

Le travestissement comme entreprise de démolition ou de célébration

De la Pharsale au Lucain Travesty de Georges de Brébeuf

Thierry Brunel



Éditeur
Laboratoire LISAA

Édition électronique

URL : <http://aes.revues.org/615>

DOI : 10.4000/aes.615

ISSN : 2258-093X

Référence électronique

Thierry Brunel, « Le travestissement comme entreprise de démolition ou de célébration », *Arts et Savoirs* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 15 février 2012, consulté le 06 février 2017. URL : <http://aes.revues.org/615> ; DOI : 10.4000/aes.615

Ce document a été généré automatiquement le 6 février 2017.

Centre de recherche LISAA (Littératures SAVoirs et Arts)

Le travestissement comme entreprise de démolition ou de célébration

De la Pharsale au Lucain Travesty de Georges de Brébeuf

Thierry Brunel

- 1 Lorsqu'on parle de burlesque pour le XVII^e siècle, le devant de la scène est tellement occupé par la figure emblématique de Paul Scarron et par son *Virgile travesty* qu'on en oublie parfois tous les autres « grotesques », ainsi que les appelle Théophile Gautier, au nombre desquels Cyrano de Bergerac, D'Assoucy, Furetière ou Brébeuf.
- 2 C'est sur ce dernier et sur son *Lucain travesty* que nous nous pencherons. Georges de Brébeuf est né en 1617, sans doute à Torigni-sur-Vire (Thorigny), en Normandie, il est mort en 1661, à Venoix, près de Caen. Quarante-quatre ans d'une vie passée entre Caen, Rouen et Paris. Quarante-quatre ans dont une quinzaine seulement consacrée à la carrière littéraire, celle d'un poète, polygraphe, qui s'illustra, entre 1646 et 1661, dans la poésie galante, les vers enjoués (ou burlesques), et les vers héroïques, avant de se tourner vers la poésie religieuse et méditative.
- 3 Sensible au sublime et aux sentiments élevés, comme Corneille son contemporain et familier, Georges de Brébeuf mit au jour, de 1653 à 1654, une traduction des deux premiers livres de *La Pharsale* du poète latin Lucain¹. Les huit autres livres parurent deux par deux successivement jusqu'en 1657. Il s'agissait, selon les dires du poète, « plutôt [d']une libre imitation que [d']une traduction scrupuleuse »² qui scella, en tout cas, la réputation du traducteur et lui assura définitivement la notoriété³. Cette traduction, même si elle prend des libertés, n'en est pas moins une célébration du texte source, et un hommage à l'auteur latin, au point qu'un critique lui fera le reproche d'avoir fait « *lucano lucanior* », « plus Lucain que Lucain »⁴.
- 4 Or, en 1656, contre toute attente, il publie une parodie burlesque du livre I de cette même *Pharsale*, le *Lucain travesty ou les Guerres civiles de César et de Pompée en vers enjouez*⁵. Il n'en est pas à un coup d'essai, mais il revient au burlesque à une époque où le genre est en

train de passer de mode et alors qu'il se défend de ce genre de littérature. Six ans auparavant, en effet, en 1650, il avait donné à lire le septième livre de *L'Énéide* de Virgile en vers burlesques⁶, qui avait probablement piqué dans son amour-propre le pape du burlesque, Scarron lui-même, puisqu'il donna à son *Virgile travesti*, inachevé depuis 1648, une suite en 1652. En 1649, Furetière, pour sa part, avait fait paraître son *Énéide*, parodie du quatrième livre du poète latin et d'Assoucy, en 1650, un *Ovide en belle humeur*. Or dès 1651-1652, Scarron avait pris ses distances avec ceux qu'il appelle les « rimailleurs burlesques » dont il se distinguait et, en 1658, il s'était associé au Père jésuite François Vavasseur, qui, en publiant son imposant *De Ludicra Dictione liber (Traité du style plaisant)* sanctionnait et signait la fin de la mode du burlesque⁷. Il est donc assez curieux que Brébeuf, en 1656, revienne à un genre en déclin avec ce *Lucain travesty*. D'après l'étude comparative du premier livre de la *Pharsale* et du *Lucain travesty* que nous avons menée, il est certain que Brébeuf donne une version enjouée (c'est-à-dire burlesque) de sa propre traduction. On se souvient que d'aucuns disaient alors avec malice que le poète avait travesti deux fois Lucain, la première fois dans sa *Pharsale*, la seconde avec son *Lucain*. Cette pratique constitue, en tout cas, dans l'histoire des lettres, un cas unique à notre connaissance, un *hapax* dans l'histoire du burlesque au XVII^e siècle. Comment expliquer qu'il pût récrire en langage burlesque le livre même qu'il avait traduit et imité quelques années auparavant, qui plus est à une époque où il décriait le burlesque ? Quel sens donner à ce qui peut sembler relever de la palinodie voire de la contradiction ? Le comique est-il un déni de l'hommage récemment concédé ? Le nouveau texte condamne-t-il le texte source en le dévalorisant ou scelle-t-il au contraire le statut séminal de l'œuvre antique, comme susceptible de faire advenir autant d'œuvres originales, attribuant ainsi au texte matriciel le statut d'œuvre canonique, de classique, de monument ? Faut-il privilégier l'intention satirique chez un auteur qui joue de la satire avec aisance ? Ou bien faut-il plutôt lire, chez Brébeuf, une conception de la littérature burlesque – du reste une constante du genre – qui apparente la pratique des Belles-Lettres à une jubilation, à une fête de l'esprit, à un jeu entre beaux esprits ? L'esthétique burlesque ne participe-t-elle pas alors d'une entreprise de démolition, non pas tant de l'œuvre littéraire qu'elle parodie que des valeurs que véhicule l'œuvre originale ou des valeurs qu'elle met elle-même en scène ? Le burlesque qu'on prend pour un divertissement, un badinage, une frivolité ne constituerait-il pas, à sa manière, une vanité littéraire ?

Le rapport au texte source

La réécriture d'une œuvre, qu'elle soit parodique ou non, pose toujours le problème du rapport au texte d'origine, ce que G. Genette nomme « hypotexte ». Le *Lucain travesty*, pour sa part, ne se dérobe pas à ce qu'on attend de la plupart des travestissements burlesques d'épopées antiques de cette époque : un rapport paradoxal qui relève à la fois de la fidélité au texte source et du détournement burlesque. Avec cette spécificité propre à Brébeuf que la distance par rapport au texte de Lucain est d'autant plus grande qu'il situe sa parodie⁸ par rapport à sa propre traduction de *La Pharsale* plutôt qu'au texte original. Recourons à la traditionnelle tripartition rhétorique *inventio/dispositio/elocutio* comme à un outil d'analyse pertinent pour montrer cette ambiguïté du texte burlesque.

- 5 D'abord, la *dispositio* : les deux poèmes présentent une disposition sensiblement identique. Seule saute aux yeux la différence de mètres : l'alexandrin, vers épique par excellence, a

été supplanté par l'heptasyllabe, vers impair, particulièrement chantant et sautillant, que Brébeuf se targue d'être le premier à employer en contexte burlesque⁹. Rappelons, en quelques mots, les grandes étapes du développement : après une entrée en matière traditionnelle (exorde), les reproches aux Romains et l'éloge flatteur de Néron, le narrateur considère les causes de la guerre civile et brosse le portrait contrasté des deux belligérants, César et Pompée. Au discours succède ensuite le récit à proprement parler : le retour de César en Italie, le passage du Rubicon, la prise d'Ariminium, l'annonce de son arrivée à Rome, le ralliement des tribuns, puis les harangues de César et de Curion aux soldats enthousiastes, la panique des Romains et la fuite des Sénateurs, le déferlement de César sur l'Italie, les mauvais présages à Rome, enfin, la consultation des devins et la fureur prophétique d'une femme possédée. Brébeuf ne prend pas de liberté avec les grandes étapes de la fable épique. La proximité des deux textes se retrouve jusque dans les respirations textuelles semblables dans les deux poèmes : le texte d'origine semble avoir incrusté son empreinte, ce que l'on pourrait appeler son « squelette logique », dans le texte parodique : ce sont en effet les mêmes connecteurs qui ponctuent les deux textes de façon récurrente.

Toutesfois si le Sort auteur de nos revers,
Ne donnoit qu'à ce prix Neron à l'Univers [...] ¹⁰
Toutesfois si le destin
Remüant comme un lutin
Et testu comme une mule [...] ¹¹
Ainsi Rome, au plus fort de ta haute splendeur,
Tu tombes sous le poids de ta propre grandeur [...] ¹²
Ainsi Rome trop puissante,
Trouva Rome trop pesante [...] ¹³

Nous pourrions multiplier les exemples et montrer qu'il est de ce fait très facile de suivre les deux versions en parallèle.

- 6 Les grands traits de l'*inventio*, pour leur part, sont fournis par la fable épique antique – ce qui a valu à ce genre le reproche d'invention pauvre –, à cela près, et c'est bien sûr toute la différence et surtout l'écart qui sépare ces deux textes, que la matière originale, noble et élevée, a subi le travestissement burlesque. Donnons la parole à Brébeuf et citons un passage de la dédicace de son *Lucaïn* :

[...] Je ne me suis pas seulement dispensé de suivre Lucaïn pas à pas, mais je prends bien souvent une route toute contraire à la sienne ; je contredis quelquefois ces sentimens au lieu de les traduire ; j'abaisse ce qu'il élève, et, avec les historiens les mieux receus, je découvre de la foiblesse où il n'a voulu voir que de la force et de la resolution. En un mot, dans la Pharsale enjouée, bien plus que dans la serieuse, la copie est souvent contraire à l'original¹⁴.

Le jugement qu'il porte sur son travail décrit assez justement sa pratique du travestissement mais semble exagérer l'opposition entre les deux textes, comme s'il avait voulu prévenir certaines critiques. Parmi les défenseurs des Anciens, on ne manquerait pas de lui reprocher d'avoir parodié une référence de l'épopée antique, celle-là même qui avait inspiré la *Mort de Pompée* de Corneille et qu'il avait lui-même contribué à remettre au goût du jour dans sa récente traduction. Il faut donc lire entre les lignes de Brébeuf : « si la copie est contraire à l'original », alors ce n'est plus une copie et les deux textes sont saufs, le premier garde sa valeur et son prestige, le second est relégué au rang de simple divertissement. En réalité, seuls deux passages constituent des ajouts par rapport au texte de Lucaïn : une amplification mythologique relative à l'éviction de Saturne par ses fils et une condamnation du suicide qui n'aurait pu être dans la *Pharsale* résolument

stoïcienne et romaine¹⁵. Pour le reste, l'écart des deux textes vient essentiellement de la transposition du poème héroïque en vers enjoués, qui repose non sur un détournement généralisé du sublime et du style élevé au profit du registre bas et du grotesque, mais sur un mélange discordant et dissonant voire extravagant¹⁶, à plusieurs niveaux, des styles, des registres ou des genres dont voici quelques exemples. Les premiers vers du poème donnent le ton. L'invocation topique de l'enthousiasme poétique, du *furor* divin, annoncé à grand renfort emphatique, perd toute solennité dès qu'on comprend qu'il risque de se dégonfler comme un simple ballon de baudruche :

Je veux pendant que je suis
Franc de chagrin et d'ennuis,
Pendant que fureur divine
S'allume dans ma poitrine,
Et qu'enflé comme un ballon,
Je suis tout plein d'Apollon,
Vous chanter à la françoise
La guerre plus que bourgeoise,
Qui se fist aux champs gregeois
Entre deux riches bourgeois [...]¹⁷.

Le travestissement burlesque est d'abord déformation de la matière héroïque : la guerre civile devient une guerre de comédie, presque une querelle mesquine, une nouvelle guerre picrocholine entre deux membres d'une même famille au détriment du bien commun et au seul profit des ambitions personnelles :

Certes qu'au gré de leur bile
Deux bourgeois de mesme ville,
Sans respecter le bourgeois,
S'entre-donnent sur les doigts,
S'entre-mordent, s'entre-lardent,
S'entre-plument, s'entre-cardent :
Qu'ils tâchent à s'échiner, Cela ne peut m'estonner :
Mais qu'un gendre et qu'un beau-père
Couvent si grosse colere,
Que deux braves signalez,
Deux champions bien taillez,
Qu'un si saint lien assemble,
Ne veüillent pas boire ensemble,
Au lieu de s'entr'égorger,
C'est ce qui fait enrager¹⁸.

On comprend dès lors la justesse du conseil que donne le narrateur burlesque aux deux belligérants : jouer l'issue de cette guerre « à trois dés ». C'est tout ce qu'elle mérite dans le registre burlesque :

Messieurs, pour voir sans fougade,
Sans salve et sans camisade
Tous vos procez accordez,
Joüez l'empire à trois dez :
Au lieu de trouble et de guerre [...]¹⁹.

Les personnages César et Pompée, les plus grands chefs militaires qu'a connus Rome, sont peints sous les traits d'un soudard ambitieux pour le premier, d'un vieux barbon à la gloire passée, pour le second. Voici comment se justifie César lorsque la prosopopée de Rome, sous les traits d'une vieille femme, vient lui faire des remontrances :

Je ne fais que me deffendre
D'un gros boursoufflé de gendre,
Qui croit mettre sous sa loy
Un Cesar fait comme moy.

Donc si mes soudrilles volent,
 S'ils assomment, s'ils violent,
 Si l'on me voit trop oser,
 Il ne faut en accuser
 Ny mon bras, ny mon épée,
 Mais ce vieux fat de Pompée [...] ²⁰.

Et la comparaison, reprise de l'original, de Pompée avec un vieil arbre ne traite pas mieux le gendre :

C omme un arbre sec et blême
 Qui n'a plus rien de soy-même
 Que la moitié de son corps,
 Pourry dedans et dehors,
 Qui n'a plus ny bras ny manches,
 Plus de feuilles ny de branches,
 Mais que depuis beaucoup d'ans
 Mille braves capitans
 Ont habillé de trophées,
 D'armures bien étoffées,
 De salades, de couteaux,
 De frondes et de marteaux,
 De corcelets, de rondaches,
 De flamberges et de haches ;
 Ce pauvre arbre tout chénu,
 De soy tout hâve et tout nû [...] ²¹.

La technique est caractéristique : un court passage en style élevé, suivi immédiatement d'une expression triviale ou basse, est systématiquement miné : le sérieux de l'évocation initiale est détruit par le développement comique qu'elle suscite et qui entre en discordance avec la tonalité du vers précédent. Il est notable, d'ailleurs, que les premiers vers de style élevé sont très proches des vers héroïques de la version traduite :

Guerre plus que civile où la fureur d'un homme
 Fit voir Aigle contre Aigle et Rome contre Rome [...] ²².
 Guerre sans ordre et sans regle
 Où l'aigle bourroit une aigle,
 Et sans remords ny respect
 La plumoit à coups de bec [...] ²³.

La métaphore noble du combat des deux aigles est filée dans le travestissement burlesque qui la transforme de façon insensible en vulgaire querelle de basse-cour. Dans le discours de Curion, un peu plus loin, l'allusion épique à Pompée comme « un colosse ambitieux » est immédiatement détruite dans le vers qui suit où il le nomme « barbon décrépité » ²⁴. Les dieux subissent un même traitement, relégués au rang d'*exempla* mythologiques dont les faits peu glorieux ne les distinguent en rien de la basse condition mortelle. Tous les personnages sont logés à la même enseigne et sont réduits à des figures de comédie dont le caractère affiche une dissonance criante avec le titre qu'il porte ou la valeur symbolique dont ils sont détenteurs. Ainsi, à la fin du poème, l'augure Arun ou le devin Figulus :

Sur tous le prophete Aruns,
 Qui n'étoit pas des communs,
 Qui dans une beste ouuerte
 Lisoit le gain ou la perte,
 Lisoit au cœur des taureaux,
 Des genisses et des veaux,
 Pourveu qu'il eust ses lunettes,
 Les choses les plus secretes :

Ce vieux barbon sur-anné,
 Tout hâve et tout refroidné,
 Apres mille simagrées,
 Cent postures figurées,
 Apres la procession,
 Priere et lustration,
 Abbatit d'un coup de hache
 Le fils aîné d'une vache,
 Qu'en France on appelle un veau [...] ²⁵.

À la fin du livre I de la *Pharsale*, la prophétesse qui, sous l'emprise d'Apollon, vient annoncer le destin tragique de Rome, devient une bohémienne possédée du démon, à qui il est donné de faire un beau voyage burlesque :

Donc cette vieille damnée,
 Ecumante et forcenée,
 Pleine de son vieux demon,
 Et ronde comme vn balon,
 Où diable, s'écria-t'elle,
 Où diable est-ce qu'on m'apelle ?
 Pourquoi monter sur le vent,
 Moy qui n'y vay pas souvent ?
 Ô la sote promenade !
 J'en ay la teste malade :
 N'allons donc qu'au petit pas.
 Mais, qu'aperçois-je là-bas ²⁶ ?

Les pauses narratives consacrées aux propos rapportés et aux discours, notamment les célèbres harangues épiques ou les avis rendus par les augures, offrent au poète l'occasion de faire montre de sa verve et de son talent à railler, en tournant en dérision ces morceaux de grande éloquence (apparentés au style sublime). Ainsi s'exprime l'augure Arun, après avoir observé les entrailles du veau immolé :

Messieurs, dit le vieux grison,
 Je ne vous dis rien sinon
 Que je n' ay rien à vous dire,
 Mais je n'y voy dequoy rire,
 Et si le veau ne ment pas,
 Ma foy, Rome de ce pas
 Donne du nez dans la crote.
 Plaise à dieu que je radote,
 Ou que dans cette saison
 La beste n'ait pas raison,
 Que ma teste soit malade,
 Ou mon art une cassade ²⁷.

Le travestissement burlesque opère donc une perversion et une déformation de l'*inventio* épique, sans pour autant en modifier le contenu : c'est sur la forme et sur le registre qu'il agit. On pourrait dire que le *Lucain travesty* coexiste aux côtés de la *Pharsale* en contrepoint, en décalage ou dans un autre ordre (conformément à l'étymologie, par-ôdie : chant à côté, discordant).

- 7 La parenté des deux textes se retrouve, enfin, dans les figures de l'*elocutio* qui sont sensiblement les mêmes, le travestissement burlesque ne faisant que transposer en les accentuant les procédés caractéristiques du premier texte, y compris ce qui peut paraître les défauts du genre comme les accumulations ou les hyperboles ²⁸. Les comparaisons ont ainsi toutes été conservées et renversées : celle de Pompée avec le vieil arbre, César avec le lion de Lybie, etc. Les personnifications de Rome et les prosopopées se retrouvent à

l'identique dans la parodie et sont des passages particulièrement attendus. Il arrive que ce soit le texte source lui-même qui fournisse ainsi au poète le trait même du burlesque à venir ; il lui reste à l'accentuer et à le pousser à l'extrême pour faire advenir le comique. L'invention du texte original devient génératrice d'invention dans la version parodique : ainsi des prodiges monstrueux qui s'abattent sur Rome en signe de mauvais présages :

La nature produit mille formes hideuses,
 D'affreux enfantemens, des couches monstrueuses :
 A ces tristes objets les sens sont interdits,
 Et la mere fremit en regardant son fils [...] ²⁹.
 L'appennin trembla la fièvre,
 le levrier s'enfuit du lievre,
 On vit un petit asnon
 Bachelier en droit canon,
 L'oison passoit pour un cygne,
 Le sureau faisoit la vigne,
 La gregue le cotillon,
 La citrouille le melon,
 Souvent les bestes parlerent,
 Femmes grosses accoucherent
 Qui d'une huître, qui d'un chat,
 Qui d'un fagot, qui d'un rat,
 Qui d'une anguille menüe,
 Qui d'une beste cornüe,
 Qui d'une longe de veau,
 Accouchement bien nouveau,
 Et dans cette étrange affaire
 L'enfant fait peur à sa mere ³⁰.

Cet extrait est particulièrement remarquable de ce qui s'opère : dans le travestissement, l'amplification devient le premier procédé burlesque, amplification quantitative par rapport au texte source. Cette figure fait traditionnellement partie du genre épique, – elle est du reste une caractéristique essentielle de la poésie de Brébeuf. Mais, dans le contexte parodique, elle permet au poète de donner libre cours à sa verve, elle lui accorde l'essentiel de sa liberté, en apportant un démenti évident au manque d'invention qu'on reproche parfois au genre ³¹. C'est, en quelque sorte, le morceau de bravoure du burlesque. Le livre I de la *Pharsale* comporte 685 hexamètres dactyliques, la traduction de Brébeuf 1230 alexandrins suivis et le *Lucain travesty*, même s'il s'agit de vers plus courts, compte rien moins que 3437 heptasyllabes. Du coup, la trame narrative sur laquelle repose exclusivement *La Pharsale* se trouve sans cesse interrompue par les amplifications voire annihilée par la force du trait comique qui en émane et qui, par le rire suscité, tend à suspendre la narration, devenue secondaire. C'est en cela que le rire a une force annihilante, élément étranger au fait littéraire par qui il est pourtant produit ³². Dans le poème enjoué, la fable est relayée au second plan, tandis que la primauté est donnée au rire et à la gaieté.

- 8 De là aussi, la nécessité de faire intervenir dans le texte remanié un narrateur burlesque quasiment omniprésent et de lui assigner la tâche de reprendre le fil narratif régulièrement coupé ³³ :

Mais laissons cette amourette,
 J'entends déjà la trompette,
 Et je voy les legions
 Des gauloises regions :

Voilà dans peu de journées
Ces cohortes ramenées³⁴.

- 9 Du reste, le lecteur, comme l'auteur, connaît fort bien le texte d'origine : l'intérêt du lecteur n'est pas soutenu par la succession narrative des événements mais par l'attente du retour régulier des traits comiques, c'est la tension constante entre la narration et les enjouements qu'en tire le poète qui tient le lecteur en haleine.
- 10 D'autres procédés burlesques, qui alimentent ces amplifications, tendent à pervertir de façon prégnante l'*inventio* d'origine, notamment les digressions et les allusions anachroniques. Brébeuf en a truffé son texte. Les digressions sont autant de passages ajoutés au texte source. Quant aux allusions anachroniques, elles participent de cette destruction du texte source par l'irruption dans le signifié d'un texte étranger, issu d'un autre contexte, celui de l'époque du lecteur : l'interprétation en est bouleversée et le nouveau texte se fait producteur de sens en même temps que détournement de sens. Il se voit octroyer une ouverture polysémique, distincte du texte originel, et une interprétation renouvelée susceptible de combler un lecteur qui découvre ce texte second à la lumière d'une actualité déconcertante. Le plus représentatif de ces anachronismes est sans doute l'irruption de Scarron dans le texte de *La Pharsale* aux côtés d'une dame dévote et d'un prédicateur à la cour dans l'évocation de la décadence de la Rome républicaine :

En ce temps capricieux
Nostre malade joyeux,
Cet illustre cu-de-jatte,
Perclus de poing et de pate
Eust dancé les tricotets,
Jouïé souvent aux jonchets,
Eust dancé les oliuetes,
Et jouïé des castagnetes³⁵.

Le rapport entre les deux textes participe donc bien de cette dialectique du même et de l'autre : la *dispositio* et l'*elocutio* partagent nombre de points communs. L'*inventio*, pour sa part, a forcément subi le travestissement burlesque sans pour autant que la fable épique d'origine soit dénaturée : la parodie se voit contrainte de respecter la même progression, assurée par l'alternance des discours et de la narration. On ne peut, cependant, que reconnaître que le texte second n'est plus le texte d'origine, relayé au simple rang de support voire de prétexte, sorte de couche antérieure dans l'archéologie textuelle détournée au profit du rire. Ce texte nouveau, qui ne tire son existence que du texte source, tend déjà vers un au-delà ou un en-deçà étranger au premier texte, qui en fait incontestablement une œuvre originale. C'est dans cet au-delà ou dans cet en-deçà qu'il nous reste à creuser les motivations qui ont pu pousser Brébeuf à travestir Lucain en 1656 et à interroger les valeurs qu'il fustige ou qu'il véhicule.

De *La Pharsale* de Lucain au *Lucain travesty* de Brébeuf ?

- 11 Pourquoi travestir Lucain en 1656 ? D'abord pour rire. C'est le propre même du burlesque. « *Ludere ridendo* », jouer en riant. Tous les auteurs burlesques ont avancé cet argument pour justifier des textes qui n'auraient pas d'autre prétention que de faire rire et de divertir : « *delectare ridendo* ». Dans ce cas, il serait inutile de leur prêter plus d'importance. Les conditions mêmes de leur production suffit à expliquer le peu de cas qu'il faudrait en faire : Brébeuf évoque dans son « Epistre » un « delassement de l'esprit »

³⁶. Scarron parle de son *Virgile travesty* comme d'un « carnaval » dans sa dédicace « A la Reyne » ou d'une « coyonnerie » dans l'avertissement du Livre V³⁷. Tout cela n'est que simple précaution d'usage. Le burlesque constitue bien une fabrique de ridicule destinée à faire rire, en cultivant toute une variété de moyens et en jouant de cette diversité, par la distorsion, l'inversion, l'extravagance, le mélange. C'est un véritable spectacle qui se donne à voir et les rapprochements avec la comédie sont saisissants. Les scènes qui l'illustrent seraient trop longues à citer, mentionnons seulement l'arrivée des troupes de César à Ariminium, transformées en cortège de carnaval, et la scène de panique qui s'ensuit chez les bons bourgeois réveillés en sursaut

Au premier bruit des chamades,
Fanfares, tambourinades,
Tout le bourgeois étonné,
De crainte d'estre échiné
Et de mourir en pagnote,
Saute du lit dans la crote :
En simple bonnet de nuit
Il clabaude, il fait gros bruit,
Sus sus, dit-il, populace,
Qu'on s'arme, qu'on s'encuirasse,
Le pied prompt et l'œil ouvert,
Ou nous sommes pris sans vert³⁸.

On comprend qu'un tel détournement ait rencontré de la résistance chez les doctes et les partisans des Anciens. Tourner ainsi en ridicule la matière sublime d'un texte antique, c'est faire acte de profanation, de désacralisation. Ce sont les termes mêmes de Chapelain :

Nos poètes gaillards se sont rendus ridicules lorsqu'ils se sont mis en teste de faire rire les sots aux despens de la gravité des Anciens. Je passe outre et dis qu'ils sont tombés en une espece d'impiété en le faisant, ces grands ouvrages ayant je ne say quoy de sacré et ne pouvant estre tournés en bouffonnerie sans profanation³⁹.

- 12 Pour les burlesques, s'il est évident que cette dimension n'est pas exclue – il y a bien la volonté d'une transgression, pour autant il s'agit avant tout d'un choix esthétique qui donne sa primauté au *placere ridendo* et qui repose sur l'effet de surprise, la recherche de l'enjouement et de la gaieté. Autant de critères qui trahissent les affinités des burlesques avec la galanterie, et l'idéal esthétique et éthique défendu dans les salons et les ruelles. Comme la galanterie, le burlesque s'impose comme une esthétique du jeu, comme une jubilation, voire comme gageure. Le plus emblématique est bien sûr le jeu verbal qui est propre au texte burlesque. Un exemple parmi tant d'autres, l'évocation des qualités guerrières de César :

Voila comment le bon Jule
Sans remords et sans scrupule
Faisant le diable en tous lieux
Se va mettre au rang des dieux ;
Il se fagote une gloire
Moitié blanche, moitié noire,
Et l' on n'a point rencontré
De renom plus bigarré.
Sans respect et sans vergoigne
Il prend, il rafle, il empoigne,
Il rosse, il testonne, il bat,
Il rüe, il rompt, il abat,
Il pille, il brûle, il saccage
Ce qu'il trouve en son passage⁴⁰.

C'est une cascade de mots, un « cliquetis de sonorités »⁴¹, un foisonnement chatoyant de termes de tous horizons, néologismes, italianismes, mots techniques empruntés au vocabulaire militaire ou juridique, mots triviaux ou argotiques, mots nobles et familiers, pittoresques et exotiques, langage des halles ou des casernes et des salles de gardes, une cour des miracles verbale. Le connu et l'inconnu s'entremêlent, la répétition tend à vider les mots de leur sens, l'accumulation charrie un flot ininterrompu de termes jusqu'à devenir une logorrhée extravagante. Les formules proverbiales s'ajoutent à cette floraison verbale, sollicitées par un mot ou par une idée, et affleurent dans le texte mécaniquement. Le rire burlesque, à ce titre, semble confirmer la définition que proposait Bergson du rire, « du mécanique plaqué sur du vivant ». Cette prolixité verbale, suscitée au départ par une idée, puis par des sonorités, donne l'impression que le texte prend le pas sur la fable et se substitue au poète lui-même pour s'auto-engendrer. Il y a une forme de débauche verbale qui, à force d'être répétée, peut lasser un lecteur moderne mais qui, à coup sûr, réjouissait le lecteur de l'époque, amateur de bons mots, de mots rares, voire de mots triviaux. Nous sommes dès lors dans l'espace du jeu partagé.

- 13 Si l'aspect trivial du langage n'est pas banni chez Brébeuf, il est sans doute moins présent que chez ses prédécesseurs ou que dans son *Enéide*. Quelques mots grossiers se faufilent et font, au plus, sourire : le mot « cul » apparaît quatre fois, deux fois dans l'expression « cul-de-jatte », une fois dans une expression figée pour évoquer la fin du monde dont il est dit qu'il « S'en ira cu par sur teste » (v. 856, p. 44). La seule mention burlesque concerne la comparaison employée par Lucain de César avec le lion de Lybie qui « se consulte et delibere / sur son cu comme un guenon [...] » (vers 2024-2025, p. 102-103). C'est d'une trivialité mesurée. Peu d'équivoques lexicales, point de véritable note obscène, donnent au lecteur l'occasion de s'encanailler. Au contraire, on sent bien que Brébeuf a tenté de brider ce burlesque grossier et cette raillerie sans mesure qu'il dénonce⁴².

J'ay changé jusqu'à la mesure dont il estoit depuis longtemps en possession, je l'ay purgé autant que j'ay pu des termes qui corrompent nostre langue, et que l'usage ne souffre plus : j'ay tâché à mettre l'enjouement *dans la pensée beaucoup plus que dans les paroles*, et à trouver *une raillerie de bon sens, et non pas une raillerie bouffonne*⁴³.

Brébeuf cherche incontestablement à policer ce burlesque, à offrir au lecteur une raillerie modérée. C'est ce renouvellement du genre qu'il tente modestement d'imposer, à l'image du mètre qu'il a changé : l'heptasyllabe au lieu de l'octosyllabe traditionnel. Il s'agit de plus en plus de concilier l'esthétique burlesque avec une éthique mondaine⁴⁴.

- 14 Ainsi, plutôt qu'un « gros rire » ou qu'un « rire gras », le *Lucain travesty* sollicite de la part du lecteur un rire « intelligent », voire un sourire raffiné et complice de l'auteur. Ce travestissement est un plaisir de lettrés, qui implique de la part du rieur et de son lecteur une connaissance profonde et intime du texte de référence, celui de Lucain, et qui sous-entend l'appartenance à une même culture. Si le plaisir du lecteur n'est plus à tirer de la découverte d'un texte dont il maîtrise parfaitement le contenu et la fable, il réside davantage dans le jeu que ce texte second lui propose. Pour autant, le travestissement burlesque n'annihile pas le texte original : au contraire, il est célébration en même temps que dépassement ; « éloge paradoxal »⁴⁵, il en prolonge la mémoire et loin de le démolir, il contribue à l'édifier comme monument et à sceller son statut de référence classique⁴⁶ : les finesses d'esprit, les échos, les allusions ne peuvent être goûtés que si l'on connaît le texte d'origine voire, pour certains passages, qu'en présence du texte parodié lui-même. On est loin des jugements caricaturaux qui relèguent le genre burlesque aux marges bouffonnes de la littérature ou le réservent à la lie du peuple. Au sein même du texte, cette complicité

est incarnée par l'instance d'énonciation burlesque qui n'a de cesse de se manifester et de guider le lecteur en s'adressant à lui, préfigurant parfois le narrateur de *Jacques le Fataliste* : « Si ma pensée est la vostre » (v. 1335, p. 68), « Mais à vous parler sans fard » (v. 2913, p. 147). C'est ici l'une des grandes différences avec le texte de Lucain dans lequel le rôle du narrateur s'arrête à la prise en charge de la narration, aux adresses et aux apostrophes des discours (*canimus* : nous chantons). Le « je » est pour ainsi dire absent du texte latin. Au contraire, chez Brébeuf, fil directeur, ce « je » assure la cohérence du récit, interrompu à maintes reprises, en même temps qu'il met à distance la narration comme s'il s'agissait aussi d'en dénoncer l'arbitraire ou l'artifice, voire le plaisir malsain qu'on peut avoir à la lecture d'un texte dont les ressorts essentiels, même s'ils sont dénoncés, sont la violence des sentiments et le sang. Sorte de déconstruction ludique dans lequel le narrateur burlesque est à la fois maître du jeu et au service de son lecteur.

- 15 Mais il est évident que le poème burlesque n'a pas pour seule visée de faire rire ou de divertir. L'époque n'aurait pas toléré cette forme de gratuité du rire. On pourrait presque dire que le rire ne pouvait pas prétendre à cette pureté (dans l'acception de ce terme au XVII^e siècle) ; il aurait été trop subversif, s'il n'avait eu quelque utilité morale. Et, pour un auteur qui est aussi un moraliste, on ne peut rire sans profit. La parodie ne le cède pas tant à la satire qu'elle ne se combine avec elle. Le texte de Lucain comportait lui aussi, implicitement, des critiques contre César, contre la violence et l'aveuglement des ambitions personnelles. Mais, le travestissement burlesque va au-delà : en donnant à lire derrière les mots, il véhicule du sens en le voilant, il dénonce en cachant. Il reste au lecteur à rire entre les lignes, à lire derrière les masques et à percevoir au-delà des apparences ridicules ou grossières⁴⁷. Brébeuf n'aurait sans doute pas renié l'adage fameux appliqué communément à la comédie : *castigat ridendo mores*. À l'époque du poète, il n'échappe à personne que le *Lucain travesty* est d'abord une satire sociale et politique⁴⁸. Guillaume Du Hamel, le seul contemporain du poète à qui l'on doit une *Dissertation sur les œuvres* de Brébeuf, a bien saisi la portée de l'œuvre, même s'il se laisse emporter par l'exagération de l'éloge :

[...] C'est une ingénieuse Satyre, qui peut égaler ce que l'antiquité nous a laissé de plus parfait en ce genre. [...] Premièrement le sujet est bien choisi ; on voit que son dessein est de railler ces grands Seigneurs qui ne se separent jamais de leur fortune ; qui ne se regardent jamais qu'avec ornemens et cet attirail qui les suit. Il attaque aussi ses ames basses et ces esprits foibles qui s'attachent à leur grandeur, qui les croient capables d'amitié, et qui pour une caresse, qui est le meilleur et le plus solide salaire qu'ils reçoivent de leur liberté, se reduisent dans un esclavage volontaire⁴⁹.

Les premiers à faire les frais de cette satire sont donc les Grands, les Puissants, incontestablement. Brébeuf multiplie les piques à leur égard :

Car à tout dire entre nous,
Parmy les grands comme vous,
Vous jouër un peu du monde,
Quoy qu'il crie ou quoy qu'il fronde,
Vous jouër des revenus,
Et des gros et des menus,
Vous jouër de nos affaires,
Ce sont vos jeux ordinaires [...] ⁵⁰.

Il faut d'abord faire observer que cette satire sociale emprunte aux lieux communs, non seulement du burlesque – le *Virgile travesty* l'a abondamment développée – mais de toute la littérature morale de l'époque. Cela dit, il est peut-être plus intéressant d'observer comment est décliné l'enjeu satirique dans le *Lucain travesty*. D'abord dans l'économie

générale, au niveau de la fable elle-même : la dénonciation derrière Pompée et César de tous ces hauts personnages, aveuglés par les passions, qui ne se soucient que de leurs ambitions personnelles au prix de troubles publics et des massacres. Le poète creuse les motivations réelles à l'origine de leurs actions réputées héroïques et glorieuses et « découvre, selon ses propres mots, de la faiblesse là où Lucain n'a voulu voir que de la force et de la résolution ». « J'abaisse ce qu'il élève », écrit-il encore, et ces héros cessent d'être des références, au grand dam de Saint-Evremond qui parlait de « la juste et véritable grandeur » des héros de Lucain et qui ajoutait :

Les idées que nous donne Lucain des grands hommes sont véritablement plus belles et nous touchent plus que celles que nous donne Virgile des Immortels. Celui-là élève ses héros jusqu'à pouvoir souffrir la comparaison des dieux [...]. Dans Virgile, les dieux ne valent pas des héros, dans Lucain, les héros valent des dieux.⁵¹

On mesure à l'aune de ce jugement la charge subversive que fait subir la parodie burlesque de Brébeuf aux héros de Lucain comme aux goûts et à l'admiration des lecteurs de son temps. De là il ne fallait qu'un pas pour passer à la satire politique et la plupart des critiques ont, en effet, relevé les piques et autres pieds de nez à l'encontre des nobles factieux et des anciens frondeurs. En cette période d'après-guerre civile, la parenté entre la Fronde et la guerre civile des Romains ne pouvait échapper à personne. La lutte fratricide entre Pompée et César offrait au lecteur une lecture allégorique aisée, et assez répandue du reste, de la lutte entre Gaston d'Orléans, frère du Roi, les Princes de sang, la Fronde des parlementaires et le pouvoir de régence en place autour de Mazarin. Certains anachronismes et digressions qui évoquent les parlementaires de son époque ou qui reposent sur les termes techniques empruntés à leur milieu participent de cette visée satirique et de cette entreprise de dénonciation des anciens frondeurs⁵². Il ne fait aucun doute que Brébeuf entendait de la sorte s'attirer enfin les faveurs du Cardinal Mazarin à qui plairait sûrement un tel argument et qui tardait à répondre aux sollicitations pressantes du poète. Tous les critiques qui se sont penchés sur le *Lucain* ont d'ailleurs fait remarquer cette attitude paradoxale de Brébeuf qui, en 1656, dénonce la flatterie des Grands de ce monde en même temps qu'il en recherche les faveurs. René Harmand parle même du *Lucain* comme d'une « Mazarinade favorable à Mazarin »⁵³. Il faudrait sans doute nuancer la portée de ce jugement quand on voit avec quel excès de précautions Brébeuf, quelques années plus tard, adressera les *Entretiens solitaires* au Cardinal. Un ouvrage pieux ! Qu'en aurait-il été alors d'une œuvre burlesque ?

- 16 Mais la satire et la critique se déploient encore à un autre niveau, de façon plus discrète et peut-être plus efficace. Certaines digressions de portée plus morale sur la « Vertu » ou sur la « Foy » au sens de la *fides* romaine, disséminées entre des passages burlesques, ne laissent pas de miner les valeurs antiques, d'en dénoncer la fin ou de traduire le désenchantement ambiant. Il était facile de s'en prendre à la République romaine et loisible à tous d'en rire mais les anachronismes ont tôt fait de rappeler au lecteur que c'est bien de son époque que parle aussi Brébeuf. En 1656, il ne s'agit donc pas pour Brébeuf de faire acte de « moderne » en s'en prenant aux modèles de l'antiquité qu'il admire par ailleurs. En revanche, on sent chez lui, à cette époque, plus que chez aucun autre, un pessimisme accru. On ne peut sans doute pas lui reconnaître l'exclusivité, ni la primauté de cette charge contre les valeurs que la génération précédente a défendues : générosité, gloire, héroïsme, orgueil, ni de cette « démolition du héros », décrite par Paul Bénichou. Mais son engagement dans le burlesque semble aussi le fruit d'une réaction, d'une prise de conscience lucide. Il n'est pas anodin qu'une telle dénonciation voisine avec l'entreprise augustiniste, ni du reste que cette dénonciation soit proférée par des

auteurs marqués par la maladie ou le handicap comme le furent Scarron et Brébeuf. Ira-t-on jusqu'à reconnaître que le burlesque est, dans la sphère laïque et dans le registre de la gaieté et de la discordance, le pendant de l'augustinisme dans l'ordre de la morale et de la spiritualité lorsqu'il s'agit de dénoncer les fausses vertus et de ruiner l'amour-propre ? « Vanité des vanités, tout n'est que vanité » : la formule de l'Ecclésiaste est sous-jacente. Elle n'épargne rien, pas même la littérature. En fin de compte, ce nouveau démiurge, qui affirme abaisser ce que Lucain élève, reprenant (nous allions dire parodiant) la formule de l'Evangile de Luc 14, 11 : « CAR QUICONQUE S'ÉLÈVE SERA ABAISSÉ, ET QUICONQUE S'ABAISSERA SERA ÉLEVÉ », n'est au plus qu'un créateur fantoche, dans l'espace de jeu que représente sa feuille de papier, un créateur lui-même burlesque. En parodiant le *Lucain*, ne l'oublions pas, il s'autoparodie, il se moque de lui-même aussi bien que de son goût avéré pour la générosité des sentiments et les hauts faits épiques. Mais il trahit surtout le fait que la littérature n'a guère plus d'importance qu'un jeu, et que si l'on peut tourner en dérision un jour ce qui avait été érigé en marbre poétique la veille, c'est que la littérature elle-même n'est pas exempte de vanité. Dans cet ordre-là, le *Lucain travesty* vaut autant que la *Pharsale*, c'est en dire en somme peu de chose. Le *Lucain travesty* est à sa façon une vanité littéraire qui ouvre au poète des espaces de liberté et de libération que nous n'imaginions pas.

- 17 Incontestablement, il faut reconnaître à l'adaptation comique de *La Pharsale* le statut d'œuvre originale et à Brébeuf le droit de cité parmi les poètes créateurs : pour reprendre un jeu de mot traditionnel, la récréation burlesque, que donne à lire le travestissement des œuvres antiques, est aussi une récréation. À la fois détournement, jubilation, remise en cause des hiérarchies littéraires, esthétiques, sociales, l'œuvre parodique, si elle demeure indéniablement un texte de second degré, voire de troisième degré comme le *Lucain travesty*, constitue aussi une acte littéraire fort : elle doit son existence à une œuvre qu'elle a phagocytée et pervertie, elle se l'est appropriée pour mieux s'en déprendre, et ne cesse à la fois d'y référer et de s'en affranchir : geste iconoclaste qui traduit en même temps l'admiration et la célébration, la continuité, l'héritage et son dépassement. Le roi est mort, vive le roi ! et vive le bouffon du roi ! S'en prendre au monumental Panthéon des œuvres antiques édifié par une longue histoire critique n'est pas anodin. La littérature fait valoir ses prétentions au jeu, à la gaieté, au rire. Il n'est pas anodin non plus que les adaptations comiques de *La Pharsale* de Lucain, de l'*Enéide* de Virgile, d'Ovide ou d'Homère – combien de modèles désacralisés aux goûts des doctes –, voient le jour à une époque où l'État tente d'instituer la République des Lettres et d'imposer un modèle culturel dominant. Transgression des codes et monstruosité littéraire sont alors des alternatives viables. Certes, ces œuvres ne pousseront jamais le rire jusqu'à la subversion aveugle ou scandaleuse : elles relèvent d'une esthétique trop attachée à la volonté de plaire et de divertir, qui sait qu'à vouloir trop critiquer, on risque fort d'être sérieux et d'ennuyer à la fin son lecteur. Il convient de ne se piquer de rien si ce n'est de bien rire, en bonne compagnie, ce qui n'exclut pas, subrepticement, de railler ou de critiquer. On passera ainsi du rire au sourire complice et du sourire intellectuel au rire jaune. Étrange projet en définitive que celui de vouloir faire rire : ultime liberté du clown tragique qui se sait cerné par l'insignifiant ou bravade du poète qui tout en sachant la vanité de son entreprise, se prête quand même au jeu, se joue de tout, et rappelle, une fois de plus, qu'il vaut encore mieux en rire qu'en pleurer.

NOTES

1. *La Pharsale ou les guerres civiles de César et de Pompée en vers françois*, Paris, A. de Sommaville, 1654. Sur la réception de Lucain au cours du premier XVII^e siècle, voir Jean-Claude Ternaux, *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France : citation, imitation et création*, Paris, Champion, 2000.
2. Brébeuf, dans l'« Avertissement » de son édition, écrit : « J'ai ajouté, j'ai retranché, j'ai changé beaucoup de choses ; au lieu de m'assujétir à suivre partout mon auteur, je m'éloigne quelquefois volontairement de lui, et en un mot je vous donne plutôt une libre imitation qu'une traduction scrupuleuse ». Et plus loin d'ajouter : « J'ai apporté tous mes soins à tracer une copie qui soit capable de plaire sans être comparée avec l'original ».
3. Dans sa *Correspondance*, Brébeuf avance deux lecteurs de marque de sa *Pharsale* en la personne d'Henri d'Orléans, duc de Longueville et en la personne du Roi Louis XIV lui-même. Jean-Dominique Mellot, dans *L'Édition rouennaise et ses marchés, 1600-1730*, Paris, École des Chartes, 1998, p. 150, a répertorié douze éditions rouennaises successives entre 1653 et 1666.
4. Propos attribué par René Harmand dans son *Essai sur la Vie et les œuvres de Georges de Brébeuf*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897, au Père François Martin dans son *Athenae Normannorum veteres ac recentes, seu syllabus auctorum qui oriundi e Normannia, aut qui Normanniae convenienter inserti, quotquot datum fuit colligi... anno christiano 1720*, Manuscrit n° 35, Bibliothèque de Caen.
5. Georges de Brébeuf, *Lucain travesty ou les Guerres civiles de César et de Pompée en vers enjouez*, imprimé à Rouen par L. Maurry pour A. de Sommaville, 1656.
6. Georges de Brébeuf, *L'Énéide de Virgile en vers burlesque. Livre septième*, à Paris, chez Augustin Courbé, 1650.
7. Sur la mode du burlesque en France entre 1643 et 1661, voir Jean Leclerc, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643-1661)*, Québec, PU Laval, 2008.
8. Bernard Beugnot, dans son article « L'invention parodique au XVII^e siècle », paru dans *Études littéraires*, vol. 19, Printemps-été 1986, p. 81-94, donne cette définition : « la parodie – c'est-à-dire en première approximation tous les jeux de référence implicite ou explicite à une œuvre, un genre ou un style en situation de discordance affichée ou suggérée [...] », p. 81-82.
9. Voir l'article de Jean-Claude Ternaux, « Le Lucain travesti de Brébeuf », publié d'abord dans le recueil « Un classicisme ou des classicismes ? », dir. Georges Forestier et Jean.-Pierre Néraudeau, Pau, PUP, 1995, et repris dans son ouvrage sur *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 217-242 et p. 227-228.
10. Nous citerons les deux œuvres en abrégant les titres de la façon suivante : *Lucain travesty* et *La Pharsale*. Nous conviendrons que ce dernier titre renverra à la traduction de Brébeuf sauf mention de Lucain. La numérotation des vers du *Lucain travesty* a été faite par nos soins. Pour *La Pharsale*, nous renvoyons aux pages de l'édition de référence. *La Pharsale*, p. 4.
11. *Lucain travesty*, v. 469-471, p. 25.
12. *La Pharsale*, p. 8.
13. *Lucain travesty*, v. 923-924, p. 47.
14. *Lucain travesty*, « A M. D. H. », édition originale non paginée.
15. Voir l'étude de Jean-Claude Ternaux, *op. cit.*, et plus particulièrement sur cette question, les pages 224 à 226.
16. Voir Claudine Nédelec, *Les États et empires du burlesque*, Paris, Champion, 2004 et « Le burlesque au grand siècle : une esthétique marginale ? », *XVII^e*, n° 224, juillet 2004, 56^e année, 3, p. 429-443.

17. *Lucaïn travesty*, v. 1-10, p. 1-2.
18. *Lucaïn travesty*, v. 39-54, p. 3-4.
19. *Lucaïn travesty*, v. 59-63, p. 4.
20. *Lucaïn travesty*, v. 1947-1856, p. 99.
21. *Lucaïn travesty*, v. 1455-1494, p. 74-75.
22. *La Pharsale*, p. 1.
23. *Lucaïn travesty*, v. 27-30, p. 3.
24. *Lucaïn travesty*, v. 2432-2433, p. 123.
25. *Lucaïn travesty*, v. 3208-3224, p. 162-163.
26. *Lucaïn travesty*, v. 3378-3389, p. 170-171.
27. *Lucaïn travesty*, v. 3248-3259, p. 164.
28. Sur l'ensemble des figures utilisées dans le registre burlesque, nous renvoyons à l'ouvrage de référence de Francis Bar, *Le Genre Burlesque en France au XVIIIe*, Paris, d'Artrey, 1950 et, concernant le *Lucaïn travesty* en particulier, à son article, « Brébeuf parodiste de Lucaïn », paru dans *La Basse-Normandie et ses poètes, Actes du Colloque organisé par le Groupe de recherches sur la littérature des XVIe et XVIIe siècles*, Université de Caen, octobre 1975, *Cahier des Annales de Normandie*, n° 9, 1977, p. 139-150.
29. *La Pharsale*, p. 43.
30. *Lucaïn travesty*, v. 3186-3203, p. 161.
31. Bernard Beugnot le rappelle : « Dans les jugements portés sur la parodie, spécialement en sa forme burlesque, perce à l'occasion cette idée que l'invention s'y est dégradée en simple travail artisanal [...] », dans « L'invention parodique au XVII^e siècle », *art. cit.*, p. 83.
32. Voir Alain Vaillant, *Le Rire*, Paris, Quintette, 1991, « Introduction », p. 8 : « Le rire se situe toujours au-delà ou, si on préfère, en deçà de la littérature : il la traverse, mais comme un intrus, un parasite qui détournerait à son profit le langage. La raison va de soi : le labeur de l'écrivain, par nature, repose sur l'entrelacement de thèmes, la constitution de réseaux d'images et de mots, le tissage serré de significations – bref, il vise, avec des moyens très divers, à édifier un sens : il part de rien (ou presque : du vocabulaire et de la grammaire) pour aboutir à cette totalité que constitue le texte clos. Le rire, lui, procède de manière inverse : il mine le sens, déstructure le message linguistique, rejette toutes les entreprises sérieuses et, en particulier, le sérieux de l'écriture. »
33. Jean-Claude Ternaux fait remarquer que, dans le *Lucaïn travesty*, « le travail de réécriture aboutit à l'éviction complète du poète épique au profit du narrateur burlesque » et qu'« ainsi disparaît une dimension ludique habituelle au genre », *op. cit.*, p. 220.
34. *Lucaïn travesty*, v. 2891-2896, p. 146.
35. *Lucaïn travesty*, v. 1741-1748, p. 88-89.
36. Georges de Brébeuf, *Le Lucaïn travesty*, *op. cit.*, « A M. D. H », non paginé : « Les productions de cet ordre sont plutôt un délassement d'esprit qu'une application pénible ; et je regretterois le temps que j'ay employé à celle-ci, si je luy en avois donné d'autre que celui qu'il m'eût fallu perdre. [...] Je ne consens pas que vous jugiez de moy par cet ouvrage, ny de mon affection par le don que je vous fais ; il m'a coûté trop peu pour valoir beaucoup, et je vous ay des obligations trop parfaites pour vouloir estre quitte envers vous par des ressentiments si légers ».
37. Paul Scarron, *Virgile travesty*, édition 1652, Livre V, « A Monsieur Deslandes-Payen », non paginé : « Tous ces travestissemens de livres, et de mon Virgile tout le premier, ne sont pas autre chose que des coyonneries. »
38. *Lucaïn travesty*, v. 2171-2182, p. 110.
39. Lettre de Chapelain à Nicolas Heinsius, janvier 1649, extraite de *Soixante-dix sept lettres inédites à Nicolas Heinsius, 1649-1658, publiées d'après le manuscrit de Leyde [...]* par Bernard Alain Brayn, LIEU, Éditeur, 1965, p. 128, citée par Claudine Nédelec dans « Le Burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale ? », *art. cit.*, p. 438.

40. *Lucain travesty*, v. 1571-1584, p. 80.

41. L'expression est de Claudine Nédelec.

42. Georges de Brébeuf, *Œuvres*, Paris, Loyson, 1664, tome 2, Lettre X, « A M. », p. 34-35 : « Vous estes le plus meschant Garçon du monde, de poursuivre un malade l'épée dans les reins, pour l'obliger à faire des Vers sur un sujet qui choque. [...] J'ay purgé cette desagréable matiere autant que j'ay pu, et cependant elle me déplaist encore infiniment : et non seulement je ne veux pas qu'un honneste Homme ne fasse point de noires actions, mais je veux encore qu'il n'ait pas mesme la pensée ny la crainte d'en pouvoir faire. Ce que j'avois fait il y a quelques jours est fort burlesque, c'est pourquoy il ne m'a point servy. »

43. *Lucain travesty*, « A M. D. H. », non paginé. Nous soulignons.

44. La voie avait été ouverte par des jugements tels que celui de Mlle de Scudéry qui faisait dire à sa Muse dans sa *Clélie* : « [...] Il y a bien de la difference entre divertir et faire rire. [...] Il y en aura aussi qui ne sera veritablement burlesque que par les expressions, et il y en aura d'une sorte si populaire, si basse, si rampante, si grossière, et qui donnera de si laides images, que mes Compagnes et moy desavoüerons presque tousjours les Poëtes qui en seront capables. », *Clélie, histoire romaine*, [1654-1660], Genève, Slatkine, 1973, t. 8, 4^e partie, livre II, p. 867.

45. Bernard Beugnot, « L'invention parodique au XVII^e siècle », *art. cit.*, p. 91 : « De même que le ton galant exorcise la menace de la passion et, par le rôle régulateur du code, protège de ses effets dissolvants [...], la parodie exorcise l'admiration stérilisante et restreint le pouvoir conquérant des modèles, sans cesser paradoxalement de leur rendre hommage et de reconnaître la séduction qu'ils exercent. Elle est par là l'aveu d'un impossible choix entre la répétition et la rupture, expression de la difficulté d'être soi en même temps que manière déguisée d'affirmer son identité ».

46. Jean Serroy, dans l'« Introduction » de son édition du *Virgile travesti de Paul Scarron*, Paris, Bordas, Classique Garnier, 1993, p. 1, fait observer : « Les références burlesques ne sont que l'image inversée, mais respectueuse, des révérences culturelles d'une société qui ne châtie bien que ce qu'elle aime bien ».

47. Dans ses travaux sur le burlesque, Claudine Nédelec parle d'une ambiguïté propre au burlesque selon laquelle la mystification burlesque est aussi dévoilement et démystification.

48. Brébeuf lui-même est connu de ses familiers pour cet esprit caustique dont il ne se cache pas dans sa correspondance. Lorsqu'il évoque ses écrits burlesques, il parle d'ailleurs de satires. Nous renvoyons à ses *Œuvres*, tome 1, lettre LXXXVI, « A M***** », p. 273-274 : « [...] La medisance est belle, quand elle épargne la honte des particuliers, et fait sortir le Vice de sa demeure avant que de luy livrer la guerre. [...] Il ne m'eschappe gueres de discours qui ne demeurent toûjours dans cette retenue [...] Il m'est arrivé de composer des Satyres contre quelques personnes depuis douze ou quinze mois, mais auparavant je cachois leur visage sous des grimaces étrangeres, et un nom emprunté était chargé de toute l'infamie. Je ne suis point encore dans la resolution de changer de stile ; c'est une demangeaison que je ne perdray qu'avec la vie ; et si l'on m'avait defendu de blâmer les imperfections d'autruy, j'attaquerois aussi-tost les miennes, encore n'ay-je pas attendu jusques icy ce commandement. Ceux qui voyent clair dans ma conscience, sçavent bien que je ne me suis jamais pardonné toutes les fautes que j'ay commises, et que je n'ay jamais raillé de meilleure grace, que quand j'ay raillé à mes despens. (...) Mais je ne sçaurois voir toutes nos sottises, sans accuser notre imprudence. [...] Et certes il ne faut pas s'étonner si ces Maistres de nos vies et de nos fortunes s'apperçoivent rarement de la laideur de leur visages, puis qu'on ne leur presente jamais que des glaces mensongeres [...]. »

49. Guillaume Du Hamel, *Dissertations sur la Pharsale [...] et autres ouvrages de Monsieur de Breboeuf*, Paris, Ch. Savreux, 1664, p. 27. Il poursuit ainsi : « Jusques icy les muses ont toûjours fait des plaintes contre la fortune ; [...]. Icy elles paroissent enjouiées, et elles semblent n'avoir point d'autre dessein que de se divertir aux despens de Cesar, et de ses soldats qui s'attachent tellement à la fortune, qu'ils sont prest de faire toutes sortes de crimes pour luy complaire, et

pour se forger des chaînes. Mais leurs railleries sont si agréables, qu'il est impossible qu'on ne se divertisse en s'instruisant. C'est la seule voye qu'on a pour faire connoître aux grands Seigneurs leurs défauts, qui paroissent d'autant plus dangereux qu'ils sont en veuë à plus de monde. Les preceptes ont quelque chose de trop dur, et de trop rude pour des personnes condamnées à vivre parmy une foule de flateurs, qui ne leur presentent que des objets agréables. C'est pourquoy il ne faut pas s'estonner si sans considerer ce qui leur peut estre utile, ils rebutent tout ce qui les choque. Mais il faut que malgré eux ils trouvent de l'instruction dans le *Lucain travesty* ; car il est remply d'une raillerie enjouée, galante et spirituelle [...] ».

50. *Lucain travesty*, v. 73-80, p. 5.

51. Saint-Evremond, *De la Tragédie ancienne et moderne*, [1672], *Œuvres en prose*, 4 vol. , éd. Ternois, Paris, Didier, 1962-1969, t. IV, p. 176, cité par Suzanne Guellouz, dans « Brébeuf au miroir du siècle. Les enjeux de *La Pharsale* », *De la Grande Rhétorique à la poésie galante : l'exemple des poètes caennais aux XVIe et XVIIe siècles. Actes du colloque organisé à l'Université de Caen*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004, p. 138-156, p. 151.

52. Voir dans le *Lucain travesty* le long passage p. 152-154.

L'idée que l'anachronisme se combine à la satire est développée par Francis Bar, dans son « Brébeuf parodiste de Lucain », *art. cit.*, p. 145 : « les termes techniques du temps de l'auteur permettent de combiner l'anachronisme avec la satire, doublement même, puisque le déferlement des termes de droit associe la raillerie traditionnelle des usages juridiques à une pointe dirigée contre la politique des parlementaires ».

53. René Harmand, *Essai sur la Vie et les Oeuvres de Georges de Brébeuf*, *op. cit.*, p. 220-221. En tout cas, le *Lucain travesty* n'est pas subversif au point de remettre en cause le pouvoir institué : les Mazarinades, pendant la Fronde, étaient autrement plus subversives. Il se situe davantage dans une recherche de tempérance capable de remettre en question un ordre établi injuste, - critique qui n'est du reste qu'un lieu commun de la littérature morale de l'époque - sans le priver, pour autant, de la protection des Grands. Il sait jusqu'où il ne doit pas aller, et, s'il s'en prend aux Grands, aux nobles factieux et aux anciens Frondeurs, il garde suffisamment de retenue pour pouvoir se réclamer de la protection des Puissants qu'il n'a jamais cessé de flatter en la personne de Mazarin.

INDEX

Mots-clés : comique, travestissement, Brébeuf (Georges de)

AUTEUR

THIERRY BRUNEL