



HAL
open science

Le Mascurat de Gabriel Naudé ou le détournement parisien et libertin du rire transalpin

Bruno Roche

► **To cite this version:**

Bruno Roche. Le Mascurat de Gabriel Naudé ou le détournement parisien et libertin du rire transalpin. 2014. halshs-01181863

HAL Id: halshs-01181863

<https://shs.hal.science/halshs-01181863v1>

Preprint submitted on 8 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Le *Mascurat* de Gabriel Naudé
ou
le détournement libertin du rire transalpin

Au terme de sa carrière, en 1649, le libertin érudit Gabriel Naudé (1600-1653) fait paraître, sous le couvert de l'anonymat, un volumineux ouvrage en forme de dialogue, dont la première édition est tirée à 250 exemplaires seulement. L'année suivante paraît une seconde impression, toujours anonyme. *Le Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le cardinal Mazarin depuis le sixième Janvier jusques à la Déclaration du premier Avril mil six cens quarante neuf*, qu'on appelle de manière plus concise le *Mascurat*, du nom de l'un des deux personnages, compte 718 pages et constitue, pour l'instant, l'édition de référence¹. Sur une centaine de pages, à l'occasion de l'une de ses nombreuses digressions², par la voix de Mascurat, Naudé expose une réflexion substantielle sur le burlesque. Pour mieux apprécier ce mode d'écriture dont raffolent les auteurs de Mazarinades, il propose de se tourner vers les Italiens, dont il a fréquenté les œuvres et arpenté les villes. Jugeant les écrits des compatriotes de Lalli, de Berni ou de Negri très supérieurs aux récentes productions parisiennes, il estime que les Français gagneraient à les prendre pour modèle. Mais ce vaste panorama du burlesque transalpin fournit surtout à l'érudit bibliothécaire de Mazarin l'occasion rêvée de forger sa propre définition du rire en réfléchissant aux moyens de métamorphoser les facéties italiennes en autant d'attaques libertines contre les dogmes chrétiens et la crédulité populaire qui les fortifie. Si, aux yeux de Mascurat, les formes comiques italiennes ressortissent uniquement à une catégorie esthétique, elles n'en possèdent pas moins virtuellement une fonction pragmatique. Au reste, Naudé n'entend pas seulement faire œuvre de critique littéraire. Joignant la théorie à la pratique, par le truchement de ses deux protagonistes, qui ont renoncé à toute forme de sobriété – ils sont au cabaret –, il passe son temps à mélanger les registres et à créer des discordances « à l'italienne ». L'effort sans précédent de catégorisation du burlesque se double ainsi d'une mise à l'épreuve de ce style à la mode, au point qu'on peut se demander si l'œuvre ultime de Naudé ne se concevrait pas finalement comme un détournement libertin du rire transalpin.

Le burlesque des mazarinades

Les deux protagonistes, Mascurat et Saint-Ange, se rencontrent à Paris, le premier avril 1649, dans un contexte politique agité, qui voit fleurir par centaines des pamphlets contre le cardinal de Mazarin. Auteur lui-même et imprimeur, Mascurat

¹ *Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le cardinal Mazarin depuis le sixième Janvier jusques à la Déclaration du 1er Avril 1649*, ou *Le Mascurat*, non signé, 1649 (disponible sur gallica.fr). Toutes nos citations sont tirées de cette édition. Seule l'orthographe a été modernisée. Par commodité, nous abrégeons le titre du dernier grand traité de Naudé en *Mascurat*.

² La digression n'est, à notre sens, qu'apparente, le burlesque étant au cœur de la réflexion naudéenne, comme nous nous attachons à le démontrer dans les pages suivantes.

fut contraint, pour survivre, de « clabauder de ces petits libelles », c'est-à-dire d'exercer le métier de colporteur³. En attendant que le dernier libelle, *La Déclaration de la Paix*, soit achevé d'imprimer, le libraire Saint-Ange l'invite à aller boire un verre au cabaret. La conversation porte d'abord tout naturellement sur la production pamphlétaire des derniers mois, que les deux amis veulent passer au crible de leur « jugement », comme l'indique le titre de l'ouvrage. Or il se trouve que la plupart des auteurs de mazarinades ont opté pour le mode burlesque, dont ils font un usage immodéré. À quelques notables exceptions près, ils se contentent de pratiquer un burlesque vulgaire et facile. Aussi nos deux interlocuteurs leur reprochent-ils d'abord de travailler à peu de frais. De toutes les sortes de poésie burlesque, dit Mascurat, « il n'y a eu que la plus facile et la plus commune qui ait eu cours et de laquelle on se soit armé contre le Cardinal⁴ ». Et Saint-Ange juge aussi sévèrement que son ami la vulgarité de ces auteurs sans talent :

Chacun s'escrime du burlesque
Comme un bourgeois du soldatesque
Et jusques au *Courrier François*⁵
Qui parle en rime cette fois,
Et je crois bien que ma servante
Y va devenir fort savante :
Car j'estime que désormais
Cuisines, ustensiles et mets
S'en vont se débiter en rime
Puisque l'on en fait tant d'estime.
Mais n'en déplaît à ces Messieurs
Qui de tout sont si bons railleurs,
S'ils ne font mentir le proverbe,
Ainsi que fait Monsieur Malherbe,
Quand de leurs vers on sera saouls
On les appellera des fous,
Ne voyant que de la folie
Dans leurs œuvres de raillerie⁶.

Le libraire estime, non sans raison, qu'avec les débordements de la Fronde, le fin burlesque est devenu une production de masse et s'est corrompu. Si, par sa trivialité, le nouveau style à la mode amuse les servantes et les gens de cuisine, il manque cruellement d'inventivité. De fait, l'imitation systématique de quelques pièces en passe de devenir des « prototypes » trahit la stérilité poétique des nouveaux auteurs. Mais Mascurat réproouve particulièrement le cas où l'imposture le dispute à la paresse intellectuelle. Certains frondeurs se sont contentés d'adapter à Mazarin des libelles écrits naguère contre le défunt cardinal de Richelieu !

³ *Mascurat*, p. 12 : « C'est pourquoi il me semble de ne pouvoir mieux faire, que de commencer la ressource de ma Fortune en clabaudant, comme tant d'autres, de ces petits libelles ».

⁴ *Ibid.*, p. 282.

⁵ Journal hebdomadaire crié tous les vendredis matins dans les rues de Paris.

⁶ *Mascurat*, p. 284.

« Cette pièce [il s'agit d'une mazarinade intitulée la *Miliade*] aussi bien que beaucoup d'autres, que l'on a adaptées au *Cardinal* d'à présent, avaient été faites pour le défunt ; et l'imposture des factieux, ou l'avarice des imprimeurs a été si grande, que de faire revivre et approprier au temps présent, beaucoup de pièces qui avaient été faites pour le passé⁷ ».

Enfin, troisième reproche, le burlesque des libelles est fauteur de trouble. Il se veut avant tout une arme dirigée contre Mazarin⁸, et souffle sur la braise en déchaînant les passions violentes de la populace. Bien que sévère, le jugement des deux amis apparaît toutefois plus nuancé que celui du *Marfore*⁹. Dans son premier opuscule, Naudé s'insurgeait contre ceux qui, à l'époque, dénigraient le duc de Luynes. Pour Mascurat, cependant, si « les pièces de ces poètes et improvisateurs à la douzaine¹⁰ » sont généralement à rejeter, quelques-unes sortent du lot et méritent l'attention. Il convient donc de distinguer celles qui sont écrites avec adresse et jugement :

« J'établis donc ma distinction des bons et des mauvais livres sur le seul esprit de ceux qui les composent ; car pour ce qui est des points que l'on débat, je laisse à chacun la liberté d'en écrire, suivant les intérêts du parti auquel il est attaché ; et je ne demande autre chose sinon qu'on le fasse à propos, et avec esprit et jugement¹¹. »

Les termes récurrents d'« esprit », d'« adresse » et de « jugement » décrivent l'*ethos* supérieur des auteurs qui ont pris en compte l'exigence esthétique, en soulignant leurs capacités de maîtrise artistique et intellectuelle. De la part de tels créateurs, quel que soit leur choix politique, nulle réaction violente n'est à redouter :

« La poésie burlesque est si retenue, et si modeste en son style, qu'elle se contente d'exciter un ris modéré, et une délectation intérieure en l'esprit de ceux qui la lisent¹². »

Il n'est donc pas question, pour les deux amis, de condamner totalement le burlesque. Ce serait faire comme le renard de la fable, critiquer ce qu'on ne peut atteindre¹³. C'est pourquoi Mascurat va mener une enquête serrée sur ce mode d'écriture, au cours de laquelle il ne retient que les œuvres de qualité. Il importe donc de replacer cette étude dans son cadre historique, et de dégager son originalité en la situant notamment par rapport aux thèses de Balzac, hostile à cette esthétique du mélange.

Par la voix de Mascurat, Naudé exprime tout d'abord son désaccord avec Guez de Balzac sur la conception de cette

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 282 : « de ces diverses sortes de poésies burlesques [...] jusques à présent, il n'y a eu que la plus facile et la plus commune qui ait eu cours, et de laquelle on se soit armé contre le *Cardinal*. »

⁹ G. NAUDE, *Le Marfore, ou Discours contre les libelles*, Paris, Boulenger, 1620.

¹⁰ *Mascurat*, p. 209.

¹¹ *Ibid.*, p. 207.

¹² *Ibid.*, p. 201.

¹³ Saint-Ange à Mascurat, p. 201 : « Tu méprises peut-être le burlesque, comme le Renard fait les mûres, quand il n'y peut atteindre. »

esthétique : ce dernier est, comme on sait, un moderne, favorable à la mondanisation de la littérature, contre la culture humaniste perçue comme pédante. Dans son *Entretien XXXVIII*, il assimile le « style burlesque » au badinage marotique pour mieux le rejeter sous prétexte qu'il est tombé en désuétude :

« Pour se réjouir, faut-il aller chercher un mauvais jargon, dans la mémoire des choses passées, et tâcher de remettre en usage des termes, que l'usage a condamnés ? Est-il possible de donner un spectacle aux sujets de Louis quatorzième, à moins que de remuer un fantôme, qui représente le règne de François premier, à moins que d'évoquer l'âme de Clément Marot, et de désenterrer une langue morte ? [...] Avoir recours à Marot, et au siècle de Marot, pour plaire aux gens de ce siècle ici, c'est trop se défier de soi-même, et ce n'est pas assez estimer son siècle¹⁴. »

Et il conclut : « il vaut mieux être triste, que d'être plaisant de cette façon¹⁵ ».

Le détour par l'Italie

Mascurat embrasse quant à lui, un panorama beaucoup plus vaste, à la mesure de son immense culture humaniste, mais avant de proposer une typologie très détaillée du burlesque transalpin, il commence par opposer, à l'avantage des seconds, ceux qui entrent dans le burlesque *par nature* – les Français – et ceux qui le font *avec art* – les Italiens. Les Français ne connaissent point cette manière d'écrire avant Marot : Crétin et Villon sont certes dans le style bas et plaisant, mais plus par nature, « et pour ne savoir pas mieux faire, ni s'élever par dessus les autres poètes de ce temps-là, que par affectation, ou gentillesse d'esprit¹⁶ ». Rares sont ceux qui, comme Scarron, ont osé « tenter l'explication des choses les plus sérieuses, par des expressions tout à fait plaisantes et ridicules¹⁷ ». Tout au plus l'imprimeur peut-il mentionner deux auteurs de libelles – celui de *l'Histoire des barricades* et celui de la *Lettre Burlesque*. Il remarque, en revanche, que pour ce qui est des Italiens, « comme leur esprit est plus gentil que le nôtre, et sans comparaison plus adonné à la poésie ; aussi ne se sont-ils pas contentés comme nous, d'une seule différence de style burlesque¹⁸ ». La qualité et l'extraordinaire inventivité de ce burlesque transalpin se révèle dans sa variété : Mascurat se fait fort, en effet, de distinguer au moins six manières.

« La première manière est semblable à la nôtre, et a été trouvée, au moins premièrement pratiquée avec réputation, par un chanoine de Florence, natif de Bibiena sur la cime des Alpes, et nommé Francesco Berni, qui

¹⁴ Jean-Louis GUEZ DE BALZAC, *Les Entretiens* (1657), Édition critique avec introduction, notes et documents inédits établie par B. Beugnot, tome II, Paris, S'TFM, Librairie Marcel Didier, 1972, p. 497-498.

¹⁵ *Ibid.*, p. 499.

¹⁶ *Mascurat*, p. 213.

¹⁷ *Mascurat*, p. 215.

¹⁸ *Mascurat*, p. 213.

mit l'*Orlando innamorato* de L'Arioste en vers burlesques ou berniesques, et fit plusieurs *capitoli*, comme disent les Italiens, de même style¹⁹ ».

L'imprimeur commence son inventaire en confondant l'*Orlando innamorato* de Boiardo et l'*Orlando furioso* de L'Arioste. Mais cette petite erreur n'enlève rien à la pertinence de la classification qu'il propose. En réalité, c'est l'œuvre inachevée de Boiardo que Berni s'est ingénié à travestir en y introduisant des détails piquants et des anachronismes. Ses *Capitoli* et sonnets burlesques procèdent de la même veine²⁰. Il est suivi par Alessandro Tassoni, auteur d'une célèbre épopée à l'envers, *La Sechia rapita*²¹, qui conte en vers burlesques une querelle banale, survenue entre Modène et Bologne au sujet d'un seau de puits que les deux villes se disputent. Quant à Giambattista Lalli, son *Eneide travestita* a vraisemblablement servi de modèle au *Virgile travesti* du « petit Scarron²² ». Cette première manière relève de l'écriture au second degré, et plus précisément du « travestissement burlesque » étudié par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*²³. Pour Berni et Lalli, « travestir » revient d'abord à traduire en vers burlesques le texte source dont l'action noble est empruntée à Boiardo ou à Virgile. À l'inverse, Tassoni déroule dans un style noble le récit d'une action triviale. Ce burlesque-là n'est certes pas synonyme de grossièreté. Bien au contraire, selon Anton Francesco Grazzini (1503-1584), dit Lasca, l'éditeur du volume des *Capitoli* de Berni, le burlesque est un art d'essence aristocratique : « e non mica da plebei »²⁴.

La seconde façon est dite *stilo pedantesco* – style pédantesque – « à cause du mélange des mots latins, ou écorchés du latin, avec les vulgaires italiens²⁵ ». Après avoir évoqué les *Cantici di Fidentio Glottochrisio Ludimagistro da Montagnana* de Camillo Scroffa²⁶, faussement attribués au pape Léon X, Mascurat cite en exemple *Le Songe de Poliphile*, « qui n'est autre chose qu'un discours tissu de paroles grecques, latines, et italiennes, avec des épitaphes et inscriptions [...] contrefaites sur le moule des antiques²⁷ ». Premier texte occidental à enchevêtrer les caractères latins, grecs, hébreux et arabes, le livre, originellement intitulé *Hypnerotomachia Poliphili* et communément attribué à Francesco Colonna²⁸,

¹⁹ Mascurat, p. 216.

²⁰ Francesco BERNI, *Orlando innamorato*, Venise, 1541 ; *I capitoli del Mauro et del Bernia et altri authori nuouamente con ogni diligentia et correctione stampati*, Venezia, 1537.

²¹ Alessandro TASSONI, *La Sechia rapita* [*Le Seau enlevé*], Modena, 1622.

²² Mascurat, p. 216.

²³ Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré* [1982], Paris, Seuil, « Points Essais », n°257, 1992, p. 80 : « Le travestissement burlesque réécrit donc un texte noble, en conservant son "action", c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques, son invention et sa disposition), mais en lui imposant une tout autre élocution ».

²⁴ Francesco BERNI et alii, *Il Primo libro delle opere burlesche*, Firenze, 1548.

²⁵ Mascurat, p. 216.

²⁶ Camillo SCROFFA, *Cantici di Fidentio Glottochrisio, e d'altri celeberrimi Ludimagistri*. Vicenza, 1611.

²⁷ Mascurat, p. 216.

²⁸ Francesco COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili* [*Le Songe de Poliphile*], Venezia, 1499. Ce texte influence de nombreux écrivains de langue française, comme Rabelais, et il est

présente de sérieuses difficultés d'interprétation. Il n'entre pas à proprement parler dans la catégorie des œuvres comiques. L'exemple proposé est un cas limite, il a toutefois le mérite de nous montrer que, dans l'esprit de Mascurat, le burlesque relève avant tout d'une esthétique du mélange – après les styles, on mélange les langues –, et qu'il ne produit pas systématiquement le rire.

L'imprimeur reconnaît une troisième manière burlesque dans les *Sonnetti*²⁹ de Domenico di Giovanni (1404-1449), dit *Il Burchiello* – littéralement : *la petite barque*. L'auteur passe pour avoir régénéré une poésie italienne qui peinait à se renouveler depuis Dante, Pétrarque et Boccace. Dans ses sonnets, il se singularise par son langage absurde et paradoxal, si bien qu'on qualifie en référence à son surnom le type de poésie qu'il instaura, dite « *alla burchia* » ou « *burchiesque* ». Sa manière affecte non plus l'*elocutio*, mais la *dispositio*, c'est-à-dire l'agencement des sujets dans le discours. La seule règle consiste à aligner des vers sans suite, comme dans nos coqs-à-l'âne, « puisque chaque vers contient un sens séparé de tous les autres, sans aucune liaison³⁰ ».

Pour constituer les trois manières suivantes, Naudé distingue les « *Satyre alla Carlona* » de Pietro Nelli (1511–1572), publiées sous le pseudonyme d'Andrea da Bergamo³¹. Ces pièces, remplies de descriptions pittoresques, de scènes de la vie quotidienne et parfois d'anecdotes licencieuses, illustrent le genre bernésque de l'inversion parodique. Les *Satyres* de Mathurin Régnier en représentent en France un équivalent approximatif : elles « sont à peu près comme celles de Régnier³² ». L'imprimeur remarque ensuite que la *Furbesca*, – ou argot du milieu – donne des pièces de brocards aussi faciles que gentilles. Pour finir, la sixième façon s'observe en « diverses compositions de langues vulgaires, corrompues ou plutôt rustiques et populaires, de chaque ville et pays³³ ». Ces œuvres « traduites agréablement » en langue vernaculaire – comme *La Jérusalem délivrée* du Tasse adaptée en bolonais (1628) par Giovanni Francesco Negri (1593-1659) – transposent dans le domaine littéraire les patois les plus divers³⁴. Dans le même esprit, les *Métamorphoses* d'Ovide furent tournées en langue bergamasque par le *Baricocol, Dottor di Val Brambana*³⁵. L'auteur n'était pas inconnu en France, comme en témoigne Trévoux : « Le langage du *Bergamasque* est le plus grossier de toute l'Italie. [...] Nous avons les *Métamorphoses* d'Ovide tournées en langue bergamasque, par un auteur qui n'a point d'autre nom que

évident que Naudé à son tour emprunte à sa « polymathie ». Il fut traduit en français par Béroald de Verville, qui publia sa version à Paris, chez Matthieu Guillemot, en 1600.

²⁹ *Incomenciano li sonetti del Burchiello fiorentino faceto et eloquente in dire canzone e sonetti sfogati*, Firenze, 1475.

³⁰ *Mascurat*, p. 217.

³¹ Andrea da BERGAMO, *Satire alla carlona*, Venezia, 1546.

³² *Mascurat*, p. 217.

³³ *Mascurat*, p. 217.

³⁴ Outre le bolonais, on trouve le rustique padouan, le patois de Naples, le bergamasque, les patois génois, romains, milanais, siciliens.

³⁵ « Val Brambana » : territoire au nord de Bergame, baigné par la rivière Brembo.

Baricocol Dottor di val Bambrena [*sic*]³⁶. » Sur sa lancée, Mascurat accueille dans son répertoire les parlures des gens de métiers en provenance de toutes les régions italiennes : « et ainsi les Génois, Romains, Milanais, Siciliens, ont pris plaisir de composer quelques choses en ce langage corrompu des artisans et paysans de chacune de leurs villes³⁷ ». Saint-Ange fait alors justement remarquer qu'en France aussi il se publie des pièces en langue vernaculaire : n'a-t-il pas vu les dix ou douze parties de la *Muse Normande* abonder sur les étalages du Pont-Neuf ? N'a-t-il pas vendu à Aix de nombreux ouvrages tournés en langage provençal ? Au reste, certaines mazarinades participent de la même catégorie, tels le *Dialogue des deux Guespins* ou la *Question Dasticotée entre le Suisse et le Hollandais*³⁸... Ces pièces sont « naïves en leur patois, et soutenues de pointes assez gaillardes, [elles paraissent] de conception plus pressante que beaucoup d'autres³⁹ ». Et puisque, pour Mascurat, c'est la qualité esthétique qui prime, il adjoindra volontiers à sa liste les deux *Gazettes des Halles*, les *Harangues*, *Dialogues*, et *Remerciement des Harengères et Fruitières*, « pourvu que leur jargon et baragouin tout particulier y soit bien observé⁴⁰ ». Ainsi l'imprimeur vient-il de dérouler un bel inventaire, qui se révèle être, à l'examen, un argumentaire⁴¹. Ce panorama est, comme on l'aura remarqué au passage, l'occasion de nombreux rapprochements ou parallèles, où l'on s'aperçoit non seulement que les formes burlesques françaises sont plus diversifiées qu'il n'y paraît, mais que beaucoup existent en dehors de la tradition marotique, qui était initialement la seule prise en compte par Mascurat – et *a fortiori* par Balzac. Le détour transalpin jette ainsi la lumière sur des pans négligés de notre littérature burlesque. Il agit d'abord comme un révélateur. Car pas plus qu'il ne borne à la France son enquête, Mascurat ne se contente de faire remonter à Marot les origines de notre burlesque. Après s'en être allé « chercher des exemples jusques à Rome⁴² », il s'intéresse aux auteurs de langue latine qui, à l'exception de Plaute, se sont moins appliqués au burlesque que les « latins modernes », c'est-à-dire ceux qui ont écrit dans cette langue depuis Boèce. Chez ces derniers, moins virtuoses que les Italiens, Mascurat distingue quand même, dans des passages entrecoupés de digressions, « trois différences de leur style burlesque, dont la première n'est autre que la plus vile, et la plus basse expression, soit pour la matière, ou pour les paroles⁴³ ». La deuxième espèce mêle les « paroles basses et rampantes⁴⁴ » à « certaines autres encore plus rudes et ridicules, puisque ce n'est rien que le vulgaire de chaque

³⁶ *Dictionnaire universel français et latin* de Trévoux, 6^{ème} édition, 1771, tome 1, p. 852.

³⁷ *Mascurat*, p. 218.

³⁸ *Mascurat*, p. 219.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Mascurat*, p. 220.

⁴¹ Décrire et ordonner pour mieux convaincre, le cas échéant, de manière oblique, nous semble, soit dit en passant, annoncer la démarche de Bayle et des Encyclopédistes.

⁴² *Mascurat*, p. 209.

⁴³ *Ibid.*, p. 223.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 228.

langue, auquel on donne la cadence ou terminaison latine⁴⁵ ». La troisième, enfin, n'est pas définie autrement que par ses effets : la poésie macaronique « est, à mon avis, la plus divertissante raillerie que l'on puisse jamais faire ; et je me flatte en cela d'avoir aussi bon goût que le Cardinal Mazarin, lequel en récite quelquefois des trois et quatre cents vers tout de suite⁴⁶ ». Pour prétendre y exceller, il faut se gorger au préalable d'une « mer de bouillie sucrée⁴⁷ ».

Ce tableau prenant en compte les variétés du burlesque italien et néolatin semble brossé par un observateur des plus scrupuleux, motivé par le seul souci de construire une typologie la plus détaillée possible. Il est cependant travaillé en profondeur par une tension qui oppose esthétique et pragmatique. D'un côté, Mascurat met en avant le caractère anodin du style burlesque transalpin, aristocratique et raffiné. À en vouloir décrire par le menu les procédés constitutifs, l'auteur semble considérer cette manière d'écrire comme une catégorie littéraire coupée de tout contexte historique et politique. À preuve, si Mazarin en personne se délecte de la poésie macaronique au point d'en connaître par cœur des centaines de vers, c'est qu'il la juge peu subversive. Cette manière italienne s'opposerait ainsi au burlesque tendancieux et corrompu de nos mazarinades. Mais d'un autre côté, de par les qualités de maîtrise et de jugement qu'il requiert – et qui font du poète l'alter ego de l'auteur libertin campé dans sa posture de supériorité –, le burlesque, quelle que soit sa langue d'expression, n'en possède pas moins, virtuellement, une fonction pragmatique que Naudé évoque constamment tout en se gardant bien de la mettre en évidence. En multipliant les catégories, il noie dans la masse les formes tendancieuses. À la faveur de fausses digressions, Mascurat en vient ainsi à percevoir, au-delà de Marot, les origines sulfureuses du burlesque français. Les « mystères » du Moyen Âge ne traitaient-ils pas, eux aussi, des actions les plus nobles et les plus sacrées par des expressions basses et ridicules ?

« Si tu cherchais l'antiquité de notre burlesque français dans ces représentations que l'on faisait autrefois par toutes les bonnes villes, des histoires du Vieil et Nouveau Testament, et de la Passion de Notre Seigneur, ou de sainte Catherine et autres saints, tu aurais beaucoup plus de raison : car il est impossible de traiter des matières d'une telle importance, avec une expression plus basse, ni plus ridicule⁴⁸. »

Il faudra, en outre, attendre une cinquantaine de pages de digressions sur le cardinal, pour que Mascurat achève son panorama en ajoutant une quatrième et dernière espèce à la poésie burlesque latine :

⁴⁵ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 233.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 215.

« Celle qui est composée de vers à demi latins, et à demi français, ou entrelacée des uns et des autres, comme au *Dialogue du Pion et du Tavernier*, qui témoigne bien qu'auparavant le Concile de Trente, il était permis d'adapter les passages de la sainte Ecriture, à toutes sortes de libertés et de gausseries, puisque les rimes latines dudit dialogue, sont toutes tirées de la Bible⁴⁹. »

Contrairement à ce que suggère ironiquement Saint-Ange⁵⁰, l'intérêt de l'exposé de Mascurat ne se limite pas à une question d'érudition stérile. Parce qu'il rappelle que la religion fut le terrain de prédilection du burlesque français, et que c'est pour ses effets subversifs que cette forme de dérision fut interdite après le Concile de Trente⁵¹, l'auteur prouve qu'il est parfaitement conscient du potentiel blasphématoire que recèle ce mode d'écriture. L'innocuité n'est qu'apparente : en réalité, il n'est guère possible de dissocier les effets éthiques et sociaux du burlesque de ses effets esthétiques. Bien utilisé, celui-ci peut constituer une arme libertine redoutable. Parallèlement à sa classification visible, Naudé réussit à constituer en catégorie secrète le burlesque tendancieux reconnu pour son efficacité à dégrader la Bible et les Évangiles, et pour sa propension à contrarier les effets de la pastorale chrétienne. Pour l'auteur du *Mascurat*, le burlesque est donc bien à la fois une affaire de travail sur la langue d'après le modèle transalpin et un art de produire des effets « perlocutoires » plutôt qu'« illocutoires », pour reprendre la terminologie d'Oswald Ducrot :

« Accomplir un acte *illocutoire*, [dit Ducrot] c'est *présenter* ses propres paroles comme induisant, *immédiatement*, une transformation *juridique* de la situation [...]. Si j'accomplis un acte *perlocutoire*, comme celui de consoler, l'effet que j'espère alors pour ma parole peut être un effet très indirect, lié à un enchaînement causal fort complexe [...]. L'effet perlocutoire n'est donc pas nécessairement immédiat. D'autre part, le perlocutoire peut n'avoir aucun aspect juridique : je peux consoler X sans prétendre pour autant qu'il doit se laisser consoler. *Enfin, je n'ai pas besoin, pour atteindre un objectif perlocutoire de me présenter comme tendant à ce but* [nous soulignons] : je peux consoler sans présenter mes paroles comme consolantes, alors que je ne saurais interroger sans faire savoir en même temps que j'interroge⁵². »

À la fois plus raffiné et moins ouvertement polémique que celui des libelles, qui se définissent d'abord, comme on l'a vu, par leurs effets *illocutoires*, le burlesque tel que le conçoit Naudé entend éviter le caractère outré et frontal du discours factieux sans pour autant renoncer à sa visée argumentative, par les effets *perlocutoires* qu'il engendre. C'est l'hypothèse que nous voudrions défendre pour tenter de répondre aux perplexités de la critique devant cette œuvre aussi foisonnante que déroutante. Contre les lectures réductrices inspirées de Sainte-Beuve, qui regardent l'ouvrage

⁴⁹ *Ibid.*, p. 282.

⁵⁰ « Voila qui est bien, si tu en avais su davantage je crois que tu ne l'aurais pas oublié. », *Ibid.*, p. 215.

⁵¹ Mascurat ne manque pas de mentionner l'interdiction des mystères et de la parodie biblique, *Ibid.*, p. 282.

⁵² Oswald DUCROT, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 36-37.

comme une apologie pure et simple du cardinal ministre, il a bien fallu se rendre à l'évidence que ce volume de plus de sept cents pages était bien mal adapté aux joutes politiques, et qu'il ne pouvait prétendre à une efficacité immédiate. À cause de son format, le *Mascurat* n'a rien d'un livre qu'on lit sur la place publique ou sur les barricades pour jeter de l'huile sur le feu. S'il n'est pas de ceux qui remuent les passions de l'auditoire pour mieux le faire agir, il n'en déroule pas moins un propos hétérodoxe au fil de ses nombreuses digressions, en empruntant aux techniques italiennes d'hybridation et de mélange textuel.

Du détour au détournement du burlesque italien à des fins libertines

Sous la plume de Naudé, le burlesque italien joue donc un rôle séminal parce qu'il compte des chefs-d'œuvre, et surtout des pratiques d'écriture à prendre pour modèle, quitte à les détourner pour mieux en exprimer les virtualités subversives, en les intégrant notamment à des séquences ironiques d'inspiration hétérodoxe. Le fait est que l'œuvre présente un long entrelacement de thèmes proprement libertins⁵³. Le passage de l'un à l'autre se trouve facilité par la permanence du burlesque : pour la première fois dans l'œuvre de Naudé, ce mode d'écriture apparaît comme majoritaire. Comme dans ses traités précédents, l'auteur entend fustiger la folie de la populace⁵⁴, toujours prête à admettre mensonges, rumeurs et croyances mal fondées. Mais plutôt que d'énoncer directement ses attaques et ses réfutations, il les formule dans la langue décalée du burlesque italien. Si *Mascurat* s'en prend principalement aux libellistes, il multiplie les digressions pour fustiger tantôt ceux qui répandent de fausses croyances sur les fées, tantôt ceux qui font crédit aux confessions chimériques des possédées ou encore les chercheurs de poudre de projection et autres prétendus alchimistes⁵⁵. Ainsi une question de Saint-Ange sur la fameuse Mélusine lui inspire-elle ce commentaire :

« Je n'établis jamais une fausseté quand je la reconnais pour telle, et il y a longtemps que j'ai appris par la lecture des bons livres, que cette Mélusine était une grande dame, comtesse de Lusignan, qui commandait à tous les sujets avec une telle autorité, que lorsqu'elle leur envoyait des lettres ou patentes scellées de son sceau ou cachet, dans lequel était gravé une sirène, il ne fallait plus songer qu'à lui obéir absolument, et c'est de là qu'on a pris sujet de dire, qu'elle était magicienne, et qu'elle se changeait quelquefois en cette sorte de

⁵³ Pour un répertoire raisonné de ces thèmes, voir Françoise CHARLES-DAUBERT, *Les Libertins érudits au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

⁵⁴ *Mascurat*, *passim*, p. 476-477.

⁵⁵ Par exemple, ce n'est pas grâce aux vertus magiques de la pierre philosophale que Nicolas Flamel a édifié son immense fortune, mais par le chantage, en menaçant les juifs de les dénoncer à la justice de Philippe Auguste : « Et par ce moyen il devint si riche en peu de temps, que ceux qui n'en savaient pas la cause, et qui connaissaient peut-être Flamel pour un souffleur, eurent occasion de croire assurément qu'il avait trouvé la pierre philosophale. » *Ibid.*, p. 342.

monstre dont parle Horace : *Cum turpiter atrum / Desinit in piscem, mulier formosa superne* (*De arte poetica*)⁵⁶. »

Dans le texte source, l'image célèbre de cette belle femme « qui se termine en poisson » a une finalité rhétorique. Elle veut faire saisir concrètement au lecteur les lois de l'unité du sujet et de l'harmonie des parties. Dans le propos de Mascurat, elle perd sa pertinence première pour se résoudre en une figure hybride et grotesque, qui synthétise les langues et les cultures : la légende vernaculaire est ainsi mise au contact de l'œuvre savante d'Horace, référence majeure de la poétique classique, en un coq-à-l'âne des plus réjouissants. Ailleurs, le travestissement ou l'inversion parodique rappellent la première manière italienne. La finalité reste cependant la même : en évoquant, par exemple, les cas de possession, l'auteur libertin entend d'abord modifier les émotions du lecteur en le faisant passer de la crainte, qu'inspirent alors les traités de démonologie, à la dérision libératrice :

« Quand une belle et grosse fille [...] se plaint d'avoir quelque homme noir qui la suit, de voir des Diabes, d'entendre du bruit à la maison, d'être entourée de fantômes, on dit en se moquant d'elle que son pucelage l'étouffe ; si l'on parle que des esprits, ou follets ou sérieux, reviennent dans quelque maison, on répond communément que la Maîtresse ou la servante sont amoureuses ; et pourquoi donc brûler une pauvre femme, qui par maladie, par sottise, par force ou autrement, confessera d'avoir été portée en moins de rien sur un bouc, sur une fourche, ou sur un balais à des assemblées, tantôt éloignées de cent lieues, tantôt proches de leurs villages, où elles auront fait mille extravagances puérides, ridicules, impossibles, et qui mériteraient mieux qu'on les fit panser ou enfermer aux Petites Maisons, que non pas de les exterminer comme l'on fait par le feu et la corde⁵⁷ ? »

Ainsi, pour Naudé, faire rire en reprenant les procédés du burlesque transalpin ou faire raisonner avec méthode ne diffèrent pas fondamentalement. Bien au contraire, c'est grâce au mode burlesque qu'il envisage d'« atteindre un objectif perlocutoire », pour reprendre les termes de Ducrot. Aussi le lecteur ne doit-il pas s'étonner de voir, au terme des sept cents pages, Mascurat se justifier d'avoir débité autant de plaisanteries et de sornettes : « je crois que nous avons tous deux fort bien fait ; puisque les facéties ne sont pas toujours hors de saison⁵⁸ » et que « Cicéron disait au second [livre] des *Tusculanes*, *Lectionem sine ulla delectatione negligo* [je laisse là une lecture qui ne me promet point de plaisir]⁵⁹ ». Dans un finale grandiose, il joint une dernière fois la théorie à la pratique et délecte son lecteur d'un festival burlesque, qui mélange les langues et les styles à la mode italienne. Appuyés sur de très nombreuses citations grecques et latines – en trois pages apparaissent pêle-mêle les noms de Perse, de Cicéron, de Démosthène, de Quintilien, de Tertullien de saint Jérôme, de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 317.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 714.

⁵⁹ *Ibid.*

Symmaque, d'Horace, de Suidas, de Stuckius, et de Lucrèce –, les enjeux sérieux du propos sont réaffirmés :

« J'ai été ravi de pouvoir passer cette journée avec toi, et de te détromper des fausses opinions que tu avais conçues du cardinal Mazarin, parce que tu en pourras dorénavant défabuler beaucoup d'autres, et servir par ce moyen autant qu'il te sera possible au repos de la France⁶⁰. »

Mais l'entreprise de « défabulation » passe forcément par la délectation du lecteur, ces deux activités de l'esprit critique étant totalement imbriquées. C'est pourquoi Mascurat peut aussi facilement changer de registre et citer une quinzaine de vers de *La Diablerie*, dont l'auteur Maître Eloy Damerval⁶¹ assigne au burlesque la mission de « réveiller les entendements des lisants⁶² ». Les références humanistes alternent ainsi agréablement avec des vers plus légers, tirés de la culture vernaculaire, pour le plus grand plaisir du lecteur. Un troisième univers de référence, d'inspiration plus directement libertine, est alors convoqué lorsque Mascurat rappelle que le célèbre « Pomponace » (Pomponazzi) répandait sur ses discours le sel de la facétie – *superfuso facetiam salé*⁶³. Par ces derniers mots, Mascurat signale son allégeance à l'illustre professeur à l'Université de Padoue, dont l'influence sur la pensée hétérodoxe du XVII^e siècle n'est plus à établir⁶⁴.

Conclusion

Le travail de Naudé sur le burlesque s'inscrit dans un moment historique qui voit la culture italienne influencer encore très largement la jeune littérature française. Mais si, dans l'esprit de Mascurat, les Italiens apparaissent au départ comme des virtuoses essentiellement soucieux de produire des effets esthétiques alors que les Français écrivent, dans l'urgence, des libelles à visée performative d'une qualité plutôt médiocre, la réflexion s'affine et le questionnement se déplace pour interroger les « pouvoirs de la littérature⁶⁵ ». Grâce au détour transalpin, Naudé compose un art poétique dont il fait un usage perlocutoire, jugé sur le long terme beaucoup plus efficace que la simple recherche d'effets immédiats. Là semble finalement résider la raison d'être de ce gros volume chargé de digressions, qui superpose les voix et mélange les cultures. Par les circuits de la

⁶⁰ *Ibid.*, p. 715.

⁶¹ *La Diablerie de Maître Eloy Damerval qui traite comment Sathan fait démonstration à Lucifer de tous les maux que les Mondains font selon leurs états, vacations et métiers, et comment il les tire à damnation*, Paris, 1507.

⁶² Mascurat, p. 715 : « Et ne se faut émerveiller, / Si j'ai voulu pour réveiller, / Les entendements des lisants, / User souvent de mots plaisants, / Et de termes assez joyeux, / Afin d'être moins ennuyeux. »

⁶³ *Ibid.*, p. 714.

⁶⁴ L'Université de Padoue, où étudia Naudé, était perçue comme un « séminaire d'incrédulité ». Voir René PINTARD, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Boivin, 1943. Nouvelle édition augmentée d'un avant-propos et de notes et réflexions sur les problèmes de l'histoire du libertinage, Slatkine reprints, Genève 2000, p. 106-109.

⁶⁵ Voir Christian JOUHAUD, *Les Pouvoirs de la littérature, Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2000.

semi-clandestinité, avec toute la connivence que supposent des références partagées sur un mode légèrement distancié, s'élaborent des séquences ironiques qui diffusent de proche en proche les éléments dispersés de la pensée libertine, de sorte que si le *Mascurat* s'avère de fait politiquement inefficace, ce n'est qu'à terme, les aléas de la Fronde étant oubliés depuis longtemps, que Gabriel Naudé fera école. De Bayle à Voltaire, en passant par Fontenelle ou Montesquieu, nombreux seront les philosophes des Lumières à adopter *mutatis mutandis* ses choix esthétiques, persuadés, comme lui, que c'est dans les formes décalées du burlesque et de l'ironie que se disent les énoncés les plus subversifs.

Bruno Roche, IHRIM, Saint-Étienne,
UMR 5317