
Dans Paris et de toutes parts
Que ledit Jules fait voyage
À la Cour en grand équipage,
Quelques messieurs du Parlement

Parlent, dit-on, plus doucement.
Tel qui disait brocards étranges
À cette heure en dit des louanges ; [...]
Tel qui disait : « Faut qu'on l'assomme ! »
Dit à présent qu'il est bonhomme ;
Tel qui disait : « le Mascarin,
Le Mazarin, le Nazarin »,
Avec un ton de révérence
Dit maintenant : « Son Éminence » ;
Et bref, d'autres qui parlaient mal
Disent : « Monsieur le cardinal. » (*Ibid.*, p. 198-199, l. 151-158 et 163-170.)

Les rimes antithétiques (« brocards étranges » / « louanges » ; « assomme » / « bonhomme ») ainsi que le polyptote du verbe « dire » permettent de dresser un double portrait du cardinal, avant et après l'exil, tout en critiquant bien entendu, dans le même temps, les courtisans. Par la suite, alors que les victoires du roi et de Mazarin se multiplient contre les Frondeurs, les critiques du ministre disparaissent de *La Muse*, montrant bien la posture de prudence qu'adopte l'auteur.

Les combats et le retour triomphal du roi

- 22 Divers aspects du conflit apparaissent également dans *La Muse*, notamment la tentative de pacification des provinces menée par Mazarin et les multiples combats effectués contre les Frondeurs ayant Turenne à leur tête. C'est ainsi, par exemple que :

Stenay, met la Cour en cervelle ;
Les personnes qui sont dedans
Font à plusieurs grincer des dents,
Et dire avec rancœur et haine ;
Peste de monsieur de Turenne !
Peste de monsieur de Bouillon ! (20 mai 1650).

Bien entendu, à côté des Frondeurs, la menace espagnole est également souvent évoquée²⁵.

- 23 En outre, Loret accorde une place très importante à Bordeaux où sont concentrés un très grand nombre de personnages hostiles à la cour. Il est clair que l'auteur, même s'il n'a aucun recul temporel, perçoit très bien les enjeux des différentes situations et qu'il est très bien informé. Le 6 août 1650, il précise : « Bordeaux tient toujours en balance / La fortune de l'Éminence / Et le cas est encore douteux / Savoir qui crèvera des deux [...] » (6 août 1650). Il rapporte également qu'une collation est offerte au roi lors de son entrée dans la ville, mais commente : « Et pour signaler un grand roi / Tout ceci nous semble bien mince [...] » (2 octobre 1650).
- 24 À partir de février 1652, tout s'accélère, avec la condamnation à l'exil de Mazarin. Loret annonce tout d'abord que le ralliement de Turenne au roi change complètement la donne :

Turenne s'en va promptement,
En ayant du roi mandement,
Commander les troupes de guerre
Qui par maintes contrées et terres
Tant gens de pieds que de cheval,
Ont escorté le cardinal,
Dont il fut jadis l'adversaire ;
Et maintenant c'est le contraire. (4 février 1652)

Dans la lettre suivante, il relate la rupture qui a eu lieu entre Mazarin et Gaston, une rupture qui marque l'union de la fronde parlementaire et de la fronde des princes : « On dit partout dans cette ville / Que monseigneur de Longueville / Est par Gaston sollicité / De se ranger de son côté. » (11 février 1652).

- 25 Même les grands coups de théâtre qui ont marqué l'histoire de France sont intégrés à la gazette de Loret, comme, le 27 mars, l'intervention de la Grande Mademoiselle (Anne-Marie-Louise d'Orléans) qui ferme les portes d'Orléans à l'armée royale. En effet, « Le jeudi saint, Mademoiselle, / Entra, dit-on, par une échelle, / Dedans la cité d'Orléans » (7 avril 1652, p. 228, l. 29-31).
- 26 Quelques événements marquent encore la phase finale, comme l'opposition des armées à Bléneau en avril 1652, suivi par le siège d'Étampes, qui marque la victoire de l'armée royale et est évoqué dans la lettre du 9 juin 1652. Un mois plus tard, alors que le roi assiège

Paris, Condé parvient à entrer dans la ville et y fait régner la terreur : l'hôtel de ville est brûlé et une trentaine d'édiles favorables au roi sont massacrés. C'est la journée des Pailles (4 juillet 1652) que Loret décrit ainsi :

Jeudi, des gens jusqu'à mille,
Assiégèrent l'Hôtel-de-Ville,
Ou plusieurs s'étaient assemblés
Qui furent grandement troublés,
Car ces inhumaines cohortes,
Enfonçant et brûlant les portes,
Entrèrent dans ledit Hôtel
Et firent un ravage tel
Que tous les convoqués s'enfuirent,
Et quelques-uns même y périrent [...]. (7 juillet 1652, p. 261, l. 61-70.)

Après de multiples affrontements, Condé finit par quitter Paris : « Le prince de Condé, dimanche, / Ayant pris sa chemise blanche, / Partit de cette ville ici [...]. » (19 octobre 1652, p. 298, l. 21-23). La semaine suivante, dans un fragment d'une inhabituelle longueur, le retour triomphal du roi est célébré dans un premier éloge, qui sera suivi, au cours des années suivantes, par de nombreux autres :

Du roi la personne sacrée,
Fit ici, lundi, son entrée,
Lançant des regards de ses yeux
Capables de charmer les Dieux,
Et portant en son beau visage
Leur visible et céleste image ;
Sagesse, clémence et bonté
Accompagnait sa Majesté [...]. (26 octobre 1652).

Tout n'est plus ensuite que rapidement évoqué : le départ de Gaston et la fuite de Mademoiselle²⁶ (26 octobre 1652) puis la soumission de Bordeaux (9 août 1653).

Rire des affaires d'État : raillerie et censure

- 27 Pour conclure, nous voyons bien que les événements historiques sont décrits par Loret de façon très précise et que l'auteur saisit aussi bien l'importance que les enjeux des épisodes qu'il relate. Il le fait à travers des récits toujours vifs et variés, fondés sur les effets de discordance, comme en attestent les multiples insertions d'expressions familières par exemple. Malgré les troubles qu'il doit décrire, il ne cesse d'innover et de faire sourire son lecteur, que ce soit par les effets textuels ou par la narration de divertissements ou de bons tours joués à certains personnages.
- 28 Cependant, peut-on impunément rire des affaires d'État ? Pendant la Fronde, les libertés que prennent les auteurs sont liées à un relâchement de la censure²⁷, mais dès l'année 1652, Loret se plaint car ordre lui est donné de ne plus traiter des affaires d'État et de la religion d'une façon aussi légère. Le ton qui caractérise ses écrits n'est donc pas approprié, si l'on en croit ses censeurs.

Quelques-uns voyant de travers
Mes malheureux et pauvres vers
Et les tournant à conséquence,
Ô Princesse ! on m'a fait défense
D'écrire politiquement,
Ni de railler aucunement.
On nomme sanglante critique
Mon innocente rhétorique,
Et plusieurs traitent d'attentat
Le zèle que j'ai pour l'État
Quoique j'ai l'âme assez bonne
Et point de fiel contre personne,
Quelques messieurs du Parlement
N'aiment pas mon raisonnement [...]. (18 février 1652, p. 213, l. 1-14,
nous soulignons.)

Il ajoute dans la même lettre : « Je ne raisonnerai donc plus / Sur l'état présent des affaires, [...] / Mais aussi mes tristes Gazettes / Ne seront plus que des sornettes [...] »²⁸. » (*Ibid.*, l. 18-19 et 23-24.) Et il

reprend encore la semaine suivante : « Ma Muse, encore toute étonnée, / Est si sévèrement bornée / Que même je n'ose railler [...] »²⁹. » (25 février 1652, p. 217, l. 233-235.)

29 Le 21 avril, dans la gazette qu'il intitule « Contrôlée », il signale :

Plusieurs gens aimants les sornettes
Disent que mes pauvres gazettes
Ont tout leur agrément perdu
Depuis que l'on m'a défendu,
Dans le métier que je pratique,
La raillerie et la critique. (21 avril 1652, p. 233, l. 1-6, nous soulignons.)

Et à lire *La Muse*, il est exact que le ton change progressivement. La censure n'est cependant pas seule responsable de ce changement d'esthétique, car, avec le retour du roi, la raillerie frondeuse fera place à une rhétorique encomiastique. Dorénavant, une large place sera accordée aux panégyriques et aux discours dithyrambiques. L'époque a changé : à la crise politique et aux troubles seront opposées la mainmise de Louis XIV et la magnificence de son règne. Le carnaval n'aura plus sa place et sera supplanté par le faste, le théâtre, les ballets ; la gazette de Loret perd donc son charme pour les amateurs de raillerie car elle devient un monument à la gloire des grands hommes.

NOTES

1 Jean Loret (1595-1665). Connus essentiellement pour la publication de *La Muse historique*, il est également l'auteur d'un recueil de *Poesies burlesques contenant plusieurs epistres a diverses personnes de la cour [...]* (Paris, Antoine de Sommaville, 1647). Pour des articles récents sur le travail de Loret, voir Stella Spriet, « *La Muse historique* de Loret. Le récit d'une Fronde en vers burlesque », dans Marta Teixeira Anacleto (dir.), *Mineurs, Minorités, Marginalités au Grand Siècle*, « Rencontres », Classiques Garnier, 2019, p. 181-197 ; ou Christophe Schuwey, « Loret's marketing revolution. Audience representation as positioning strategy in seventeenth-century newspaper », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 12, 1 : *Figures de lecteurs dans la presse et la correspondance en Europe (xvi^e-xviii^e siècles)*, Sara Harvey et Judith Sribnai (dir.), printemps 2021, DOI [10.7202/1077802ar](https://doi.org/10.7202/1077802ar).

2 Nous utilisons l'édition suivante : Jean Loret, *La Muze historique ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps écrites à Son Altesse Mademoizelle de Longueville, depuis duchesse de Nemours*, 5 vol., t. I (1650-1654), éd. J. Ravenel et Ed. V. de La Pelouze, Paris, P. Jannet, 1857 (voir fig. 2a). Nous utiliserons dans l'article le titre modernisé *La Muse historique*. Nous avons aussi modernisé l'orthographe de toutes les citations de l'article mais les majuscules et la ponctuation ont été respectées. [N.D.L.R. Il est possible de visualiser en ligne, *via* le [Gazetier universel](#), plusieurs numéros de la gazette datés du XVII^e siècle, détenus par la bibliothèque municipale de Lyon.]

3 Loret précise par exemple : « Je continuerai ce service, / S'il advient qu'il vous divertisse. » (12 mai 1650, p. 12, l. 105-106) ou encore « A peu près voici les nouvelles / Qu'on débite dans les ruelles, / Que j'ai, pour vous désennuyer, / Pris le soin de vous envoyer. » (*Ibid.*, l. 101-103.)

4 Loret emploie indifféremment les termes « gazette », « lettre », « lettre en vers », « missive » ou « épître » pour désigner ses écrits.

5 Pour un relevé des gazettes rédigées pendant la Fronde, voir Ferdinand Putz, « Jean Loret et les gazettes en vers burlesques », *Littératures classiques*, 18 : *L'épître en vers au XVII^e siècle*, 1993, p. 185-196, DOI [10.3406/licla.1993.1723](https://doi.org/10.3406/licla.1993.1723).

6 Loret fait imprimer ses lettres à partir du 29 septembre 1652 et un privilège lui est accordé en 1655. Les volumes regroupant les lettres année par année paraissent à partir de 1656.

7 Scarron, dont la gazette est publiée entre le 14 janvier et le 22 juin 1655, indique que les lettres de Loret sont « Plaisantes autant que bien faites / Dont l'aimable diversité / Témoigne la fécondité. » (14 janvier 1655)

8 L'auteur souligne ainsi, par exemple, le 5 mars 1651 (p. 97, l. 43-50) : « Mardi, par un bruit qui survint, / J'entendis dire à plus de vingt, / Que le maréchal de Turenne, / Poursuivant à perte d'haleine / Monseigneur Jules Mazarin, / Qui tâchait de gagner le Rhin, / Avait mis dessus lui la griffe ; / Mais ce bruit était apocryphe [...]. » En outre, dans l'édition utilisée, une note accompagne plusieurs nouvelles, soulignant justement leur caractère apocryphe.

9 Selon Emmanuel Louis Nicolas Viollet-le-Duc : « [...] les lettres de Loret, souvent piquantes dans leur naïveté, sont aujourd'hui le seul monument qui nous reste peut-être des opinions politiques et littéraires de cette époque féconde. La Fronde, les intrigues auxquelles elle donne lieu, les personnages

qui y figurent », *Catalogue des livres composant la bibliothèque poétique de Viollet-le-Duc*[...]. Pour servir à l'histoire de la poésie en France, Paris, Hachette, 1843, p. 519.

10 Eugène Hatin, *Histoire politique et littéraire de la presse en France* [Poulet-Malassis et de Broise, 1859], Genève, Slatkine, 1967, t. I, p. 333.

11 Roger Duchène, « Lettre et épître », *Littératures classiques*, 18 : *L'épître en vers au XVII^e siècle*, 1993, p. 7-15, ici p. 11, DOI [10.3406/licla.1993.1708](https://doi.org/10.3406/licla.1993.1708).

12 Une place plus importante est accordée aux arts après la Fronde, mais malgré tout, il y a déjà plusieurs descriptions de bals, ballets et pièces de théâtre.

13 Il précise en effet que le burlesque est « plaisant, gaillard, tirant sur le ridicule » (Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois* [...], t. 1, La Haye/Amsterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, n. p.).

14 Madeleine de Scudéry, *Célinde. Nouvelle première*, Paris, Nizet, 1979, p. 171. L'auteure avait également défini une hiérarchie des lecteurs, privilégiant ceux qui « ne se soucient guère de ces grands événements qu'on trouve dans les Gazettes, [et ceux] qui aiment mieux ce qu'on appelle les nouvelles du Cabinet, qui ne se disent qu'à l'oreille et qui ne sont bien sues que par des personnes du monde bien instruites, qui ont le jugement exquis et le goût délicat », *Conversations nouvelles sur divers sujets dédiés au roy*, Paris, Claude Barbin, 1684, t. II, p. 532.

15 Certaines lettres ont cependant été modifiées lors de leur réimpression sous forme de volume en 1656, dans le but de ne pas choquer le lecteur.

16 Célestin Moreau, *Choix de Mazarinades*, Paris, Société de l'histoire de France, 1853, p. 51.

17 « Discours sur La Muse historique fait par un ami de l'auteur », dans *La Muse historique*, *op. cit.*, p. 6. L'utilisation de la figure conventionnelle de la muse, permet un rapprochement avec les divers Muses et Parnasses qui paraissent au XVII^e siècle, avant et plus encore après la publication de Loret.

18 Christian Jouhaud, *Mazarinades : la Fronde des mots*, Paris, Aubier, « Collection historique », 1985.

19 Hubert Carrier, *Les Mazarinades : la presse de la Fronde*, Genève, Droz, 1989.

20 Voir Francis Bar, *Le Genre burlesque en France au XVII^e siècle. Étude de style*, Paris, Éd. d'Artrey, 1960 et Claudine Nedelec, *Les États et Empires*

du burlesque, Paris, Champion, « Lumière classique », 2004.

- 21 Au sens de celui qui tâche de brouiller les affaires et donc celui qui trouble l'État, selon Furetière.
- 22 De même, alors que le roi souhaite se rendre en Aquitaine, Loret fait retour sur un événement qui s'est déroulé dans ce lieu l'année précédente : il mentionne une attaque contre la cour « Dont maints corps se fût bien passé, [...] / Guerchy, plus belle que l'ivoire, / Qui dans Libourne eut cinq gros clous, / Tant à la cuisse qu'aux genoux, / Tant à la fesse qu'à la hanche, / Qui parurent sur sa peau blanche. » (17 septembre 1651, p. 158, l. 158, 160-164.)
- 23 Voir Jean Emelina, « Comment définir le burlesque », dans Dominique Bertrand (dir.), *Poétiques du burlesque. Actes du colloque international du Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines de l'université Blaise Pascal*, Paris, Champion, « Champion-varia », 1998, p. 49-66.
- 24 Sous la pression populaire, Mazarin s'enfuit de Paris le 6 février 1651. Il quitte la France et n'y reviendra qu'en décembre 1651 avec une armée. Il ne pourra regagner la capitale qu'après le retour triomphal du roi en 1653.
- 25 Voir par exemple la gazette du 22 octobre 1650.
- 26 Dans cette même lettre, on lit : « Monseigneur Gaston, ce jour-même, / Avec une vitesse extrême, / Suivi de Beaufort et Rohan, / [...] Tout droit à Limours fit voyage [...]. » Et un peu plus loin : « Mademoiselle son aînée / Disparut la même journée [...]. » (26 octobre 1652, p. 301, l. 127-129, 131 et 135-136.)
- 27 Sur le fonctionnement et l'efficacité de la censure à cette période, voir Alain Viala, « Les Mazarinades », dans Marine Roussillon, Sylvaine Guyot, Dominic Glynn et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Littéraire, Pour Alain Viala*, Arras, t. 2, Artois Presses Université, 2018, p. 191-202, DOI [10.4000/books.apu.20843](https://doi.org/10.4000/books.apu.20843).
- 28 Toujours dans la même lettre : « Le parlement s'est assemblé ; / Mais je suis encore si troublé / Des médisances qu'ils ont faites / De mes misérables Gazettes, / Que, me dut-on trancher en deux, / Je ne dirai jamais rien d'eux. » (18 février 1652, p. 214, l. 173-178.)
- 29 Encore, le 3 mars : « Mais on retient si fort la bride / De ma pauvre Muse timide / Qu'elle n'ose plus s'échapper / Ni moins encore s'émanciper. / Ah ! que c'est une étrange chose / Quand on veut jaser et qu'on n'ose ! » (p. 220,

l. 257-262) ou dans une nouvelle intitulée « Tremblante », le 18 août : « Rien contre Dieu, les lois, l'État, / L'Église ni le Potentat, / Ni de sale, ni déshonnête / Et pourtant on s'est mis en tête / Qu'il fallait, de nécessité, / Me réduire en captivité. / [...] / Plus fade en sera la Gazette [...]. » (p. 274, l. 3-8 et 17.)

RÉSUMÉS

Français

À partir de 1650, Jean Loret commence la publication de sa *Muse historique*, gazette en vers burlesques qui sera publiée chaque semaine jusqu'à sa mort en 1665. Contrairement à la *Gazette* de Renaudot, le but de Loret est d'offrir à ses lecteurs un véritable divertissement et, comme il vise le *delectare*, il lui faut trouver une forme particulière pour traiter de l'actualité. Le succès incontestable de son entreprise au XVII^e siècle est marqué par le nombre et la qualité de ses lecteurs, et par le fait que cette gazette devienne rapidement un modèle, pour Scarron notamment. Les épîtres rédigées pendant les premières années sont en grande partie consacrées à la Fronde, ce qui permet d'examiner les modalités de la raillerie ainsi que le regard porté sur les différents acteurs et événements de l'Histoire. Cependant, rire des affaires du temps n'est pas toujours une entreprise facile et Loret ne cesse de se plaindre de la censure.

English

From 1650, Jean Loret began publishing his *Muse historique*, a gazette in burlesque verse which was published weekly until his death in 1665. Unlike Renaudot's *Gazette*, Loret's goal was to offer his readers genuine entertainment and, as his aim was *delectare*, he needed to find a distinctive form to deal with current events. The undeniable success of this undertaking in the 17th century was marked by the number and the status of his readers, and by the fact that this gazette quickly became a model, most notably for Scarron. The epistles written during the first years are largely devoted to the Fronde, which makes it possible for us to examine the modalities of mockery as well as the view taken on the different actors and events of History. However, laughing at the affairs of the time is not always an easy undertaking and Loret never ceased to complain about censorship.

INDEX

Mots-clés

burlesque, carnaval, censure, épître, Fronde, raillerie

Keywords

burlesque, carnival, censorship, epistle, Fronde, mockery

AUTEUR

Stella Spriet

University of Saskatchewan, Canada

IDREF : <https://www.idref.fr/157219526>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000371117524>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16601002>

Traduire la satire : *Il Divortio celeste* et Ferrante Pallavicino en France de 1643 à l'an III

Corinna Onelli

DOI : 10.35562/pfl.721

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

Les premières traductions en français du *Divortio celeste*

Satire et information

Censure et temporalité

TEXTE

- 1 Dans cet article, je vais m'interroger sur les raisons du remarquable succès européen, tout particulièrement en France, que connut le libelle satirique anonyme nommé *Il Divortio celeste* (« Le Divorce céleste »), couramment attribué à l'écrivain Ferrante Pallavicino. Apparemment – je vais revenir sur ce point –, le libelle aurait commencé à circuler à Venise en mars 1643 et aurait été très rapidement traduit en suédois (1643), allemand (deux traductions en 1643), français (deux traductions en 1644), flamand (1646) et anglais (1679)¹.
- 2 Le titre du libelle fait référence au divorce qu'on imagine survenu entre Jésus et son épouse infidèle, l'Église de Rome : *Il Divortio celeste* nous raconte comment, une fois la demande de divorce reçue, Dieu charge saint Paul de se rendre sur Terre pour recueillir des témoignages et rédiger un dossier contre l'adultère². C'est ainsi que saint Paul parvient en Italie, s'entretient avec plusieurs personnages (un Vénitien, le duc de Parme, un sujet de l'État de l'Église, un maronite, un cardinal, etc.) jusqu'à arriver à Rome, d'où il s'enfuit dégoûté par les mœurs qu'il a observées à la cour du pape. Il va sans dire que les divers interlocuteurs rencontrés par saint Paul sont

unanimes dans la critique envers la cour de Rome et la politique d'Urbain VIII (Maffeo Barberini, pape de 1623 à 1644), accusé de cupidité, d'une insatiable soif de pouvoir et de pervertir le message évangélique.

- 3 Cependant, l'œuvre ne vise pas tant la diffamation de la personne de Barberini (comme c'est le cas des *pasquinate* ou des libelles diffamatoires), mais plutôt la révélation de la corruption de Rome à partir de témoignages venus d'Italie³. En effet, l'auteur du *Divortio celeste* ne se limite pas à la critique et à la polémique, mais souhaite le retour de l'Église à l'esprit des origines, à tel point que Jean Lucas-Dubreton reconnaît dans cette œuvre « la ligne caractéristique du pamphlet protestant destiné à la propagande en terre catholique⁴ ».
- 4 Pour en revenir à Ferrante Pallavicino, (supposé) auteur du libelle, ce dernier, né à Parme en 1615, est installé depuis l'âge de 20 ans à Venise, où il fréquente le cercle de Giovan Francesco Loredan, personnage éminent de l'aristocratie vénitienne. Pallavicino en devient le secrétaire et sera l'un des membres les plus actifs de l'Accademia degli Incogniti. Cette célèbre académie littéraire, fondée par le même Loredan vers 1630, a non seulement contribué à « la diffusion des genres littéraires modernes (opéra, poésie héroïcomique, roman)⁵ » en Italie et dans l'Europe entière, mais a aussi été un véritable centre de rayonnement de contenus libertins et hétérodoxes⁶.
- 5 Au sein de l'Accademia degli Incogniti, Pallavicino a été un auteur extrêmement prolifique, en publiant douze romans entre 1636 et 1640. Parmi la variété des sujets traités, tirés de l'histoire ancienne, comme par exemple *La Pudicitia schernita* (« La Pudicité moquée »), ou de la mythologie, comme c'est le cas de *La Rete di Vulcano* (« Le Filet de Vulcain »), la plupart des romans de Ferrante, en accord avec la production libertine de l'Accademia degli Incogniti, entrelacent contenus licencieux et critique sociale. À partir des années 1640, Ferrante s'oriente plus ouvertement vers la satire avec *Il Corriere svaligiato* (1641), un texte qui attaque les ennemis historiques de la république de Venise (les Jésuites, le royaume d'Espagne, la cour de Rome), et la *Baccinata* (1642), un libelle polémique produit dans le contexte de la guerre de Castro, qui opposait alors le pape au duc de

Parme, à l'époque allié de Venise. Cet écrit se dresse contre les ambitions expansionnistes du pape qui venait d'occuper le duché de Castro, une enclave appartenant au duché de Parme située dans les territoires de l'Église⁷.

- 6 Malgré l'anonymat, Ferrante est rapidement identifié comme le seul auteur de la *Baccinata* et devient la cible de la rage des Barberini. Puisque tant qu'il reste dans les territoires de Venise, Pallavicino est intouchable, les Barberini trouvent un moyen pour le faire sortir des frontières de la République. Ils utilisent un Français à leur solde, qui montre à Pallavicino de fausses lettres par lesquelles Richelieu l'inviterait à la cour de France. Pallavicino se laisse convaincre et le 11 novembre 1642, il quitte l'Italie et suit ce Français, qui le fera passer dans l'enclave papale d'Avignon. Ferrante est ainsi arrêté par la gendarmerie papale au début de janvier 1643. Il reste en prison à Avignon dans l'attente de son procès jusqu'en mars 1644, date à laquelle il est condamné pour les crimes de lèse-majesté et d'apostasie et décapité (5 mars).
- 7 *Il Divortio celeste* aurait commencé à circuler à Venise en mars 1643, quand Ferrante se trouvait déjà en prison à Avignon. La première mention du libelle se trouve en effet dans une plainte portée au Sénat vénitien par le nonce apostolique Decio Vitelli. Agent des Barberini dans la ville lagunaire, Vitelli gérait un ample réseau d'informateurs pour contrôler l'activité éditoriale vénitienne et comptait même un infiltré au sein de l'Accademia degli Incogniti. Le 13 mars 1643, Vitelli signale au Sénat qu'il a été mis au courant qu'un livre intitulé le *Divorce du Ciel de la Terre* [sic] est sur le point d'être imprimé à Venise et qu'il s'agit d'un livre contenant certainement de « très mauvaises choses⁸ ». Chose étonnante : Vitelli ne met aucunement en relation Ferrante avec la publication du *Divortio celeste* alors qu'il était informé de toutes les publications anti-romaines de Venise (y compris de celles encore non parues !) et qu'il avait joué un rôle essentiel dans l'arrestation et la condamnation de Pallavicino. De plus, lors du procès à Avignon, dont nous avons les actes, *Il Divortio celeste* n'est pas mentionné parmi les écrits satiriques attribués à Pallavicino par l'accusation⁹. Bref, avant son exécution, personne n'attribue *Il Divortio celeste* à Ferrante Pallavicino.

Fig. 1. *Il Divortio celeste*, « in Villafranca » [édition V], 1643, page de garde avec intégration manuscrite du nom de Ferrante Pallavicino.



Source : Biblioteca Angelica, Rome, cote L-1-24. Publié avec la permission du MiBACT, toute reproduction interdite.

Les premières traductions en français du *Divortio celeste*

- 8 La première trace d'une attribution du *Divortio celeste* à Ferrante est, à ma connaissance, celle que j'ai repérée dans la correspondance de Guy Patin¹⁰. En juin 1644, trois mois après la mort tragique de Ferrante, Patin écrivait depuis Paris à Charles Spon, alors à Lyon :

Je n'eusse jamais cru que l'auteur du Divorce céleste eût été un pur et naturel Italien, mais puisque cela est, il le faut ainsi croire. *Mala sua sorte periit*, [Il a péri du mauvais sort qu'il s'était fait] pour avoir dit et

publié avant que de mourir tant de belles vérités que la tyrannie du pape, ou au moins de ses officiers, n'a pu souffrir¹¹.

Il serait intéressant d'examiner les raisons pour lesquelles Patin montre une certaine perplexité quant à l'attribution du libelle à un Italien, mais le but de ma contribution n'est pas celui de discuter la paternité du *Divortio celeste*, mais plutôt de tracer la trajectoire de sa réception. Je laisse donc de côté cette question¹² pour me concentrer sur les passages de la correspondance de Patin permettant d'évaluer la portée internationale du libelle.

- 9 En décembre 1643, le médecin parisien avait déjà écrit à Spon : « je serais ravi d'avoir le *Divortio celeste* en français, j'espère qu'il viendra de deçà¹³ ». Étant donné que les premières traductions en français datent de 1644, peut-être Patin exprime-t-il le désir, après avoir lu le texte en italien, de voir circuler le texte parmi les lecteurs francophones. Dans ce cas, « de deçà » est à interpréter en sens temporel (« rapidement »). Pourtant, il se plaint en avril 1644 à son correspondant en ces termes :

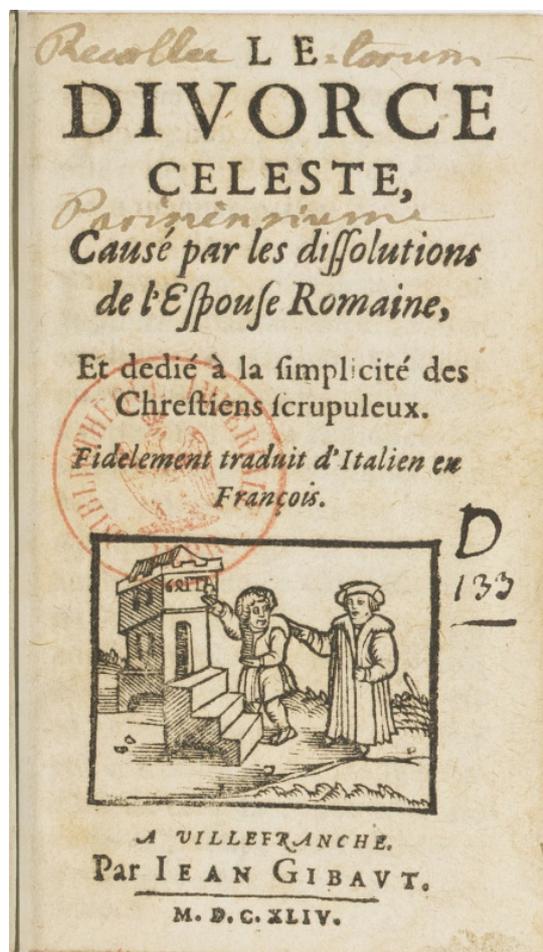
Avant que de parler d'autre chose, je vous donne premièrement avis que j'ai reçu par votre coche le paquet que vous m'avez adressé avec tout ce que m'aviez indiqué. Il me semble que vous m'aviez promis une copie française du *Divorcio [sic] celeste*, que je n'y trouve point et que je n'ai jamais vue ; si cela se peut faire, vous me ferez faveur et je vous en prie¹⁴.

Il est donc possible que Patin soit informé en décembre 1643 qu'une traduction est à paraître. Il l'attend avec impatience, mais en avril il ne l'a pas encore reçue.

- 10 Mais il est aussi possible que l'expression « de deçà » soit employée comme adverbe de lieu pour indiquer la France par rapport à des territoires au-delà des frontières. En effet, les premières traductions du *Divortio celeste* de 1644 ont été imprimées, non en France ou même en Italie, mais aux Pays-Bas, toujours par les presses des Elzevier : il s'agit de la traduction intitulée *Le Celeste Divorce ou, La separation de Jesus Christ d'avec l'Eglise Romaine son Espouse à cause de ses dissolutions. Traduit de l'Italien en François* (désormais indiqué F1)¹⁵ et *Le Divorce celeste, Causé par les*

dissolutions de l'Espouse Romaine, Et dedié à la simplicité des Chrestiens scrupuleux. Fidelement traduit d'Italien en François (désormais indiqué F2, voir fig. 2)¹⁶. Aucune des deux ne présente des interventions explicites du traducteur (qui demeure chaque fois anonyme), comme une préface ou un avis au lecteur. Il est important de noter que F2 est clairement apparentée avec V, une des deux premières éditions en italien du *Divortio celeste* (voir note 15 et fig. 1), qui, elle aussi, est attribuée aux presses des Elzevier¹⁷.

Fig. 2. *Le Divorce celeste, Causé par les dissolutions de l'Espouse Romaine [...]*, « à Villefranche », « par Jean Gibaut », 1644, [édition F2], page de garde.



Source/crédit : gallica.bnf.fr / BnF, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, cote D2-9894 (1).

11 En ce qui concerne la qualité des deux premières versions en français, comme l'a déjà observé Lattarico, *Il Divortio celeste* a été l'« objet d'une traduction plutôt fidèle¹⁸ ». D'après lui, cette littéralité

s'expliquerait par l'urgence, de la part des traducteurs, à vouloir « transmettre le plus directement possible [...] la parole d'un Pallavicino qui a fait de sa plume l'instrument de son combat politique¹⁹ ». Pour ma part, je reconnais plutôt dans cette stricte correspondance entre texte italien et texte français la pratique des traductions « véhiculaires », que j'ai déjà eu occasion de définir, en opposition avec les « belles infidèles », comme des traductions hâtives, réalisées par des professionnels de l'écriture anonymes et exclusivement destinées à rendre accessible aux lecteurs un texte écrit en langue étrangère²⁰.

- 12 Entre les deux traductions en français du *Divortio celeste*, F1 paraît en général plus correcte, alors que F2 affiche un certain nombre d'erreurs de traduction. Je me limite ici à deux exemples, en comparant deux passages du texte italien avec leur traduction, telle qu'on la lit dans F1 et F2. Le premier passage est le suivant :

[...] sono tanti gl'abusi introdotti dall'avaritia, e dalla rapacità tra i Romani, che io pronostico che di breve sia per estinguersi affatto quell'apparenza di religione, e di fede, che pur ancora rimane, poichè osservo che Christo non hà potuto lungamente vivere, *quando fù posto fra i ladroni*²¹ [je souligne].

Il s'agit d'une attaque contre la cupidité et la rapacité de Rome, dont les abus, d'après l'auteur, ne peuvent pas durer encore longtemps, puisque le « Christ n'a pu pas vivre longtemps quand il fut mis entre les larrons » – c'est une claire référence à la Crucifixion²², notamment avec l'emploi du terme *ladroni*, qui, comme *larrons* en français, est l'expression consacrée par la tradition pour ce contexte spécifique (cf. *il buon, il cattivo ladrone*, « le bon, le mauvais larron »). La traduction que F1 donne de ce passage est tout à fait fidèle au texte italien :

[...] l'avarice & la rapacité ont introduit tant d'abus parmi les Romains, que je prognostique qu'en bref ceste apparence de foy & de Religion qui y reste encor, s'esteindra entierement : parce que je remarque que Christ ne vesquit pas long-temps *apres avoir esté mis entre les larrons*²³ [je souligne].

Par contre, celui qui a rédigé F2 ne paraît pas avoir saisi l'allusion à la Crucifixion :

[...] les abus qui ont esté introduits par l'avarice & rapacité de ceux de Rome, sont si grands que je prevoi que dans peu de temps s'esteindra tout à fait ceste apparence de Religion & de foy qui y reste encor, remarquant que Christ n'a pas peu [sic] longuement vivre *quand il se trouva parmi des brigands*²⁴ [je souligne].

L'autre exemple se réfère à la marche de l'armée du duc de Parme vers Rome en 1642 : d'après l'auteur du *Divortio celeste*, cette marche est irrésistible au point que, dans les territoires du pape, même les lieux fortifiés laissaient passer les Parmesans sans opposition (« l'istesse fortezze [...] concedevano alle genti Parmegiane libero il passaporto²⁵ »). Dans F1, la traduction est tout à fait cohérente (« les forteresses mesme [...] donnoient libre passage à l'armée Parmesane »), alors que le traducteur de F2 n'a pas su rendre correctement le sens du mot italien *fortezze*. En effet *fortezza* veut dire « forteresse, fort » aussi bien que « force (morale) », mais il est évident que dans le passage en question la traduction à choisir est la première. Pourtant, dans F2, on lit : « [...] les mesmes forces [...] donnoient libre passeport aux soldats du Duc de Parme. »²⁶

Satire et information

- 13 La nature strictement véhiculaire de ces traductions et plus particulièrement la qualité médiocre de F2 sont significatives, me semble-t-il, de publications préparées pour répondre rapidement à la demande du marché. D'ailleurs, nous avons remarqué l'impatience avec laquelle Guy Patin attend la version en français du *Divortio celeste*. Mais comment expliquer l'intérêt du public francophone pour un texte satirique qui se veut ancré dans l'actualité italienne ? Pour essayer de répondre, nous allons analyser en détail comment « l'actualité » est traitée dans *Il Divortio celeste*, en confrontant les versions que la célèbre *Gazette* de Théophraste Renaudot, véritable instrument de propagande de Richelieu, et le libelle donnent du même épisode.
- 14 En septembre 1641, Urbain VIII avait envahi le duché de Castro et, après une période de blocage des négociations, il avait déclaré la

guerre à Odoardo Farnèse, duc de Parme, Plaisance et Castro le 11 août 1642. La république de Venise, le grand-duché de Toscane, le duché de Modène et la république de Lucques forment une ligue en soutien du Farnèse. Au début de septembre, contre toute attente et de sa propre initiative, le duc de Parme décide d'entrer avec son armée dans les territoires de l'État de l'Église. Sans rencontrer d'opposition, il se dirige vers Castro, mais s'arrête une fois arrivé à Acquapendente, étant donné que les Barberini lui proposent d'emprunter la voie diplomatique.

- 15 La solution suggérée par le pape Urbain VIII est celle du séquestre : le duché de Castro sera placé entre les mains d'un tiers souverain en attendant que la question de sa propriété soit réglée. Le 25 octobre, au bout d'une épuisante négociation entre le représentant du pape, les émissaires du roi de France, le duc de Parme et ses alliés de la ligue, un accord est enfin trouvé entre les parties et le duc de Modène est désigné comme dépositaire. Pourtant, le jour suivant, de manière fort inattendue, Urbain VIII refuse le compromis diplomatique qui avait été si longuement recherché. Rome a entretemps réussi à s'organiser militairement et le duc de Parme, l'effet de surprise désormais dissipé, décide de revenir sur ses pas²⁷.
- 16 À la date du 18 octobre 1642, la *Gazette* relate la réaction que suscite à Rome la nouvelle du franchissement des frontières par l'armée du duc, dont on craint l'arrivée dans la ville. La *Gazette* décrit les préparatifs : Rome est fortifiée, les citoyens font la garde aux portes et les quatre mille religieuses présentes dans la cité seront peut-être cachées au Saint-Office – signe qu'on craint les violences des soldats²⁸. Quant aux négociations à Acquapendente, la *Gazette* met l'accent sur le rôle de pacificateur joué par le royaume de France et indique l'influence perturbatrice des Espagnols à l'origine des lenteurs de la diplomatie :

Les affaires se broüillent plus que jamais entre elle [Sa Sainteté] & le Duc de Parme, par la suggestion des partisans d'Espagne, qui sement de nouvelles divisions & soupçons, à mesure que la France & quelques autres Estats mieux affectionnez au S. Siège taschent de les faire cesser²⁹.

- 17 Venons-en au *Divortio celeste*, où l'avancée du duc vers Castro est racontée comme une marche triomphale. Déjà, c'est un ange qui est chargé d'informer saint Paul sur « l'estat present d'Italie » et qui lui raconte l'exploit de Odoardo Farnèse : ce duc, incapable de « contenir [...] le courage que sa naissance luy a donné », « ramasse sa cavalerie, donne le coup d'esperon, & entre dans l'Estat Ecclesiastique au grand dommage des Barberins »³⁰. La nouvelle se répand rapidement à Rome. Alors que « la peur & la confusion s'y trouverent jointes ensemble » (*ibid.*, p. 156) et qu'ils sont dépourvus d'une protection armée, les Romains pensent se défendre avec « leurs breviaires » (*ibid.*, p. 158). De plus, le château Saint-Ange (la forteresse papale) n'est pas assez grande « pour cacher tous ceux qui pensoient s'y retirer, quoy que la peur les eust resserrés, & s'il faut ainsi dire, appetissés » (*ibid.*, p. 157). Cette situation préoccupe fortement les diables, car ils voient l'empire de leurs amis les Barberini en danger. Un diable « des plus habiles en affaires d'Estat » (*ibid.*, p. 160) se rend alors auprès d'Urbain VIII et lui suggère qu'il est temps de « recourir aux fourbes » :

Parle d'accord, propose sequestre, promets restitution ; entretemps l'armée du Duc qui patit se consumera, & ne pourra poursuivre son entreprise. Manque puis apres de parole, ce ne sera pas la premiere fois ; tu es Pape, tu peux dispenser les autres de leurs sermens, & ne te pourrois tu dispenser de tes promesses ? (*Ibid.*, p. 161.)

Au-delà des évidents éléments de propagande (l'exaltation de la figure du duc de Parme, la cour de Rome ridiculisée, l'intervention diabolique en faveur du pape), la version de l'épisode donnée par *Il Divortio celeste* ne s'éloigne pas de l'interprétation historiographique d'aujourd'hui, en particulier en ce qui concerne les lenteurs diplomatiques qui auraient été délibérément causées par les Barberini. On pourrait en effet en conclure que *Il Divortio celeste* a permis à son public international de connaître une version des « affaires d'Italie » alternative à celle proposée par les publications officielles.

- 18 Sans écarter complètement cette hypothèse, il est nécessaire, me semble-t-il, de s'interroger aussi sur le décalage temporel entre les faits d'actualité rapportés par *Il Divortio celeste* et leur élaboration satirique. Car il paraît extrêmement difficile de relater, dans la foulée

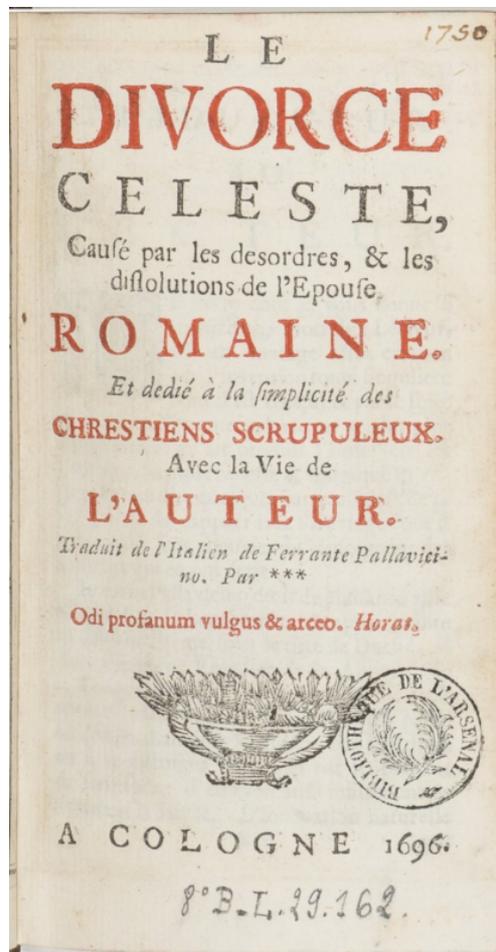
des événements, les négociations d'Acquapendente et d'en fournir en même temps une très subtile interprétation « diabolique ». On peut par exemple prendre en compte que Fulvio Testi, qui prit part aux négociations d'Acquapendente en qualité de représentant du duc de Modène, était encore convaincu, le 29 octobre, que son seigneur allait devenir le dépositaire de Castro³¹.

- 19 Je suis donc portée à croire qu'il existe un écart temporel significatif entre la composition du libelle et les faits racontés, et que l'intérêt des lecteurs français du *Divortio celeste* portait plus sur sa nature satirique que sur ses éléments purement informatifs. D'ailleurs, la présence de l'actualité italienne dans *Il Divortio celeste* est plus évoquée que développée : à l'exception de l'épisode que nous venons d'analyser, qui est le plus récent des événements historiques présentés par le libelle, et d'un chapitre dédié à l'imminent mariage de Louise-Christine de Savoie avec son oncle Maurice³², toutes les autres allusions à des « méfaits » d'Urbain VIII se réfèrent à des événements dilués dans le temps. Ainsi saint Paul rencontre un Lucquois qui se plaint avec lui de l'excommunication par laquelle le pape a frappé la république de Lucques, fait qui remonte à 1640, alors qu'au saint « desirant d'entendre les differens plus recens [!] d'entre la Republique de Venise, & le siege de Rome³³ » un Vénitien raconte l'anecdote de l'inscription en louange de Venise qu'a fait effacer Urbain VIII en 1635³⁴.
- 20 Par ailleurs, le reste de l'œuvre présente une série d'accusations envers l'Église de Rome qui sont tout à fait génériques. Par exemple, saint Paul rencontre un maronite venu en Italie pour « apprendre les vrais dogmes de ceste doctrine Catholique³⁵ » qui, après avoir visité Rome, lance un véritable réquisitoire contre la cour papale, où règnent le luxe, la cupidité, l'adulation et la superstition : à Rome, raconte-il, on peut voir « mille faux miracles se faire publier pour en faire profit » (*ibid.*, p. 71). Le saint recueille aussi la confession d'un cardinal mourant qui retrace sa vie : né pauvre, il est poussé par ses parents vers la carrière ecclésiastique ; il devient ainsi l'amant d'un cardinal et expérimente très rapidement « adultere, fornication, paillardise & inceste » (*ibid.*, p. 77).

Censure et temporalité

- 21 Les arguments contre l'Église de Rome que nous venons d'aborder, ainsi que le ton général de l'œuvre, me poussent à voir dans *Il Divortio celeste* un texte qui a été conçu, à l'origine, en milieu réformé et qui a fini par être lu en France, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, toujours comme un discours contre Rome, mais plutôt dans une perspective de satire politique³⁶.
- 22 Par la suite, le succès international du libelle paraît de plus en plus lié à son attribution à la figure tragique de Pallavicino³⁷. Ainsi, la traduction en français qui paraît en 1696 associe strictement l'œuvre à son (supposé) auteur à partir du titre : *Le Divorce celeste [...]. Avec la vie de l'auteur. Traduit de l'italien de Ferrante Pallavicino. Par **** (voir fig. 3). Contrairement aux traductions de 1644, celle-ci est accompagnée d'une importante préface intitulée « Le traducteur au lecteur » (sans pagination) qui présente l'œuvre et son auteur. Quoique le nom du traducteur reste anonyme dans la publication, il est bien connu qu'il s'agit de Julien Simon Brodeau d'Oiseville (1655-1702), successivement conseiller au parlement de Metz et de Paris³⁸.

Fig. 3. *Le Divorce celeste, Causé par les desordres, & les dissolutions de l'Epouse romaine [...], « a Cologne », 1696, page de garde.*



Source/crédit : gallica.bnf.fr / BnF, département Arsenal, cote 8-BL-29162.

- 23 Par rapport à la littéralité extrême des premières traductions, cette nouvelle version cherche, comme le déclare le traducteur dans la préface, à « donner le tour naturel » de la langue française au texte, notamment en intervenant « sur les écarts avec la correction grammaticale » que présente l'original italien³⁹. Mais, contrairement à Lattarico, je ne vois pas dans cette démarche une atténuation de la « portée subversive du libelle⁴⁰ » qui se serait produite au fil du temps dans sa réception. Certes, il est vrai que dans la préface Brodeau d'Oiseville montre une forte prise de distance vis-à-vis des contenus du *Divortio celeste* : premièrement, il met le libelle étroitement en relation avec son contexte historique (la guerre de Castro) et blâme Ferrante pour son « genie heureux de Satyre » qui l'a « un peu trop emporté » en écrivant toutes ces « invectives atroces &

continuelles contre Urbain VIII », tandis que Brodeau d'Oiseville donne au contraire un portrait fort flatteur du pape. En 1696, *Il Divortio celeste* est donc présenté comme un libelle diffamatoire du passé. De plus, Brodeau d'Oiseville tient à préciser :

Je ne pretends point participer aux invectives de l'Autheur & quoy que je les aye toutes rapportées, je n'ay en cela d'autre dessein que de m'acquitter du devoir d'un Traducteur exact & fidèle.

Mais la lecture de la correspondance de Pierre Bayle avec Brodeau d'Oiseville nous révèle clairement qu'il ne s'agit que d'une stratégie dissimulatrice suggérée par la prudence et que le message polémique de la publication est encore bien actif à la fin du XVII^e siècle. Le 3 décembre 1694, Jean Dufresne écrit à Bayle pour l'informer de la traduction de Brodeau d'Oiseville, en soulignant que ce dernier, « quoyqu'il soit catolique [...] n'approuve pas plus que moy les dereglements des particuliers de notre communion ⁴¹ ». Le jour suivant, Brodeau d'Oiseville s'adresse personnellement à Bayle et lui envoie sa traduction. Il espère que le philosophe puisse l'aider à faire imprimer son travail et lui demande s'il le juge « digne de paroistre, et s'il est encore de saison ». Le cas échéant, Brodeau d'Oiseville prie Bayle de ne pas rendre public son nom, car, de toute façon, « le titre du livre justifie assés mes raisons sans qu'il soit besoin de les dire » ⁴².

- 24 Pendant les années des persécutions antiprotestantes, Pierre Bayle, lui-même réfugié aux Pays-Bas, dut bien considérer *Il Divortio celeste* « encore de saison », étant donné qu'il s'engagea activement pour trouver un imprimeur prêt à publier la traduction de Brodeau d'Oiseville, qu'il trouvera en la personne d'Henri Desbordes, huguenot réfugié à Amsterdam ⁴³. Le fait que le paratexte de la traduction de Brodeau d'Oiseville ne constitue qu'un subterfuge est en outre confirmé par le vers tiré des *Odes* d'Horace (« *Odi profanum vulgus & arceo* ») affiché sur la page de garde. Il me semble, en effet, que la présence de ce fameux vers signale assez clairement que la publication est réservée à un public de lecteurs avertis, capables de lire entre les lignes le message caché de cette traduction ⁴⁴ : la polémique envers « les dereglements » de l'Église de l'époque et, surtout, la dénonciation de la violence de son intolérance, dont témoigne la fin tragique de Pallavicino.

- 25 Si l'insistance sur le caractère d'écrit occasionnel du *Divortio celeste* était nécessaire pour détourner la censure à la fin du xvii^e siècle, tout change avec la Révolution, quand le libelle connaît son ultime version en français. L'ouvrage paraît en l'an III (1794-1795) sous le titre militant de *La Révolution du Ciel* [...]. *Ouvrage ressuscité des bûchers de l'Inquisition* ⁴⁵.
- 26 Par rapport à la préface de Brodeau d'Oiseville, la perspective est justement renversée : cette fois-ci, *Il Divortio celeste* est présenté par son traducteur (qui est resté anonyme) explicitement comme un ouvrage qui « peut encore paraître nouveau » parce qu'il « peint les vices du clergé, qui sont à-peu-près les mêmes dans tous les tems » ⁴⁶. Et pour mettre en relief la charge anticléricale du libelle, le traducteur nous dit avoir décidé d'en retrancher les parties qui étaient excessivement liées aux contingences de l'époque, tout ce qui « étant relatif aux affaires de ce tems-là, et particulièrement à la guerre d'Urbain VII [sic] contre le duc de Parme », « ne peut plus nous intéresser aujourd'hui » ⁴⁷. *Il Divortio celeste* devient ainsi un texte atemporel ou, pour le dire avec les mots de son dernier traducteur :

[...] un ouvrage qui n'est ni vieux, ni nouveau, ni français ni étranger ni sérieux ni comique, mais qui tient de toutes ces qualités à la fois ⁴⁸.

ANNEXE

Éditions citées du *Divortio celeste*

Éditions italiennes

I = « Ingolstatt » : *Il Divortio celeste, cagionato dalle dissolutezze della Sposa Romana, et Consacrato alla semplicità de' Scropolosi Christiani*, in Ingolstatt ^a, Par Josef Arlstozz ^b, 1643, 152 p., in-12. Voir le [LIENi](#). [Édition choisie pour les citations.]

V = « Villafranca » : *Il Divortio celeste, cagionato dalle dissolutezze della Sposa Romana, & Consacrato alla semplicità de' Scropolosi Christiani*, « in Villafranca », 1643, 196 p., in-12. Voir le [LIENv](#).

Éditions traduites en français

F1 : *Le Celeste Divorce ou, La separation de Jesus Christ d'avec l'Eglise Romaine son Espouse à cause de ses dissolutions. Traduit de l'Italien en François*, s. l., s. n., 1644, 165 p. Voir le [LIENf1](#).

F2 : *Le Divorce celeste, Causé par les dissolutions de l'Espouse Romaine, Et dédié à la simplicité des Chrestiens scrupuleux. Fidelement traduit d'Italien en François*, « A Villefranche », « Par Jean Gibaut », 1644, 173 p., in-12. Voir le [LIENf2](#).

NOTES

1 Voir Laura Coci, « Bibliografia di Ferrante Pallavicino », *Studi Secenteschi*, 24, 1983, p. 221-306. J'emploie le conditionnel car certaines de ces datations me paraissent fort douteuses.

2 Le titre complet de l'œuvre est *Il Divortio celeste, cagionato dalle dissolutezze della Sposa Romana, et Consacrato alla semplicità de' Scropolosi Christiani (Le Divorce céleste causé par les débauches de l'épouse romaine et dédié à la simplicité des chrétiens scrupuleux)*.

3 Sur les *pasquinate* et, en général, sur la tradition littéraire anticléricale en Italie du Moyen Âge à la Renaissance, voir Ottavia Niccoli, *Rinascimento anticlericale : Infamia, propaganda e satira in Italia tra Quattro e Cinquecento*, Rome-Bari, Laterza, 2005.

4 Cité dans Ferrante Pallavicino, *Libelli antipapali. La Baccinata e il Divorzio celeste [1642 et 1643]*, éd. Alessandro Metlica, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, « Manierismo e Barocco », p. 14, n. 52.

5 Jean-François Lattarico, « Le roman d'un libertin. Notes sur les traductions françaises de Ferrante Pallavicino », dans Christelle Bahier-Porte, Pierre-François Moreau et Delphine Reguig (dir.), *Liberté de conscience et arts de penser (xvi^e-xviii^e siècle[s]). Mélanges en l'honneur d'Antony McKenna*, Paris, Champion, 2017, « Les Dix-huitièmes siècles », p. 185-206 (p. 185-186).

6 Pour une synthèse autour de la question du libertinage des *Incogniti*, je me permets de renvoyer à Corinna Onelli, « *La Matriona di Efeso a Venezia e la doppia verità : Osservazioni sul libertinismo degli Incogniti e di Cesare Cremonini* » (« La Matrone d'Éphèse à Venise et la double vérité : observations sur le libertinage des *Incogniti* et Cesare Cremonini »), *Les Dossiers du Grihl*, 12-1 : *La relève* 2017, 2018, DOI [10.4000/dossiersgrihl.7132](https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.7132).

7 Je n'entre pas dans les détails du conflit et de « la guerre d'écritures » qu'il a alimentée, à propos desquels je renvoie à Pietro Piccin, *La Guerra di Castro (1641-1644) e la sua ricezione francese* (La Guerre Castro (1641-1644) et sa réception française), thèse de doctorat sous la dir. de Igor Melani et Dinah Ribard, Università degli Studi di Firenze – Paris, EHESS (co-tutelle), janvier 2021, <https://theses.fr/2021EHES0010/>.

8 Cité dans Laura Coci, « Ferrante a Venezia : nuovi documenti d'archivio (III) », *Studi Secenteschi*, 29, 1988, p. 235-263 (p. 235).

9 Le texte n'apparaît pas dans la liste des « pasquinate e lettere diffamatorie » retrouvées dans le bagage de Ferrante lors de son arrestation. Voir J.-F. Lattarico, « Le roman d'un libertin », art. cité, p. 190, n. 29. Quant à la première édition imprimée du libelle, celle-ci soulève un problème récurrent avec les publications clandestines, c'est-à-dire que nous aurions deux différentes éditions publiées la même année (1643) : une édition plus rare, qui se veut publiée à Ingolstadt (dite *I*), en Allemagne par l'imprimeur Josef Arlstozz, (in-12, 152 p.) et une autre publiée « in Villafranca » (dite *V*, in-12, 196 p., voir fig. 1). Metlica, l'éditeur moderne du libelle, considère *V* comme l'édition *princeps* du *Divortio celeste*. Sur la multiplication des « premières éditions » des livres interdits et leur lien avec le phénomène du collectionnisme, voir Corinna Onelli, « Mito e realtà del libro proibito : il caso del *Divortio celeste* (1643) e dell'*Alcibiade fanciullo a scola* (1652 ?) », dans Lucia Bachelet, Francesca Golia, Enrico Ricceri et Eugenia Maria Rossi (dir.), *Contesti, forme e riflessi della censura. Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo* (DOI [10.13133/9788893771672](https://doi.org/10.13133/9788893771672)), Rome, Sapienza Università Editrice, 2020, p. 186 et p. 189.

10 Patin a été consacré comme « libertin érudit » par le célèbre essai de René Pintard, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle* [Boivin, 1943], Genève, Slatkine, 2000. Sur le rôle de Patin et de son fils Charles dans la diffusion de livres interdits, voir Françoise Wacquet, « Guy et Charles Patin, père et fils, et la contrebande du livre à Paris au XVII^e siècle », *Journal des savants*, 2, 1979, p. 125-148, DOI [10.3406/jds.1979.1388](https://doi.org/10.3406/jds.1979.1388).

- 11 Je cite l'édition électronique de la *Correspondance complète et autres écrits de Guy Patin*, éditée par Loïc Capron, Paris, Bibliothèque interuniversitaire de santé, 2018, L. 106 (À Charles Spon, le 13 juin 1644). Pour d'autres témoignages précoces, en faveur et contre la paternité de Ferrante, voir L. Coci (1988), « Ferrante a Venezia (III) », art. cité, p. 237-240.
- 12 Je me limite à observer qu'aujourd'hui la critique est quasiment unanime dans l'attribution du libelle à Pallavicino. J'ai déjà exprimé ma perplexité quant à cette attribution dans C. Onelli, « Mito e realtà del libro proibito », art. cité, p. 184-185.
- 13 *Correspondance complète et autres écrits de Guy Patin*, op. cit., L. 98 (À Charles Spon, le 24 décembre 1643).
- 14 *Ibid.*, L. 104 (À Charles Spon, le 29 avril 1644). Quelques mois plus tard (lettre du 21 octobre), nous apprenons toutefois que la traduction a bien circulé, puisqu'elle est rendue à Patin par un jeune homme qui l'avait à son tour empruntée à Spon.
- 15 On connaît au moins deux impressions différentes de cette édition, les deux datées 1644 (fausse datation ?) : une sans indication de lieu, l'autre qui se veut imprimée « in Villafranca », voir L. Coci (1983), « Bibliografia », art. cité, p. 266.
- 16 Cette traduction connaît une autre édition datée 1644 et deux réimpressions en 1649, toutes sous les mêmes fausses indications : « A Villefranche, par Jean Gibaut », voir *ibid.*, p. 264-265.
- 17 Voir Christoph Friedrich von Walther, *Les Elzevir de la Bibliothèque imperiale de St.-Petersbourg [...]*, Saint-Petersbourg, S. Dufour, 1864.
- 18 J.-F. Lattarico, « Le roman d'un libertin », art. cité, p. 191.
- 19 *Ibid.*, p. 201.
- 20 Ou un texte écrit en latin. Voir Corinna Onelli, « Clandestinità e trasgressione nel Seicento : una traduzione manoscritta del *Satyricon* di Petronio e i suoi lettori », *Italian Studies*, 75/3, 2020, p. 276-291 (p. 279), [DOI accès restreint [10.1080/00751634.2020.1769943](https://doi.org/10.1080/00751634.2020.1769943)]. Voir aussi Albert N. Mancini, « Translation Theory and Practice in Seventeenth-Century Italy: The Case of the French Novel », *Symposium. A quarterly journal in modern literatures*, 47/2, 1993, p. 132-146. À l'époque, on retrouve cette même pratique de traduction dans le domaine de la presse d'information,

voir P. Piccin, *La Guerra di Castro*, *op. cit.*, p. 219-220, [DOI accès restreint [10.1080/00397709.1993.10113459](https://doi.org/10.1080/00397709.1993.10113459)].

- 21 *Il Divortio celeste (I)*, p. 65. Contrairement à Metlica, je préfère I à V.
- 22 Pour l'épisode des larrons, voir en particulier l'Évangile selon saint Luc (23, 35-43).
- 23 *Le Céleste Divorce (F1)*, p. 71-72.
- 24 *Le Divorce céleste (F2)*, p. 68.
- 25 *Il Divortio celeste (I)*, p. 143.
- 26 *Le Céleste Divorce (F1)*, p. 155-156 ; *Le Divorce céleste (F2)*, p. 162. La traduction « libre passeport » par rapport à « libre passage » de F1 aussi est plutôt maladroite. Notons que *passaporto* en italien est attesté au XVII^e siècle au sens métaphorique de « faculté de passer librement » plutôt que, comme en français, dans le sens de « document ».
- 27 Sur cet épisode, voir P. Piccin, *La Guerra di Castro*, *op. cit.*, p. 138-157.
- 28 Je cite la *Gazette* de Théophraste Renaudot, année 1642 (Paris, bureau d'adresse), n° 149, p. 1083-1084. Renaudot employait comme source pour les affaires d'Italie l'information officielle (*avvisi pubblici*) provenant de Rome. Les nouvelles rejoignaient Paris avec un retard d'environ 4 semaines, voir P. Piccin, *La Guerra di Castro*, *op. cit.*, p. 215-217.
- 29 *Gazette*, 1642, n° 159, p. 1161. Richelieu souhaitait en effet une résolution rapide du conflit pour voir les princes italiens alliés contre l'Espagne.
- 30 *Le Céleste Divorce (F1)*, p. 153-154.
- 31 Fulvio Testi, *Lettere*, vol. 3 (1638-1648), éd. Maria Luisa Doglio, Bari, Laterza, 1967, p. 327.
- 32 L'épisode remonte à l'été 1642. Maurice de Savoie était cardinal et put marier sa nièce âgée de 12 ans grâce à une dispense élargie par Urbain VIII.
- 33 *Le Céleste Divorce (F1)*, p. 51.
- 34 Il s'agissait d'une inscription en remerciement de Venise qui se trouvait au Vatican sur une fresque remontant au pontificat de Pie IV (1559-1565). Pour plus de détails, voir F. Pallavicino, *Libelli antipapali*, éd. cit., p. 111, n. 91.
- 35 *Le Céleste Divorce (F1)*, p. 63.
- 36 Nous avons déjà vu l'attention portée par le libertin Patin au libelle, mais on pourrait aussi mentionner l'intérêt suscité pour toute publication

polémique liée à la guerre de Castro au sein du cercle gallican des Dupuy, voir P. Piccin, *La Guerra di Castro*, *op. cit.*, p. 216-215.

37 Sur le processus progressif de fétichisation de Ferrante en tant qu'auteur « maudit », voir C. Onelli, « Mito e realtà del libro proibito », art. cité, p. 186-187.

38 Brodeau d'Oiseville est parfois indiqué comme le traducteur du *Céleste Divorce* (F1) de 1644 (voir par exemple la notice du catalogue de la BnF, consultée le 29/07/2024), ce qui est bien évidemment impossible étant donné ses dates de vie (1665-17...).

39 J.-F. Lattarico, « Le roman d'un libertin », art. cité, p. 203. Le texte italien est en effet plutôt maladroit du point de vue syntaxique, au point que je soupçonne que *Il Divortio celeste* n'a même pas été écrit en italien à l'origine.

40 *Ibid.*, p. 203.

41 *Correspondance de Pierre Bayle*, Antony McKenna et Fabienne Vial-Bonacci (dir.), lettre 1020. URL : <http://bayle-correspondance.univ-st-etienne.fr/>.

42 *Ibid.*, lettre 1021.

43 *Ibid.*, lettre 1070.

44 Le vers traduit littéralement veut dire « je déteste la populace et je la tiens à l'écart » et exprime le mépris du poète par rapport à la masse ignorante. Sur l'attitude élitiste de Bayle, voir Jean-Pierre Cavaillé, *Les Déniaisés. Irréligion et libertinage au début de l'époque moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2013, « Lire le xvii^e siècle », p. 443-464.

45 Titre complet : *La Révolution du Ciel, ou Le Divorce céleste provoqué par les dissolutions de l'épouse romaine. Ouvrage ressuscité des bûchers de l'Inquisition*, Paris, Les marchands de nouveautés, an III [1794-1795] (j'ai consulté la copie conservée à la BnF, cote : D2-9896). Cette version n'est pas une simple traduction du texte italien, mais en représente l'adaptation aux idéaux de la Révolution, car, comme le spécifie le traducteur, elle se termine avec un dénouement « plus philosophique et plus vrai », où un ange, en pleine crise de foi, demande à saint Paul : « n'en seroit-il pas des Dieux comme des rois, dont le pouvoir s'évanouit, dès qu'ils ont perdu la confiance des peuples ? » (p. 52).

46 *Ibid.*, p. vii.

47 *Ibid.*, p. vi.

48 *Ibid.*, p. II.

- a Je laisse l'orthographe originale (il s'agit très probablement d'un faux lieu d'édition, mais ce n'est pas certain). On trouve aussi des copies avec « Ingelstatt » qui pourraient être des contrefaçons. Voir [LIENi2](#).
- b Le nom de l'imprimeur aussi est probablement faux.

RÉSUMÉS

Français

Cet article s'interroge sur les raisons du remarquable succès que connut en France le libelle satirique anonyme intitulé *Il Divortio celeste* (1643) qui raconte comment Jésus a décidé de divorcer de l'Église catholique. Envoyé sur terre pour recueillir des preuves contre l'épouse infidèle, saint Paul s'entretient avec plusieurs personnages représentatifs de la société italienne de l'époque qui dénoncent unanimement la corruption de la cour de Rome et la cupidité du pape Urbain VIII. Aujourd'hui, le libelle est couramment attribué à Ferrante Pallavicino, écrivain que le pape fit exécuter en 1644. *Il Divortio* a été très rapidement traduit en français dans deux versions différentes en 1644, dont l'article met en relief la nature « véhiculaire », avant de s'interroger sur le rapport temporel entre une information politique et son élaboration satirique, notamment en ce qui concerne la guerre de Castro (dernier chapitre du *Divortio*). L'article présente ensuite la traduction du libelle de 1696. Le traducteur, appartenant au cercle de Pierre Bayle, essaye de masquer la charge anticléricale du *Divortio*, en le présentant par prudence comme un libelle diffamatoire ancré dans le passé. À l'inverse, dans son ultime version en français qui date de l'an III de la Révolution (1794-1795), *Il Divortio* est ouvertement présenté comme une œuvre toujours actuelle, puisque les vices du clergé « sont à-peu-près les mêmes dans tous les tems ».

English

This paper attempts to explain the impressive success enjoyed in France by the anonymous satirical libel *Il Divortio celeste* (1643). The latter tells us that Jesus has decided to divorce the Catholic Church. Sent to Earth to gather evidence against the unfaithful spouse, Saint Paul confers with several characters representative of contemporary Italian society who unanimously denounce the corruption of the Roman Court and the cupidity of pope Urban VIII. Nowadays the libel is currently ascribed to the writer Ferrante Pallavicino, that the pope had executed in 1644. *Il Divortio* was quickly translated into French, with to two different versions in 1644, of which the article stresses the “vehicular” essence, before questioning the temporal relationship between political information and its satirical elaboration, namely with regard to the War of Castro (*Il Divortio's* last chapter). The

article concludes on the 1696 translation of the libel. Indeed, the author of this translation, belonging to Pierre Bayle's circle, attempts to mask the anticlerical charge of *Il Divortio* by prudently presenting it as a defamatory libel rooted in the past. Quite the contrary, in its ultimate version dating to the year III of the French Revolution (1794-1795), *Il Divortio* is openly presented as a timeless work, since the vices of the clergy are "all the time almost the same".

INDEX

Mots-clés

actualité, censure, Pallavicino (Ferrante), pratique de traduction, publication clandestine, satire anticléricale

Keywords

topicality, censorship, Pallavicino (Ferrante), translation practice, clandestine publication, anticlerical satire

AUTEUR

Corinna Onelli

Chercheuse indépendante (Rome)

IDREF : <https://www.idref.fr/283488239>