



Tous les chemins mènent à l'auberge. Les lieux de passage dans l'histoire comique du XVIIe siècle

Alex Bellemare

Volume 3, 2017

Topique et topographie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1089996ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1089996ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bellemare, A. (2017). Tous les chemins mènent à l'auberge. Les lieux de passage dans l'histoire comique du XVIIe siècle. *Topiques, études satoriennes / Topoi Studies, Journal of the SATOR*, 3, 1–23. <https://doi.org/10.7202/1089996ar>

Article abstract

Le topos de l'auberge dans l'histoire comique crée autant un effet de ressassement que de contraste : elle suscite des situations reconnaissables, conditionne des épisodes stéréotypés, programme des scénarios qu'on retrouve, avec variance et nuance, dans beaucoup de textes du même genre. Partout visible, à la fois comme figure métaphorique modélisant une sociabilité libertine de substitution ou point de contact diégétique où se concentrent en un même endroit intrigues et personnages, l'auberge correspond bien à ce que les satoriens définissent comme une « configuration narrative récurrente ». Les enjeux pluriels convoqués par le topos de l'auberge peuvent ainsi se diviser en trois grandes catégories : il s'agit d'abord d'un lieu public encourageant les rencontres; ensuite d'un lieu qui, précisément en raison de ces voisinages forcés, engendre chaos et violence; enfin d'un lieu qui non seulement héberge des récits, mais constitue en lui-même une image kaléidoscopique de la narrativité. Plus précisément encore, nous retiendrons du topos de l'auberge sa fonction métanarrative, l'une de ses propriétés constitutives permettant son repérage.

© Alex Bellemare, 2017



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Tous les chemins mènent à l'auberge.

Les lieux de passage dans l'histoire comique du XVII^e siècle

L'histoire comique, au XVII^e siècle, s'inscrit au carrefour d'une multitude de traditions génériques, mélange roman d'apprentissage et roman d'aventures, récupère et renouvelle l'imaginaire picaresque, mêle, hybride et mixte, dans un esprit d'avant-garde et d'expérimentation, les registres burlesque et pathétique à la façon baroque du *Don Quichotte* de Cervantès. Récit du médiocre et du trivial¹, qui représente l'humanité prise sur le vif en transformant la réalité crue en matière romanesque, l'histoire comique fait de la route l'un des éléments privilégiés de son esthétique. En effet, l'histoire comique est traversée par le motif de l'errance, qui associe à la déroute géographique l'exil social, aux pérégrinations hasardeuses la condamnation morale. Les schémas narratifs traditionnellement opératoires dans cette variété du roman d'Ancien Régime fonctionnent selon une addition de voyages et d'arrêts, de mouvement et de repos, qui décentrent et déroutent les héros. En fait, l'histoire comique collectionne les personnages mendiants, vagabonds et nomades, de même qu'elle investit massivement des lieux de passage, de transition, comme les auberges et les hôtelleries². Parmi certaines des histoires comiques françaises souscrivant le plus scrupuleusement à cette rythmique, faisant s'alterner le mobile et le fixe, notons entre autres l'*Histoire comique de Francion* de Charles Sorel³, *Le Page*

¹ Rappelons que Sorel définissait le roman vraisemblable comme « des Histoires feintes, qui represent[ent] les humeurs des personnes comme elles sont, et qui [sont] une naïve peinture de leur condition et de leur naturel » (Charles Sorel, *La Bibliothèque françoise*, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667, p. 177).

² La tradition picaresque fait déjà un usage topique de l'auberge, y déclinant différents types et en y déployant tout un imaginaire de la pauvreté. Pour une étude sur le *topos* de l'auberge chez Cervantès, voir notamment l'article d'Isabelle Rouane Soupault, « Les fonctions narratives de l'auberge dans *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès », *Cahiers d'études romanes*, vol. 17, 2007, p. 105-127.

³ L'*Histoire comique de Francion* est un roman périodique, publié en trois temps dont chaque livraison (1623, 1626 et 1633) augmente et modifie le texte original. La version de 1623 compte sept livres. La livraison de 1626 y greffe trois nouveaux livres (IX, X, XI) tout en fragmentant le livre V de l'édition *princeps* en deux livres distincts (les sept livres initiaux deviennent donc huit). La version de 1633 ajoute une ultime livraison (XII). Nous utiliserons dans la présente étude l'édition d'Antoine Adam (Charles

disgracié de Tristan L’Hermite⁴ et *Le Roman comique* de Scarron⁵, à partir desquelles nous penserons le *topos* de l’auberge, ses modalités d’agencement et ses potentialités métacritiques.

Ainsi, Francion, héros éponyme de Sorel, voyage sans repos, visitant au gré de ses aventures carnavalesques auberges, hôtelleries et tavernes dans sa quête pour conquérir sa future épouse Nays qu’il n’a pourtant vue qu’en portrait⁶. La mobilité est plus qu’un accident de parcours. Francion, pendant l’orgie libertine dans le château de Raymond, se décrit comme instable et continuellement agité : « je suis tout divin, je veux estre tousjours en mouvement comme le Ciel⁷ ». Le narrateur du *Page disgracié*, Ariston, anagramme altérée de Tristan, « sorte de picaresque à la française⁸ », est lui aussi contraint de constamment voyager pour se protéger des foudres de ses nombreux persécuteurs. Disgracié de la cour du duc de Verneuil parce qu’il a commis un meurtre, le page fuit, flâne de disgrâce en disgrâce, transite par l’Angleterre, passe par l’Écosse et la Norvège avant de revenir en France. Toujours, son trajet est scandé par des haltes dans des tavernes et des gîtes⁹. Dans le *Roman comique* de Scarron, la distance parcourue par les héros est réduite, refoulée en vertu d’un schéma picaresque travesti qui métamorphose les comédiens

Sorel, « *Histoire comique de Francion* », dans Antoine ADAM (édit.), *Romanciers du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968 [1623-1633], p. 59-527) qui donne à lire chacune des parties de l’œuvre dans leur version originale.

⁴ Tristan L’Hermite, *Le Page disgracié* (édit. Jacques Prévot), Paris, Gallimard (Folio classique), 1994 [1643]. Le roman passe relativement inaperçu au moment de sa première publication en 1643 chez Toussaint Quinet. Il est réédité de façon posthume en 1667 chez André Boutonné par l’un des frères de Tristan, Jean-Baptiste L’Hermite. Cette édition reprend l’essentiel du texte original en ajoutant divers éléments paratextuels : une dédicace (au duc de Verneuil), un avertissement du libraire au lecteur, une table des chapitres ainsi que des « Remarques et Observations » qui donnent la clef pour identifier certains personnages et lieux que le texte avait cryptés.

⁵ Paul Scarron, *Le Roman comique* (édit. Claudine Nédélec), Paris, Classiques Garnier, 2011 [1651-1657]. Le texte paraît en deux livraisons successives, en 1651 puis en 1657. Malgré la présence de fils narratifs suggérant une troisième et ultime partie, le roman est resté inachevé à la mort de Scarron en 1660.

⁶ C’est d’ailleurs par la contemplation du portrait que Francion entame son rituel d’arrivée : « Lors qu’il arriroit aux Hostelleries, il n’avoit point d’autre entretien, que de contempler le portrait de celle qui estoit la cause de son voyage » (Charles Sorel, « *Histoire comique de Francion* », *op. cit.*, p. 326).

⁷ Charles Sorel, « *Histoire comique de Francion* », *op. cit.*, p. 319.

⁸ Sandrine Berrégard, « Diversité et unité dans *Le Page disgracié* », *L’information littéraire*, vol. 59, n° 4, 2007, p. 15.

⁹ Catherine Maubon remarque en effet que le voyage dans le roman tristanien est une source inépuisable de narrativité : « Quel qu’en soit l’espace (géographique ou social), quelques qu’en soient les motivations (personnelles ou domestiques), quel qu’en soit le rythme (ralenti ou accéléré), le voyage, lieu de rencontres, est une occasion narrative privilégiée » (Catherine Maubon, *Désir et écriture mélancoliques. Lectures du Page disgracié de Tristan L’Hermite*, Genève-Paris, Éditions Slatkine, 1981, p. 35).

voyageurs en sédentaires burlesques générant chaos et désordre dans la petite ville du Mans. Néanmoins, les trajets raccourcis qu'ils parcourent sont ponctués par des arrêts obligés dans des auberges, lieux de débauche et de délasserement comique.

L'auberge définit ainsi une double frontière : elle fixe un seuil entre un dedans et un dehors de même qu'elle marque, figurativement, l'arrêt momentané du voyage. Par ses multiples répétitions dans l'histoire comique, l'auberge est une figure contrastée et autonome, se situant en périphérie des lieux de légitimation sociale, accueillant des héros picaresques ainsi qu'une infinie variété de personnages marginaux et marginalisés. La fonction de jonction et de médiation de l'auberge, qui rassemble les individus et concentre les trajectoires les plus disparates, trouve un contrepoint exemplaire dans la société de cour. Ses pratiques et ses structures engendrent la figure du courtisan de la même façon que l'auberge provoque et catalyse certaines attitudes stéréotypées. La cour et l'auberge sont encore distinctes dans les dispositifs qu'elles déploient et les rencontres qu'elles suscitent. D'une part, la cour conditionne, uniformise et configure des comportements attendus et policés, contrôle les sensibilités jusqu'à la mécanisation, développe et façonne de nouvelles façons de penser les rapports avec les autres. Bref, pour le dire avec Norbert Elias, « à un certain niveau de l'évolution des sociétés européennes, des individus se groupent dans les "cours", qui leur impriment des caractères très particuliers¹⁰ ». Espace et comportement s'unissent alors dans un rapport de dépendance et de détermination. D'autre part, l'auberge réunit le fatras, accueille l'hétérogène, favorise le chaos et l'inattendu. Elle est le lieu, violent et bruyant, où se déroulent, dans des décors intérieurs et sans gloire, les péripéties les plus nombreuses et notables. La comparaison entre ces deux lieux que tout, *a priori*, oppose et distingue est d'autant plus signifiante dans le cas des histoires comiques puisque leurs narrateurs sont le plus souvent des exilés, des marginaux qui cherchent, notamment par la critique et la satire de la noblesse, à se faire une place, nouvelle et singulière, dans une société les ayant en quelque sorte bannis. À ce conditionnement sociologique, impliqué par la dissémination des scènes d'auberge dans l'histoire comique, s'ajoute la présence, elles aussi répétée et modulée, de scénarios narratifs qui lui sont traditionnellement associés. Antichambre de la narration, l'auberge, qui suspend momentanément la quête des héros, est par ailleurs le lieu

¹⁰ Norbert Elias, *La société de cours*, Paris, Flammarion (Champs essais), 1985, p. 15.

où se raconte et se diffuse une série de récits intercalés. En cela, l'auberge agit aussi comme agrégateur de récits et miroir réfléchissant la réalité à nouveaux frais.

Mais un lieu, même s'il est ancré dans les pratiques culturelles et institutionnalisés par la tradition littéraire, n'est pas *a priori* ou automatiquement un *topos*. Il faut encore que l'auberge, entendue comme rite de passage dans l'histoire comique du XVII^e siècle, soit à l'origine d'enjeux qui dépassent la stricte représentation. Autrement dit, il faut que s'ajoute à sa fonction narrative une fonction discursive. La prégnance de l'auberge dans l'histoire comique crée autant un effet de ressassement que de contraste : elle suscite des situations reconnaissables, conditionne des épisodes stéréotypés, programme des scénarios qu'on retrouve, avec variance et nuance, dans beaucoup de textes du même genre. Partout visible, à la fois comme figure métaphorique modélisant une sociabilité libertine de substitution ou point de contact diégétique où se concentrent en un même endroit intrigues et personnages, l'auberge correspond bien à ce que les satoriens définissent comme une « configuration narrative récurrente¹¹ ».

Il est sans doute important de rappeler que, dans l'univers lexicographique bariolé du XVII^e siècle, auberge¹², hôtellerie¹³, gîte,¹⁴ taverne¹⁵ et cabaret¹⁶, s'ils ne désignent pas toujours exactement les mêmes lieux physiques, sont néanmoins des termes suffisamment perméables

¹¹ La définition du *topos* occupe les satoriens depuis longtemps et a récemment fait l'objet d'une réflexion collective dans le second volume de *Topiques. Études satoriennes*. Dans une évidente volonté de discriminer le *topos* de concepts voisins mais distincts, Michèle Weil identifie « la narrativité comme l'une des composantes de la définition du *topos* » (Michèle Weil, « Comme repérer et définir le *topos* ? », *Topiques. Études satoriennes*, vol. 2, 2016, p. 2).

¹² « Maison où l'on donne à manger, soit en pension, soit par repas pour certaine somme » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690).

¹³ « Bâtiment composé de logemens, chambres, écuries, cours & autres lieux nécessaires pour loger & nourrir les voyageurs, ou les personnes qui font quelque séjour dans une ville » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690).

¹⁴ « Lieu où l'on s'arrête pour coucher à la fin de la journée, lorsqu'on est en voyage : on a un peu étendu l'acception de ce mot, & il signifie souvent en général le lieu où l'on couche » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690).

¹⁵ « Taverne & cabaret signifient à-peu-près la même chose ; c'est un lieu où l'on vend le vin à pot & à pinte » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690).

¹⁶ « Cabaret, taverne, ces deux lieux ont eu cela de commun, que l'on y vendoit du vin : mais dans les tavernes on n'y vendoit que du vin, sans y donner à manger ; au lieu qu'on donnoit à manger dans les cabarets. Cette distinction est ancienne. Les Grecs nommoient les lieux où l'on vendoit du vin, & ceux où l'on donnoit à manger. Les Romains avoient aussi leurs tabernae & popinae, dont la distinction étoit la même. Les professions d'Hôteliers, de Cabaretiers, & de Taverniers, sont maintenant confondues : la police leur a prescrit quelques regles relatives à la religion, aux moeurs, à la santé, & à la sûreté publique, qui sont fort belles, mais de peu d'usage » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690).

pour connoter, de façon minimale, différentes pratiques d'hospitalité dont le dénominateur commun est la restauration¹⁷. Par auberge, nous entendons, dans la présente étude, l'ensemble des lieux de passage fréquentés par des voyageurs où il est possible de satisfaire les fonctions vitales, comme la faim, la soif ou encore le sommeil. Les enjeux pluriels convoqués par le *topos* de l'auberge peuvent ainsi se diviser en trois grandes catégories de considérations : il s'agit d'abord d'un lieu public encourageant les rencontres ; ensuite d'un lieu qui, précisément en raison de ces voisinages forcés, engendre chaos et violence ; enfin d'un lieu qui non seulement héberge des récits mais constitue en lui-même une image kaléidoscopique de la narrativité. Plus précisément encore, nous retiendrons du *topos* de l'auberge sa fonction métanarrative, l'une de ses propriétés constitutives permettant son repérage.

Imaginaires de la rencontre

L'auberge, en tant que carrefour et refuge transitoire, permet les métissages et les rencontres les plus disparates. Dans *Le Page disgracié*, l'auberge est effectivement le théâtre d'une rencontre à la fois structurante sur le plan narratif et déterminante sur le plan symbolique. Au chapitre XVII de la première partie, le page, qui cherche alors à s'exiler du monde mélancolique de la cour¹⁸ suite à un malentendu désastreux le forçant à fuir ses protecteurs, se retire nuitamment dans une hôtellerie « assez écartée¹⁹ », où il prend une chambre à deux lits. Pendant la nuit, le page entend l'hôtesse se disputer avec un étranger qui souhaite prendre, seul, une chambre et qui doit, à contrecœur, se contenter de celle déjà occupée par le page. Significativement, l'intitulé du chapitre²⁰ qualifie la rencontre d'étrange et l'hôtellerie de méchante, concrétisant ainsi l'imaginaire dépréciatif souvent associé aux représentations hôtelières. Deux individus marginalisés mais persécutés pour des raisons différentes, le page et l'alchimiste, se rencontrent

¹⁷ Marie-Claire Grassi rappelle en ce sens que « ce qui caractérise en Occident la naissance des auberges, puis de l'hostellerie, c'est donc l'instauration de l'échange du paiement contre l'hébergement : cela est dû à l'émergence d'une population de plus en plus importante de pèlerins, de voyageurs divers [...] » (Marie-Claire Grassi, « De l'auberge à l'hôtel », dans Alain MONTANDON (dir.), *Le livre de l'hospitalité*, Paris, Bayard, 2004, p. 726).

¹⁸ « Mon dessein, quand je me sauvais du lieu où se tenait la Cour, n'était que de m'éloigner le plus qu'il me serait possible de toute sorte de connaissance et de me déguiser si bien que je ne me connusse pas moi-même » (Tristan L'Hermite, *op. cit.*, p. 73).

¹⁹ Tristan L'Hermite, *op. cit.*, p. 74.

dans un espace clos qui, lui aussi, se situe aux franges de la vie licite et bienséante. Notons d'emblée que l'épisode bien connu du philosophe, que le page méprend d'abord pour un alchimiste, a été maintes fois commenté. Plusieurs y ont vu une métaphore permettant de discriminer, de mettre en contraste deux modes d'appréhension du monde incompatibles. Le premier serait fondé sur le réel, tandis que l'autre reposerait sur l'illusion. Selon Jean Serroy, en effet, « le page confond l'univers de la réalité et celui de la fiction²¹ ». Denis Augier, qui propose d'historiciser l'imaginaire alchimique, synthétise ainsi cette hypothèse de lecture : « l'épisode de l'alchimiste joue principalement un rôle de révélateur de l'état mental du page et marque l'écart fondamental entre illusion et réalité²² ». En cela, le philosophe permet effectivement au page de se révéler à soi-même : la mélancolie qui frappe le page, dont les symptômes les plus visibles sont la rêverie et l'angoisse, le pousse de disgrâce en disgrâce. Pour Patrick Dandrey, la rencontre avec le philosophe miroite celle, déçue mais hyperbolique, que le page fera avec l'amante anglaise : « le personnage énigmatique de ce faiseur d'or d'apparence minable semble comme l'incarnation de la "rêverie" mélancolique du Page, toujours prompt à envelopper d'inquiétude sinistre ou d'illusion chimérique son expérience amoureuse²³ ». Ainsi la rencontre avec l'autre est-elle aussi une découverte de soi.

Mais la rencontre avec le philosophe permet aussi de penser le statut minoré du savoir alchimique, que le discours scientifique dominant de l'époque condamne et récuse²⁴. Plutôt que d'investir des lieux plus naturellement associés aux savants, tels que le cabinet ou la bibliothèque, le philosophe du *Page disgracié* vogue d'auberge en auberge, s'abritant et travaillant là où il peut, en marge des institutions officielles et des circuits légitimes de diffusion

²⁰ « L'étrange rencontre que fit le page disgracié dans une méchante hôtellerie » (*Ibid.*, p. 73). Le titre du chapitre nommé déjà, de façon liminaire, le *topos* de la rencontre nocturne.

²¹ Jean Serroy, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVIIe siècle*, Paris, Minard (Trésorthèque), 1981, p. 373.

²² Denis Augier, « Un alchimiste en voie de disparition : le problème du philosophe dans *Le Page disgracié* de Tristan L'Hermite », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 24, n° 1, 2002, p. 217.

²³ Patrick Dandrey, « Portrait de Tristan L'Hermite en page mélancolique », *Dix-septième siècle*, vol. 1, n° 266, 2015, p. 149.

²⁴ Pour Véronique Adam, l'alchimiste du *Page disgracié* est « certes capable d'opérer une transmutation, mais [est] voué à fuir, à avoir peur qu'on ne lui dérobe son bien et à ne pas tenir ses engagements. L'alchimiste a à répondre du décalage entre le contenu de sa théorie, prônant la vérité et promettant la découverte de la pierre, voire sa fabrication, et l'évidence sociale de l'inexistence de cet or signifiée par sa misère, sa faiblesse et son masque » (Véronique Adam, « La littérature alchimique (1550-1715) : écriture et savoir à la marge ? », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. 6, n° 1, 2014, par. 4).

du savoir. Signe manifeste d'exclusion, l'errance du philosophe, privé de reconnaissance symbolique parce qu'assimilé à la figure traditionnelle du charlatan, est donc autant sociale que spatiale, de même qu'elle redouble celle du narrateur.

Cette scène de première rencontre entre le page et l'alchimiste a ceci de particulier qu'elle est inégalitaire et implicitement vécue. En effet, le page, feignant de dormir, espionne les faits et gestes de l'alchimiste, le reconnaissant pour tel sans que ce dernier n'en soit conscient. Le lendemain, le page, redoutant la réaction de l'alchimiste, d'un tempérament autrement suspicieux et inquiet, choisit de retarder son audience plutôt que de l'aborder directement :

Comme je le vis dans le grand chemin, je jugeai qu'il ne serait pas à propos de l'aborder si promptement, de crainte de l'épouvanter, et qu'il valait mieux attendre que je le visse arrêter en quelque hôtellerie, afin de pouvoir boire en passant au même lieu et prendre de là sujet d'aller en sa compagnie²⁵.

Conçue comme un lieu sûr et convivial, l'hôtellerie rassure et désinhibe : les rencontres y sont alors plus favorables. Le page, souscrivant aux idées reçues de son temps, assimile bientôt le voyageur à un faux-monnayeur, capable de créer de l'or véritable moyennant quelques manipulations techniques, mais dont la philosophie n'est faite que d'artifices et de chimères²⁶. D'évidence, cette rencontre suit une gradation. Croisé de nuit dans une hôtellerie mal famée, le voyageur avec qui le page partage une chambre est faussement pris pour un alchimiste. Toutefois, la confrontation de la philosophie trompeuse de l'alchimiste avec la réalité qui l'invalide, activité de démystification qui scellera la rencontre entre les deux marginaux, finira par discréditer absolument celui qui se prétendait détenteur d'un pouvoir surnaturel. Bref le *topos* de l'auberge, s'il encourage les rencontres, ne les rend pas pour autant transparentes.

La rencontre fortuite entre le page et le philosophe se place donc sous le signe de la magie et de l'escroquerie, ce qui contraste nettement avec le réalisme et le médiocre généralement imposés

²⁵ Tristan L'Hermite, *op. cit.*, p. 77.

²⁶ Patrick Riard suggère en effet de lire l'épisode du philosophe comme une critique des apparences trompeuses : « Tout est marqué, non sous le sceau du secret, mais sous le sceau du vague, de l'apparence, de l'illusion. Et nous pourrions imaginer là une leçon de morale qui nous parviendrait au travers des siècles par l'intermédiaire du page disgracié et qui dirait : ne prêtez pas attention aux apparences, elles ne

par l'auberge. Sans compter que *Le Page disgracié* s'institue comme « une autobiographie de la rédemption ou du salut²⁷ », voire comme une « autofiction²⁸ » avant la lettre, si bien qu'une certaine exigence de vraisemblable est attendue. De la même façon, la possibilité même de la rencontre a quelque chose d'inouï dans le cas du page car « en tout mélancolique sommeille un ermite²⁹ ». Replié sur lui-même, évitant le plus possible le commerce des hommes, le page mélancolique pense d'abord les rapports avec autrui selon une logique réitérée de la protection et de la dépendance. Le récit personnel met en évidence l'apprentissage social du narrateur, surtout en ce qui concerne les maîtres successifs dont il est la marionnette divertissante. Ainsi, la fonction d'intermédiaire que joue l'auberge dans *Le Page disgracié*, lieu d'absolution et d'invention de soi pour les marginaux, constitue aussi un contrepoint à l'imaginaire courtois dont elle est l'envers et la caricature outrée : « c'est donc l'image même de la noblesse, et sa représentation idéale, que le roman met en jeu et interroge³⁰ ». L'auberge a alors une dimension parodique en représentant une version dégradée et déformée de la cour dont le page a été chassé. Discontinue, fragmentée, diverse sont autant d'épithètes employées par la critique tristanienne pour qualifier la structure composite du roman. Dans cette disparate, les nombreux épisodes qui se déroulent à l'auberge servent d'initiation où l'exercice du jugement du page est mis à profit. C'est en côtoyant la diversité du monde, dans la zone sécurisée que dessine l'auberge, que le page se construit et se définit.

Rencontre de nuit, rencontre au lit

Comme tout lieu, l'auberge est divisible. C'est ainsi que le lit, motif récurrent dans l'histoire comique et moteur narratif de plusieurs épisodes farcesques, devient une figure incontournable

sont que le jeu des illusionnistes, et vous n'en êtes que le jouet » (Patrick Riard, « Le page et son initiation : quelle alchimie pour devenir poète ? », *Cahiers Tristan L'Hermite*, vol. 27, 2005, p. 57).

²⁷ Florence Orwat, « *Le Page disgracié* au miroir de son imaginaire esthétique : pour une lecture nouvelle du roman », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 25, n° 1, 2013 p. 225.

²⁸ L'entremêlement et l'indécision entre l'affabulation romanesque et les éléments biographiques avérés poussent Patrick Dandrey à lire *Le page disgracié* à la lumière de l'autofiction : « Ce mélange de vérité historico-biographique et de fiction joco-romanesque nous autorisera ici l'exercice d'une assimilation anachronique : lire *Le Page disgracié* comme une autofiction » (Patrick Dandrey, « *Le Page disgracié* de Tristan L'Hermite ou le "roman de sa vie" », *Revue d'histoire littéraire de France*, vol. 114, n° 1, 2014, p. 170).

²⁹ Patrick Dandrey, « Portrait de Tristan L'Hermite en page mélancolique », *op. cit.*, p. 153.

³⁰ Florence Orwat, *op. cit.*, p. 224.

de l'hospitalité burlesque. Dans *Le Page disgracié*, la rencontre matricielle entre le philosophe et le narrateur est possible précisément parce qu'il y a carence de chambres et de lits dans l'hôtellerie. De la même manière, la célèbre scène d'ouverture du *Francion* de Sorel met également en jeu la fonction de médiation de l'auberge. Blessé à la tête et fuyant le village où la plupart des citoyens le prennent désormais pour un vil magicien, Francion s'arrête pour la nuit dans une auberge. La malchance le pourchasse jusque-là puisque le tavernier lui répond qu'il n'y a plus aucun lit de disponible. Ce dernier propose quand même à Francion, en guise de compromis, de partager la couche qu'un gentilhomme occupait déjà. Francion demande alors pardon à son hôte pour l'agitation induite :

Monsieur, dit il a ce gentil-homme qu'il y vit couché, si je ne me portois point mal, la nécessité ne me forceroit pas a vous incommoder comme je vay faire. Je m'en irois plutost passer la nuict volontiers couché tout a plat sur un lict qui ne pourroit branler si tout l'Univers estoit en mouvement, et où je n'aurois pour rideaux que les Cieux³¹.

Cette proximité contrainte est l'occasion désignée de se raconter à l'autre. Ce n'est qu'à l'ouverture du second livre que s'endorment enfin les deux nouveaux amis, quand Francion devient trop fatigué de réciter ses plus récentes aventures, notamment sa passion dévorante pour Laurette. Or la chambre était déjà occupée par une autre dormeuse qui, ayant entendu les contes joyeux de Francion et connaissant elle aussi Laurette, s'est mise dans l'idée de le découvrir. Elle s'approche alors du lit de Francion qui, comateux et interdit, l'embrasse en méprenant la vieille Agathe pour sa douce Laurette. Cet épisode, où les rencontres culminent par la double reconnaissance de Francion et d'Agathe, sert aussi de cheville narrative. Le héros éponyme du roman, qui promet pour le lendemain un récit de rêve surprenant, s'endort de nouveau, en laissant Agathe, devenue narratrice interne, raconter son histoire jusqu'à la clôture du second livre. Plus encore, un *topos* en remplace un autre. Le récit d'Agathe, maquerelle d'âge mûr, se construit à partir de différents « attributs, situations, actions prévisibles, motifs, qui s'articulent en clichés narratifs³² ». Jeanne Goldin suggère d'ailleurs que « le topos fait plus que de présenter un certain type de femmes et de raconter leurs tromperies ; la courtisane et la maquerelle

³¹ Charles Sorel, « *Histoire comique de Francion* », *op. cit.*, p. 92.

³² Jeanne Goldin, « Topos et fonctionnement narratif : la maquerelle dans *L'Histoire comique de Francion* », *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977, p. 94.

proposent explicitement une vision sociale et une philosophie particulièrement subversives³³ ». L'insertion du récit d'Agathe ajoute et développe la portée libertine de l'ouvrage, qui célèbre l'envers des valeurs établies et critique les institutions consacrées. En ce sens, l'auberge est une véritable plaque-tournante, où les récits s'emboîtent et se dispersent, où les rencontres débouchent continuellement sur d'autres relations. Elle est une représentation réduite mais magnifiée du fonctionnement même de la narrativité.

Or, cet épisode de rencontre de nuit, qui impose à des inconnus de partager une chambre ou un lit, se retrouve aussi chez Scarron. De façon générale, les rencontres nocturnes font saillie dans *Le Roman comique*. Si, chez Tristan, la rencontre avec le philosophe avait pour fonction de confronter deux conceptions du monde qui opposaient réalité et imaginaire, et que chez Sorel la rencontre de nuit était l'occasion de tresser et d'entremêler une multitude de fils narratifs, chez Scarron, elle est plus visiblement source de divertissement comique. L'une des scènes les plus emblématiques de la mécanique topique du partage du lit se trouve au sixième chapitre de la première partie du *Roman comique*³⁴. Il s'agit de l'épisode scatologique du pot de chambre qui met en vedette la Rancune, un « de ces misanthropes qui haïssent tout le monde, et qui ne s'aiment pas eux-mêmes³⁵ ». Ce bon vivant adepte des beuveries se rend à demi ivre dans une hôtellerie, y cherchant refuge et divertissement. Il n'y reste malheureusement plus de lits et le sort de la Rancune apparaît bien incommode avant qu'un marchand du bas Maine « offrit la moitié de son lit à la Rancune³⁶ ». Les deux compagnons boivent alors jusqu'à plus soif. Néanmoins mécontent de partager son lit avec un inconnu pourtant affable et avenant, la Rancune imagine une plaisanterie ordurière afin de faire déguerpir l'intrus. Le vieux comédien simule une difficulté urinaire sauvage et réveille ainsi plusieurs fois le marchand, lui donnant des coups de coude et requérant le pot de chambre. Cette tactique est répétée à trois reprises. Chaque fois, la Rancune ajoute un cri, grossit burlesquement l'inconfort, multiplie le temps de possession du pot de chambre. Puis, en feignant de remettre le pot de chambre par terre, il déverse son

³³ *Ibid.*, p. 103.

³⁴ En dépit de sa relative brièveté, l'intitulé du chapitre évoque plusieurs péripéties distinctes qui s'additionnent dans le vertige : « L'aventure du pot de chambre ; la mauvaise nuit que La Rancune donna à l'hôtellerie ; l'arrivée d'une partie de la Troupe, mort de Doguin, et autres choses mémorables » (Paul Scarron, *op. cit.*, p. 61).

³⁵ *Ibid.*, p. 58.

³⁶ *Ibid.*, p. 62.

contenu « sur le visage, sur la barbe et sur l'estomac³⁷ » du pauvre dormeur. La Rancune pousse la bouffonnerie plus loin en affirmant à la maisonnée, réveillée et rassemblée par la terreur panique du marchand détrempé, que le malheureux bourgeois est bien celui qui a souillé le lit. La victime de la Rancune est ainsi doublement humiliée : le marchand est compassé et passe pour un incontinent. Malgré son humour urétral, personne, dans la diégèse, ne rit de l'évènement. À l'inverse le marchand est furieux, de même que l'hôtesse qui enrage parce qu'elle a perdu un bon matelas. Le principal intéressé, la Rancune, ne semble pas lui non plus ému du dénouement de sa farce.

Plus révélateur encore que sa réception est la structure de cette saynète comique qui fonctionne selon ce que Jean de Guardia a nommé « le système de répétition-gradation³⁸ ». La Rancune ne fabrique pas de la différence, il crée obstinément de l'identique : la stratégie du réveil — le comédien attend que le marchand s'endorme pour le réveiller violemment — est utilisée trois fois plutôt qu'une. À chaque reprise, cependant, une modulation : les jurons, les cris, la théâtralisation sont exagérés, amplifiés de fois en fois. La duplication, ici, n'est pas un principe comique qui tiendrait de la paresse. Au contraire, le redoublement farcesque a aussi pour fonction de mettre en relief le procédé même du comique de répétition. Cette façon de composer un épisode comique a partie liée avec la dramaturgie : on donne à voir plutôt qu'à lire. Ce sont les sens qui sont directement mobilisés : les marques sensorielles de l'ouïe, de la vue, et même de l'odorat dans le cas du pot de chambre, renvoient au mouvement, à la mécanique du théâtre. On voit la Rancune jouer son rôle d'ingrat et d'haïssable, on l'entend jurer et pester, on l'entend même uriner : « le bruit seul du pot de chambre eût pu réveiller le Marchand³⁹ ». Tout le roman d'ailleurs, du titre jusqu'à ses personnages, se place sous la tutelle de la théâtralité. Ainsi l'auberge, cadre scénique privilégié, est un élément incontournable de la scénographie comique. La répétition-gradation au fondement de l'épisode évoque aussi, en creux, le fonctionnement du *topos*.

³⁷ *Ibid.*, p. 63.

³⁸ Jean de Guardia, *Poétique de Molière : comédie et répétition*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 2007, p. 367.

³⁹ Paul Scarron, *op. cit.*, p. 63.

Enfin, il apparaît important de noter que l'auberge est rarement le sujet d'une description détaillée et pointilleuse, agissant plutôt comme un décor préfabriqué, prenant ce faisant un aspect générique auquel renvoyait déjà la pluralité des termes la désignant. Sorel refuse d'ordinaire de traiter l'environnement romanesque de façon naturaliste dans le *Francion*, en abrégeant jusqu'au lieu commun la description des espaces⁴⁰ traversés par ses personnages, comme le revendique aussi le narrateur du *Page*⁴¹. Malgré cette carence descriptive, l'auberge apparaît néanmoins partout, ne serait-ce parce que sa fréquentation est inséparable de la pratique du voyage. Autrement dit, ce n'est pas tellement l'auberge comme lieu décrit qui importe, mais davantage ce qui s'y déroule. Ce qui importe alors aux romanciers comiques concerne en priorité le potentiel narratif de l'auberge, qui force les relations et démarre les récits. Il y a donc une relation proportionnelle entre la réduction des procédés descriptifs et l'accumulation des épisodes narratifs dans le déploiement du *topos* de l'auberge.

Économie de l'excès

Dans la *Doctrine curieuse*, François Garasse érige la taverne en lieu anti-pédagogique où se diffuse un savoir-vivre libertin, jugé corrompueur et infâme :

J'appelle Libertins nous yvrognes, mouchérons de taverne, esprits insensibles à la piété, qui n'ont d'autre Dieu que leur ventre, qui sont enrôlés en cette maudite confrérie qui s'appelle la confrérie des bouteilles⁴².

Toxique, l'environnement de l'auberge l'est à plusieurs égards. Selon Garasse, la soif et la faim sont les maîtres mots de ceux qu'il qualifie de libertins, antithèse du chrétien dévot à la fois parce que les libertins ne sont pas pieux, mais encore parce qu'ils sont incapables de réprimer leurs désirs les plus vils. Les réjouissances du corps, les voluptés de la chair, l'ivresse, la gourmandise

⁴⁰ « Je ne veux point vous dire s'il passa des rivières ou des montagnes, s'il traversa des villes ou des bourgades. Je ne suis pas en humeur de m'amuser à toutes ces particularitez » (Charles Sorel, « *Histoire comique de Francion* », *op. cit.*, p. 395).

⁴¹ « Je ne vous dirai point quelles montagnes je franchis ni quels ruisseaux je passai avant que de voir cette ville capitale de l'Écosse » (Tristan L'Hermite, *op. cit.*, p. 181).

⁴² François Garasse, *Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels : contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'Etat et aux bonnes mœurs*, Paris, Sébastien Chappelet, 1623, p. 37.

sont autant de péchés, autant d'excès que les libertins élèvent en maximes de vie⁴³. Se présentent dans le *Francion* de Sorel beaucoup de séquences marquées du sceau du carnavalesque, où les fonctions corporelles sont immodérément célébrées. Le plus souvent, les auberges accueillent ces fêtes et ces débordements. Si les épisodes consacrant le triomphe du bas corporel que sont les noces villageoises⁴⁴ et la fête libertine de Raymond⁴⁵ se déroulent dans des châteaux, espaces légitimés mais rabaissés par la dépravation, d'autres lieux, comme les auberges, sont sans cesse liés aux conduites immorales, parfois jusqu'à la cristallisation d'un lieu commun :

La plupart de ceux qui ont mis des vers dans le nouveau recueil de la poésie française en sont là logés ; et, outre qu'ils ont fait imprimer de sottises chansons que les garçons de cabaret et les volontaires du Louvre savent, ils font voir à tout le monde des vers infâmes qu'ils ont composés, où il n'y a rien de remarquable, sinon qu'ils y nomment partout les parties et les actions naturelles⁴⁶.

Au contraire du château qui peut se changer en véritable perversion avant toutefois de reprendre sa noblesse une fois la fête apaisée, l'obscénité, pour l'auberge, est comme une marque congénitale.

La ruse et l'argent

Le roman comique, à la façon des espaces privilégiés par la comédie du XVII^e siècle, parcourt des lieux généralement urbains, fermés, et présente des personnages fortement typés qu'il est

⁴³ Ainsi au château de Raymond, où la débauche est reine : « Un peu après, l'on vint dresser une longue table, qui fut incontinent chargée de tant de diverses sortes d'animaux, qu'il sembloit que l'on eût pris tous ceux de la terre, pour les manger là en un jour. Quand l'on eut estourdy la plus grosse faim, Raymond dit à chacun qu'il falloit observer les loix qui estoient à l'entrée de la porte, chasser loing toute sorte de honte, et se résoudre à faire la desbauche la plus grande dont il eût jamais esté parlé. L'on ferma tous les volets des fenestres, et l'on alluma des flambeaux, parce qu'ils n'eussent pas pris tant de plaisir à mener une telle vie s'ils eussent vû le jour. Chacun dit sa chanson le verre à la main, et l'on conta tant de sornettes qu'il en faudroit faire un volume à part, si l'on les vouloit raconter. Les femmes, ayans perdu leur pudeur, dirent les meilleurs contes qui leur vindrent à la bouche » (Charles Sorel, « *Histoire comique de Francion* », *op. cit.*, p. 313).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 270-281.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 306-323.

⁴⁶ Ce passage est un ajout présent dans l'édition de 1633 (Charles Sorel, *Histoire comique de Francion* (édit. Fausta Garavini), Paris, Gallimard (Folio), 2011 [1633], p. 407). Il tempère aussi le passage qui précède immédiatement la citation en changeant « ces mots de foutre, de vit et de con » (Charles Sorel,

difficile de séparer des espaces qu'ils occupent. Véronique Sternberg définit l'urbain comme un observatoire de la réalité, porteur d'un imaginaire de la proximité, autrement dit « un univers social, avec ses cloisonnements, ses habitudes et ses travers⁴⁷ ». De la même façon, certains espaces-clés, comme l'auberge, sont traversés de scénarios réitérés et attendus. En effet, tous les séjours à l'auberge ne se terminent pas dans la gaieté. L'une des nouvelles exigences qu'impose l'hôtellerie est le paiement des services utilisés. On ruse diversement dans l'histoire comique pour éviter de régler les dettes ainsi contractées. Dans le *Francion*, l'épisode de la transformation du pédant Hortensius en roi de Pologne concrétise l'asymétrie carnavalesque de la cour royale et de l'auberge :

Après ces divers entretiens, toute la compagnie prit congé de Nays excepté Francion, et l'on ramena le Roy de Pologne en son hostel. Il y avoit presse a la voir passer : le bruit de sa folie avoit desja couru dedans Rome. Les uns en rioient, et les autres s'en estonnoient. Pour luy il crût que cette multitude n'estoit là que pour l'admirer ; et, estant fort satisfait de sa personne, il s'alla enfermer dans sa chambre avec son Historiographe le plustost qu'il lui fut possible, afin de luy faire lire ce qu'il avoit escrit de ses discours, pour corriger les lieux où il avoit manqué⁴⁸.

Ce monde à l'envers est entretenu par divers personnages, des courtisans contrefaits et burlesques, souhaitant s'amuser et profiter de l'extravagance d'Hortensius qui « de Pédant qu'il estoit, [...] est devenu Roy⁴⁹ ». L'auberge est donc le théâtre d'une entrée royale qui, quoique travestie et cocasse, fonctionne selon les mêmes codes. Hortensius, déguisé avec des fourrures risibles, affublé de faux serviteurs, est en constante représentation. On boit, on mange, on festoie. Hortensius, nouvellement couronné, établit, dans un discours instituant, un état utopique pour le moins « bigarré⁵⁰ », où « tout le monde [fait] des livres⁵¹ », prépare aussi des entreprises de conquête, conçoit des lois fantasques, met sur pied une politique commerciale insolite. Dans ce *mundus inversus*, point de monnaie : les échanges se feront en poèmes. Si ces inventions farfelues dérident les entremetteurs de la farce, elles divertissent moins l'aubergiste lorsque vient

« *Histoire comique de Francion* », *op. cit.*, p. 321) par la tournure euphémisée « ces vilains mots » (Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*, *op. cit.*, p. 407).

⁴⁷ Véronique Sternberg, « Espaces et comédie au XVII^e siècle », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 201.

⁴⁸ Charles Sorel, « *Histoire comique de Francion* », *op. cit.*, p. 452.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 447.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 449.

⁵¹ *Ibid.*, p. 450.

le moment de régler la note. Hortensius, roi imaginaire et sans le sou, est finalement incapable de payer l'aubergiste qui enrage. Cette ruse, dont l'enjeu est autant le rire que le larcin, est une constante des représentations de l'auberge dans l'histoire comique.

Un épisode semblable du *Page disgracié* rapproche lui aussi comique et détresse. Le page et son compagnon Gélase, partis à la chasse, s'arrêtent en chemin pour se restaurer dans une auberge. Ils n'ont toutefois pas remarqué que leur chienne en rut a attiré pendant leur trajet une meute avide de chiens. L'hôtesse, les apercevant, demande aux deux amis s'il faut peut-être s'en occuper, ce à quoi ils acquiescent en réclamant logis et nourriture. Non seulement ils ne contredisent pas la pauvre dupée, encore ajoutent-ils que les chiens appartiennent à un riche seigneur et qu'un valet viendra les chercher le lendemain en même temps qu'il règlera la dette qu'ils auront contractée. Or les chiens, qui n'appartiennent pas le moins du monde à ce seigneur imaginaire, aboient et hurlent pendant toute la nuit, réveillant les voisins qui s'en prennent alors à l'hôtesse innocente et abattue. Comble de la ruse, elle est contrainte d'essuyer seule ses pertes lorsque plusieurs paysans reconnaissent leurs chiens qu'ils avaient magiquement perdus. Ce refus de payer l'aubergiste, en laissant une meute de chiens inconnus en gage de paiement, est reçu plutôt favorablement par le maître qui « se pâme presque de rire⁵² » en entendant le récit qu'en fait le page. Ce maître, que la clef identifie comme le marquis de Villars, est un homme de qualité vivant dans un somptueux château. Le va-et-vient spatial du page, qui pérégrine d'espaces de pouvoir en espaces marginaux, montre bien le contraste, le déséquilibre qui existe entre la cour et l'auberge. De servitude et de dépendance, la relation que le page entretient avec les autres, une fois hors du château qui lui sert d'asile, se transforme en rapport de force alors qu'il agit lui-même en une sorte de bourreau comique afin de délasser les plus puissants que lui.

Scènes de bagarre

L'auberge, qui reproduit dans une miniature burlesque la société dans ce qu'elle a de plus vulgaire tout en densifiant les rapports interpersonnels, est également propice à de multiples débordements et quiproquos, notamment comiques. Pour Yen-Maï Tran-Gervat, « l'auberge est le lieu "grotesque" par excellence, celui de la table et du lit, moins comme symboles

d'hospitalité que comme objets associés aux parties basses de l'anatomie humaine⁵³ ». Effectivement, plusieurs épisodes comiques se déroulent dans des auberges, dans des lieux clos favorisant les chocs et les accrochages farcesques. Cependant, tout est question d'équilibre. Une bouffonnerie menée trop loin entraîne à l'inverse d'épiques échauffourées. Dans le *Roman comique* les bagarres, plus souvent carnavalesques qu'inquiétantes, cadencent en effet la narration⁵⁴. Au moins trois combats d'importance se tiennent d'ailleurs dans des auberges⁵⁵.

C'est d'abord par la vaillance de Destin, qui lutte brillamment dans le tripot de la Biche avant de sauver le sieur de la Rappinière d'une embuscade armée, que les comédiens échappent au désagrément d'une nuit passée à l'hôtellerie : « le bienfait [de Destin] trouva place en son cœur de roche [la Rappinière] ; et sans vouloir permettre que ces pauvres restes d'une troupe délabrée allassent loger en une hôtellerie, il les emmena chez lui⁵⁶ ». C'est que loger dans une hôtellerie suppose à la fois inconfort et imprévu. L'épisode du pot de chambre illustre exemplairement cette précarité. Sans compter que les rencontres ne sont pas toujours enjouées. Au chapitre XII de la première partie, laconiquement intitulée « Combat de nuit », une bagarre déclenchée par l'orgueil pédantesque du poète Roquebrune occupe l'essentiel de l'hôtellerie : « les coups de poing, les soufflets et plusieurs voix confuses d'hommes et de femmes s'entrebattaient, mêlées au bruit sourd de plusieurs pieds nus qui trépignaient dans la chambre, faisaient une rumeur épouvantable⁵⁷ ». L'ambiance dans l'hôtellerie se place alors sous le signe du sang, de la sueur et des cris.

⁵² Tristan L'Hermite, *op. cit.*, p. 252.

⁵³ Yen-Maï Tran-Gervat, « Existe-t-il une définition topique de la rencontre comique ? (Sur quelques romans comiques européens des XVII^e et XVIII^e siècles) », dans Jean-Pierre DUBOST (dir.), *Topographie de la rencontre dans le roman européen*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal (Littératures), 2008, p. 346.

⁵⁴ Notons aussi que le motif menant les comédiens du *Roman comique* à prendre la route est exactement le même que celui qui pousse le page à quitter la France. Dans les deux cas, un meurtre déclenche la nécessité de s'enfuir. Malgré la tonalité burlesque et les tours risibles, il y a donc dans ces romans des éléments plus graves qui, souvent, prennent l'auberge comme décor.

⁵⁵ Yen-Maï Tran-Gervat suggère d'ailleurs de rassembler ces rencontres hostiles sous la rubrique « Rixe_dans_auberge », suite logique du *topos* « Combat_burlesque » (Yen-Mai Tran-Gervat, *op. cit.*, p. 346).

⁵⁶ Paul Scarron, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 98.

Significativement, cette bagarre nocturne, bruyante et collective, interrompt dans la diégèse le récit que Destin allait faire de son passé tout en provoquant, en creux, une série différée et contrastée d'autres récits : celui de la bagarre elle-même, séquence sectionnée en trois assauts distincts, et celui de la cause même de l'empoignade. Roquebrune, qui avait fait de méchantes stances, s'est fait insulter par l'hôte avant qu'il ne l'injurie à son tour. Le récit rétrospectif de Destin, enchâssé dans le récit-cadre, est donc interrompu par une bagarre dont l'origine est une dispute littéraire, avant d'être repris dans le chapitre suivant une fois le calme revenu dans l'hôtellerie. Cette séquence est symptomatique des fonctions attribuées à l'auberge à au moins deux titres. D'abord, l'auberge est un lieu bigarré et instable : le calme côtoie le chaos. La bagarre elle-même est interrompue à plusieurs reprises, d'abord par l'arrivée de nouveaux combattants, ensuite par des convives éveillés par le tapage qui ont réussi à séparer les guerriers nocturnes. Chaque fois que la bagarre redémarre, la violence s'accroît, les coups de poing redoublent d'ardeur. Pourtant, alors que le tumulte est à son comble, l'escarmouche se dégrade en plaisanterie : le Destin claque les fesses d'une servante qui s'était ruée sur lui. Le rire engendré atténue les cris, avant que la Rappinière ne scelle le débat en menaçant l'hôte de l'exécuter s'il ne mettait pas fin au vacarme. Ensuite, l'auberge accueille le multiple, autant de façon littérale que figurée. Les récits sérieux et versés dans le *pathos*, empruntant au romanesque héroïque et larmoyant, comme celui que s'apprêtait à narrer le Destin, sont plaqués contre des récits autrement plus bas, grossiers et vulgaires. Lieu de rencontre des voyageurs, l'auberge est également le lieu où se croisent et s'affrontent des récits de nature distincte, de tonalité dissonante, dont le voisinage accentue à la fois l'hétérogénéité et l'hybridité.

Cette composition du roman, conçue comme confrontation des contraires et assemblage du divers, renvoie à la poétique du burlesque. C'est qu'en élisant le burlesque comme fondement esthétique, Scarron met en relief un principe généralisé de discordance entre les catégories dominantes, de renversement des valeurs, de transgression des discours établis. En cela, la représentation scarronienne de l'auberge s'inscrit pleinement dans cette logique du burlesque. C'est dans cette perspective d'inversion que se place la bagarre nocturne du chapitre six de la seconde partie dont le titre, « Combat à coups de poing. Mort de l'hôte et autres choses mémorables », apparaît déjà révélateur de la rencontre clivée entre deux passions contraires : la

violence et la langueur. Pendant que l'hôte se meurt dans la pièce voisine, deux hommes, faisant un chahut dans l'hôtellerie, sont pris dans un pugilat burlesque :

Deux hommes, l'un vêtu de noir comme un Magister de village et l'autre de gris, qui avait bien la mine d'un Sergent, se tenaient aux cheveux et à la barbe et s'entre-donnaient de temps en temps des coups de poing d'une très cruelle manière⁵⁸.

La cause de cette rixe, qui oppose le frère de l'hôte mourant et le frère du curé lui donnant les derniers sacrements, concerne la répartition du moribond. Avaricieux notoire, l'agonisant, inquiet du coût de sa sépulture, souligne qu'il préfère se faire enterrer dans un vieux drap sale et troué plutôt que dans un tissu neuf et adapté à la gravité de l'occasion. Sa femme, exaspérée par la cupidité de son mari, lui demande « en quel équipage il pensait ressusciter⁵⁹ ». Malgré son état de santé critique, l'hôte, rouge de colère, lui répond en jurant : « Eh ! morbleu, vilaine ! [...] je ne veux point ressusciter⁶⁰ ». Cette remarque plaisante de l'hôte, qui renonce à sa propre résurrection, égaye le frère du curé, tellement qu'il « ne pouvait s'empêcher d'en rire encore toutes les fois qu'il y songeait⁶¹ ». L'attitude déplacée du frère du curé, riant de façon incontrôlable de la pingrerie de l'hôte, contraste avec les larmes attendues devant l'imminence du deuil. Le frère de l'hôte, qui se formalise de cette indécatesse, enrage et gronde : ainsi débute le combat. Le décalage burlesque entre les larmes et le rire provoque la bagarre, ne pouvant se produire que dans un lieu qui, par définition, est métamorphique. Les passions s'entrechoquent, les corps s'affrontent, les orgueils se heurtent. Il n'en reste pas moins que si les passions changent et varient, leur modalité reste obstinément la même : l'excès.

C'est encore dans cette hôtellerie, sise « sur le grand chemin⁶² », qu'un ultime combat se présente. On retrouve, un chapitre plus loin, la compagnie grossie de trois nouveaux compagnons de route : Ragotin, qui se comporte comme « un fanfaron de Taverne⁶³ », la Rancune et l'Olive se joignent aux autres convives de l'hôtellerie, célébrant, buvant et chantant, et ce, en dépit de la mort récente de l'hôte des lieux. La farce va plus loin encore : la Rancune et l'Olive, pour jouer

⁵⁸ *Ibid.*, p. 314.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 219.

un mauvais tour à Ragotin, ont placé le corps mort de l'hôte dans le lit qu'il devait occuper avec la Rancune. Cette bouffonnerie macabre, qui transforme Ragotin en hystérique, est évidemment mal reçue par les proches du mort ainsi burlesquement ressuscité. Bientôt, tous tentent de se faire justice : « Son beau-frère donna un coup de poing à la Rancune, les amies de l'hôtesse ne l'épargnèrent pas ; les servantes s'en mêlèrent et les valets aussi ; mais il n'y avait pas place en un homme seul pour tant de Frappeurs, et ils s'entrenaient les uns aux autres⁶⁴ ». Auteur de la lugubre raillerie, la Rancune devient presque aussitôt la cible de ses victimes collatérales. Il n'en faut pas plus pour que la vengeance se transforme en mêlée générale : toute l'hôtellerie s'active en criant puis en combattant. Désordre qui s'estompe alors que de nouveaux cris perçants s'entendent. C'est Ragotin qui a maille à partir avec une servante, qui a emprisonné le petit avocat sous un coffre massif. De nouveau, la tension se résorbe par un rire quasi universel puisque tous s'amusent de la déconfiture de Ragotin, sauf évidemment le principal intéressé qui écume de rage. Ces épisodes de bagarre et de remue-ménage, qui s'achèvent le plus souvent en éclats de risée, rapprochent alors l'auberge du théâtre : visuelles et cinétiques, ces scènes, qui s'enchaînent et se démultiplient de façon frénétique, matérialisent la métaphore du *theatrum mundi*. Ainsi inséré dans le cadre de l'histoire comique, le *topos* de l'auberge a donc partie liée avec le procédé baroque du théâtre dans le théâtre. En cela, l'auberge est un espace arraché au monde, constamment mis à distance, à la fois différent et semblable. Là s'inventent et s'épanouissent des compagnonnages et des sociabilités en marge des espaces de légitimation et des lieux de pouvoir.

Scénographie et mécanique narrative

Au huitième livre du *Francion* de Sorel est mis en abîme un épisode, participant pleinement de l'esprit carnavalesque, qui articule à la fois le motif du corps mort et le *topos* de l'auberge. Cette fois-ci, s'ajoute au comique d'inspiration rabelaisienne des éléments de l'imaginaire juridique. *Francion*, alors parti à la conquête de Nays, s'arrête en chemin dans une hôtellerie en pagaille :

Sur le midy, il se rencontra dans un certain village, où il se resolut de prendre son repas. Il entre dans la meilleure taverne et, cependant que l'on met ses chevaux à l'Escuyrie, il va

⁶⁴ *Ibid.*, p. 222.

regarder a la cuisine ce qu'il y a de bon a manger ; il la trouve assez bien garnie de ce qui pouvoit apaiser sa faim, mais il n'y voit personne a qui il puisse parler : seulement il entend quelque bruit que l'on fait a la chambre de dessus, et pour sçavoir ce que c'est, il y monte incontinent⁶⁵.

Alerté par la clameur, Francion découvre à l'étage trois personnes en stupeur : un homme marié vêtu d'un drap, sa femme exaltée qui le prend pour mort et l'amant de celle-ci. Devant l'extraordinaire de l'affaire, Francion est fait juge de la cause. Se croisent ici deux *topoi* : celui de la rencontre dans l'auberge et celui du mari cocufié. Le scénario inventé par la femme adultère pour se déresponsabiliser de sa faute est plutôt astucieux : elle prétend que son mari est mort de façon à toucher l'héritage, avant d'expérimenter avec un jeune homme bien fait une passion neuve mais ardente. Pour les médiévistes, cette trame n'a rien d'original. Comme le rappelle Elizabeth Hubble, on retrouve un épisode à peu près identique dans le fabliau *Le Vilain de Bailleul* attribué à Jean Bodel. Plusieurs éléments topiques, scénarios et images sont effectivement repris de différents fabliaux, que Sorel réaménage et vaporise dans *l'Histoire comique de Francion*. Pour Hubble, « the repositioning of these themes provides insight into the shifting ideologies and rhetorics of the representation of gendered bodies, gendered voices, and sexuality across the pre-modern and early modern periods⁶⁶ ».

Pour arriver à ses fins, la mariée tente de convaincre son mari, sans autre intermédiaire que la puissance suggestive de ses discours, qu'il est bel et bien mort. Le mari, se sachant dupé mais souhaitant malgré tout découvrir le fond de l'affaire, fait semblant de croire le fantasque récit de sa femme, accepte de jouer le défunt et se cache sous les rideaux du lit pendant que sa femme et son ribaud s'en donnent à cœur joie. C'est ainsi qu'il assiste, incrédule et impuissant, à son propre cocufiage. Si le conte en lui-même est farcesque, l'enjeu dépasse le seul comique lorsque Francion, dont le mandat est de pacifier le différend, doit juger et condamner les coupables. Là se déploie une fiction que nous pourrions dire herméneutique : Francion est à la fois l'auditeur du récit, mais aussi son censeur. Cette miniature du processus interprétatif précise les modalités du rapport de force que Francion détient de par sa qualité de gentilhomme. C'est discursivement que s'imprime et s'exalte son autorité.

⁶⁵ Charles Sorel, « *Histoire comique de Francion* », *op. cit.*, p. 326.

⁶⁶ Elizabeth Hubble, « Language, Sex and Excrement : Charles Sorel Rewrites the Fabliaux », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 32, n° 1, 2013, p. 32.

Cette contrefaçon de procès renvoie aussi, en filigrane, au processus même de l'emprunt ou de la reprise topique. La forme procédurale, où Francion est fait juge, constitue donc une façon oblique de juger du statut même de la récupération et de la reconfiguration des *topoi*. La solution imaginée par Francion pour calmer les parties courroucées est par ailleurs carnavalesque. Il demande au mari de prouver, séance tenante et devant tous, sa vigueur et sa vaillance sexuelles. Mari et femme se retrouvent de force :

Faites un peu de trefves, dit Francion, que je voye la longueur, la grosseur et la roydeur de vostre lance, auparavant que vous entriez en la bataille, où elle sera reduite en mauvais point. Robin fait suspension d'armes, et Francion ayant a loisir consideré celles dont il estoitourny, jura qu'il ne s'en trouveroit guere d'aussi bonne, et que sa femme ne pouvoit pas dire que l'on luy mettaît en teste un ennemy qui ne sceut pas bien assaillir, et ne meritait pas que l'on luy fit resistance⁶⁷.

Ce jugement travesti de Francion, qui ridiculise l'exercice de la justice en utilisant de façon burlesque le vocabulaire militaire, met en exergue son pouvoir, qui prend alors tous les aspects du dramaturge. Il tire toutes les ficelles : le monde est son théâtre. L'auberge est alors autant un réceptacle de *topoi* (Francion auditeur) qu'un laboratoire (Francion dramaturge) où s'inventent et se transforment de nouveaux récits.

Au demeurant, il est possible de dire que le *topos* de l'auberge, diversement modulé dans l'histoire comique du XVII^e siècle, est davantage qu'un simple moteur narratif permettant d'accumuler infiniment des récits de toutes sortes. Le monde bigarré que déploie l'auberge en est un de la perpétuelle relation : halte nécessaire, l'auberge favorise et condense les contacts. L'auberge est tour à tour lieu de rencontre, scène de théâtre et cour de justice. Parce qu'elle accueille les sociotypes les plus divers et qu'elle provoque le désordre en toutes choses, il est légitime de penser que l'auberge, lieu hybride et à distance des espaces de légitimation, est l'objet de constantes variations et métamorphoses.

Alex Bellemare

⁶⁷ Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*, op. cit., p. 334.

Université de Montréal / Université de Paris III-Sorbonne

BIBLIOGRAPHIE

ADAM, Véronique, « La littérature alchimique (1550-1715) : écriture et savoir à la marge ? », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. 6, n° 1, 2014.

AUGIER, Denis, « Un alchimiste en voie de disparition : le problème du philosophe dans *Le Page disgracié* de Tristan L’Hermite », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 24, n° 1, 2002, p. 217-227.

BERRÉGARD, Sandrine Berrégard, « Diversité et unité dans *Le Page disgracié* », *L’information littéraire*, vol. 59, n° 4, 2007, p. 14-18.

DANDREY, Patrick, « Portrait de Tristan L’Hermite en page mélancolique », *Dix-septième siècle*, vol. 1, n° 266, 2015, p. 139-156.

—, « *Le Page disgracié* de Tristan L’Hermite ou le “roman de sa vie” », *Revue d’histoire littéraire de France*, vol. 114, n° 1, 2014, p. 169-181.

DE GUARDIA, Jean, *Poétique de Molière : comédie et répétition*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 2007.

ELIAS, Norbert, *La société de cours*, Paris, Flammarion (Champs essais), 1985, 330 p.

GARASSE, François, *Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels : contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l’Estat et aux bonnes mœurs*, Paris, Sébastien Chappelet, 1623.

GOLDIN, Jeanne, « Topos et fonctionnement narratif : la maquerelle dans *L’Histoire comique de Francion* », *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977, p. 89-117.

GRASSI, Marie-Claire, « De l'auberge à l'hôtel », dans Alain MONTANDON (dir.), *Le livre de l'hospitalité*, Paris, Bayard, 2004, p. 726-735.

HUBBLE, Elizabeth, « Language, Sex and Excrement : Charles Sorel Rewrites the Fabliaux », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 32, n° 1, 2013, p. 31-44.

L'HERMITE, Tristan, *Le Page disgracié* (édit. Jacques Prévot), Paris, Gallimard (Folio classique), 1994 [1643].

MAUBON, Catherine, *Désir et écriture mélancoliques. Lectures du Page disgracié de Tristan L'Hermite*, Genève-Paris, Éditions Slatkine, 1981, 136 p.

ORWAT, Florence, « *Le Page disgracié* au miroir de son imaginaire esthétique : pour une lecture nouvelle du roman », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 25, n° 1, 2013, p. 219-234.

RIARD, Patrick, « Le page et son initiation : quelle alchimie pour devenir poète ? », *Cahiers Tristan L'Hermite*, vol. 27, 2005, p. 51-65.

ROUANE SOUPAULT, Isabelle, « Les fonctions narratives de l'auberge dans *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès », *Cahiers d'études romanes*, vol. 17, 2007, p. 105-127.

SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (édit. Claudine Nèdelec), Paris, Classiques Garnier, 2011 [1651-1657].

SERROY, Jean, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVIIe siècle*, Paris, Minard (Trésorthèque), 1981.

SOREL, Charles, « *Histoire comique de Francion* », dans Antoine ADAM (édit.), *Romanciers du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968 [1623-1633], p. 59-527.

———, *Histoire comique de Francion* (édit. Fausta Garavini), Paris, Gallimard (Folio), 2011 [1633].

———, *La Bibliothèque française*, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667.

STERBERG, Véronique, « Espaces et comédie au XVIIe siècle », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 201-215.

TRAN-GERVAT, Yen-Maï, « Existe-t-il une définition topique de la rencontre comique ? (Sur quelques romans comiques européens des XVII^e et XVIII^e siècles) », dans Jean-Pierre DUBOST (dir.), *Topographie de la rencontre dans le roman européen*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal (Littératures), 2008, p. 343-358.

WEIL, Michèle, « Comme repérer et définir le topos ? », *Topiques. Études satoriennes*, vol. 2, 2016, p. 1-16.