Université de Tours

École doctorale : Humanités et langue

UMR 7323

Thèse de doctorat en littérature française

Présentée par Amadou Woury BALDE

Examen des pratiques littéraires dans l'œuvre de Charles Sorel

Thèse dirigée par

Mme Hélène MICHON

Soutenue le 09 décembre 2019

Président de jury : M. Stéphan GEONGET

Membres du jury :

Stéphan GEONGET : Professeur à l'université de Tours

Nathalie GRANDE : Professeur à l'université de Nantes

Frank Greiner : Professeur à l'université de Lille

Hélène MICHON : Maître de conférence, habilitée, à l'université de Tours

Claudine NEDELEC : Professeur à l'université d'Artois

Michèle ROSELLINI : Maître de conférence à l'université de Lyon

Résumé

« Esprit [...] vigoureux et fécond » (ROY, 1891: Avant-propos), Charles Sorel est un auteur prolifique connu principalement pour être l'auteur de l'*Histoire comique de Francion*, œuvre publiée pour la première fois en 1623. Ce livre connaîtra deux autres éditions remaniées en 1626 et en 1633. À travers cet ouvrage présenté comme le roman le plus lu au XVIIe siècle après *La princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, Charles Sorel signe la Naissance de l'histoire comique, genre marqué principalement par le souci de la vraisemblance. Sorel est également connu en tant que philosophe, historien mais aussi critique littéraire. L'immense œuvre de ce polygraphe, qui a consacré toute sa vie à l'écriture, est marquée par un souci d'analyse approfondie des pratiques littéraires de son époque, et ce, à travers aussi bien ses ouvrages fictionnels, philosophiques, historiques que théoriques ou critiques.

À travers son œuvre, Charles Sorel se livre à une exploration approfondie des formes d'écriture de son époque et s'interroge sur la méthode de lecture du public. En effet, son œuvre se présentent comme une mise en examen et un essai de redéfinition des pratiques littéraires. Dans sa production littéraire, il s'intéresse à toutes les formes du roman de son temps : le roman picaresque, le roman héroïque, le roman pastoral, le roman satirique, le roman libertin… Ce mélange de différentes traditions et formes romanesques rend possible l'analyse, qui donne à voir tout ce que le roman a d'illusoire, de dangereux et même d'« ennuyeux ». Il s'agit, comme l'affirme le jeune romancier dans son anti-roman, de faire table rase des « autorités anciennes » et des « vieilles erreurs ». Le roman devient un champ d'expérimentation du roman lui-même : Sorel l'interroge, le questionne. À travers son œuvre historique et philosophique, il soumet également à l'examen les pratiques liées à la lecture et à l'écriture. L'auteur du *Francion* proclame dans l'ensemble de son œuvre, son aspiration à renouveler les manières d'écrire et les habitudes de lecture de son temps. Cette volonté de renouveler les pratiques littéraires est régie par le besoin de diffuser le savoir dans un langage simple et concis ainsi que de permettre au lecteur de s'instruire de façon plus efficace.

Mots clefs : *Pratiques littéraires, Formes d'écriture, Méthode de lecture, Renouvellement et redéfinition des genres, Vraisemblance, Réalisme, Utilité des livres, Parodie, Procédés d'analyse, Satire, Allégorie, Réforme du savoir, Roman comique, Charles Sorel.*

Abstract

« Vigorous and fruitful spirit » (ROY, 1891: forward), Charles Sorel is a prolific author known mainly to be the author of the *Histoire comique de Francion*, work first published in 1623. This book will have two further editions revised in 1626 and 1633. Through this work presented as the most read novel in the 17th century after Madame de Lafayette's *Princess of Clèves*, Charles Sorel signs the birth of comic history, a genre marked mainly by concern for reasonableness. Sorel is also known as a philosopher, historian and literary critic. The immense work of this polygraph, which has devoted his whole life to writing, is marked by a concern for a thorough analysis of the literary practices of his time, through both his fictional works, philosophical, historical as theoretical or critical.

Through his work, Charles Sorel engages in an in-depth exploration of the forms of writing of his time and wonders about the method of reading by the public. In fact, his work presents itself as an examination and an attempt to redefine literary practices. In his literary production, he was interested in all forms of the novel of his time: the picaresque novel, the heroic novel, the pastoral novel, the satirical novel, the libertine novel… This mixture of different Romanesque traditions and forms makes analysis possible, which makes it possible to see all that the novel has of illusory, dangerous and even "boring". As the young novelist states in his anti-novel, it is a question of wiping out "old authorities" and "old mistakes". The novel becomes a field of experimentation of the novel itself: Sorel questions it, questions it. Through his historical and philosophical work, he also submits to examination the practices related to reading and writing. The author of Francion proclaims throughout his work his aspiration to renew the ways of writing and the reading habits of his time. This desire to renew literary practices is driven by the need to disseminate knowledge in simple and concise language and to enable the reader to learn more effectively.

Key words : *Literary practices, Forms of writing, Method of reading, Renewal and redefinition of genres, Likelihood, Realism, Usefulness of books, Parody, Analytical processes, Satire, Allegory, Knowledge reform, Comic novel, Charles Sorel.*

Remerciements

J’exprime particulièrement une profonde gratitude envers Madame Hélène Michon pour le soutien qu’elle m’a apporté tout au long de ce travail.

Mes chaleureux remerciements également à mes amis et mes collègues pour leurs encouragements.

Je dédie ce travail à ma famille.

Table des matières

Résumé 2
Abstract 3
Remerciements 4

INTRODUCTION GÉNÉRALE 7
Première partie : Fonction et symbolique des livres : caractéristiques générales de l'œuvre de Sorel 15

Chapitre 1 : Présentation de Sorel et de son œuvre 18
I- Entre ordre et désordre de l'itinéraire d'un auteur prolifique 19
II- L'œuvre de Sorel et l'esprit de son époque 27
1- Survivances de l'esprit humaniste dans la pensée sorélienne 27
2 - Charles Sorel, un auteur mondain 31
III- La réception de l'œuvre de Sorel au XVIIe siècle 36

Chapitre 2 : l'œuvre d'art, un tableau naturel de la vie humaine 40
I- Le réalisme de Sorel 41
1- Entre réalisme sorélien et idéalisme romanesque 43
2- Le langage et le style 52
II- Sorel et le rationalisme esthétique 59
1- Influence de la réforme malherbienne 60
2- L'influence de Théophile de Viau 64

Chapitre 3 : De l'utilité des livres 71
I- La dimension morale de l'œuvre d'art littéraire 71
II- Le combat contre l'ignorance 81
III- L'engagement de Charles Sore 90
1- Écriture et patriotisme 90
2- La responsabilité de l'écrivain 96

Deuxième partie : analyse et réinterprétation des pratiques littéraires 103

Chapitre 1 : Réflexion critique sur les pratiques littéraires 107
I- La formation à l'art de la création littéraire 108
1- Les jeunes erreurs de Francion 108
2- Développement de l'esprit critique et consécration d'un jeune écrivain 111
3- La poétique de Francion : pour un renouvellement des formes romanesques 115
II- Une formation à la connaissance des bons livres 122
1- Lysis ou le lecteur malade d'esprit 124
2- Mise en garde contre les mauvais livres 125
3- Clarimond ou le « médecin des esprits » 127
III- Entre discours critique et création fictionnelle 130
1- Débats et dialogues sur la pratique de la fiction 131
2- De la mise en abyme de la fiction romanesque 138

Chapitre 2 : Parodie et satire 146
I- Parodie de la mode de composition des romans 147
II- Le Berger extravagant, une mise en scène critique et parodique des romans 158
III- Représentation parodique du langage romanesque 168

Chapitre 3 : Représentation allégorique de la fiction romanesque 177
I- Former et instruire 181
1- La présentation de l'île de Portraiture 182
2- La règle de la mimesis 184
3- Le jugement des peintres 186
II- Imprécision des lignes et difformité des figures : la satire de l'imposture 188
III- L'île de Portraiture ou la cité allégorique de la république des lettres 194

Troisième partie : Une entreprise de réforme du savoir et de son mode de diffusion 202

Chapitre 1 : Le projet de constitution de la vraie science : entre actualisation et diffusion des connaissances 205
I- Des histoires comiques à La Science universelle 206
1- Le *Francion*, texte fondateur de l'entreprise philosophique de Sorel 207
2- De la recherche de *La Science universelle* ou *Le Berger extravagant* 213
II- L'œuvre de Sorel, un programme de mise en œuvre de la vraie science 221
1- De l'ordre naturel du projet d'écriture de Sorel 221
2- De la primauté de *La Science universelle* 227
3- La Science universelle, un projet pédagogique de vulgarisation du savoir 230

Chapitre 2 : Renouvellement des pratiques d'écriture 240
I- Une volonté de rupture 241
1- La nouveauté de l'histoire comique 242
2- Pour un renouveau de l'écriture de l'histoire et des traités philosophiques 251
II- De la modernité des textes fictionnels de Sorel 256
1- De l'essai d'ennoblissement du genre de l'histoire comique à la Naissance de la forme moderne du roman 256
2- Des histoires comiques au roman classique 262

Chapitre 3 : Renouvellement de la manière de lire : la formation du lecteur 268
I- Le discours critique dans les préfaces des ouvrages de fiction 271
II- La Bibliothèque française : approche formative de la critique sorélienne 277
III- *De la Connaissance des bons livres* ou la théorie du roman 284

Conclusion Générale 293
Bibliographie 300

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le XVIIe siècle est marqué par la richesse des débats esthétiques qui le traversent. Comme l'affirme Alain Viala, c'est le siècle où l'on assiste à la Naissance de l'écrivain et des institutions spécifiques qui réglementent l'univers du livre, mais aussi c'est l'époque au cours de laquelle s'engage de manière approfondie la réflexion théorique autour de l'acte d'écrire, de la production littéraire, historique et même philosophique. Ainsi, au cours du siècle classique, à l'instar de l'Académie française, plusieurs autres académies voient le jour. La littérature entre dans l'ère de la modernité :

> « C'est à cette époque que furent crées les principales académies, que le commerce des œuvres, les droits des auteurs, les palmarès d'écrivains sont devenus des usages courants en même temps que des genres neufs (en particulier les dictionnaires du français vivant) ou renouvelés (tragédie, comédie, roman) s'installent dans la poétique moderne »[1]

De surcroît, on note la parution d'un nombre important de textes théoriques qui fixent les règles que doivent observer à la fois poètes, dramaturges, romanciers, historiens et philosophes. Dans l'ensemble des pratiques d'écriture, on assiste à une forme d'harmonisation et de réglementation des principes qui régissent l'acte d'écrire. À la fois romancier, historien, philosophe, théoricien, critique littéraire, Charles Sorel est une des figures les plus représentatives de cet engouement que connaît la création esthétique au XVIIe siècle. L'œuvre de Sorel est en effet un univers marqué par un questionnement obsédant sur les différentes formes d'écriture représentatives de son époque.

Ainsi l'examen des pratiques littéraires chez Sorel se traduit avant tout à travers la condamnation ou, du moins, la mise en cause des formes de composition traditionnelles du roman, de l'histoire, de la philosophie… L'œuvre de Sorel est dans ce sens profondément marquée par une réflexion théorique sur les manières d'écrire et les habitudes de lecture de son époque. Dans ses ouvrages, l'auteur du *Francion* non seulement cherche à démontrer les défauts des différentes formes d'écriture, mais aussi s'attache à la mise en œuvre de nouvelles règles de composition du roman, de l'histoire et de la philosophie tout en mettant en œuvre tout un dispositif de formation du lecteur. La problématique de l'écriture et de la lecture est une question centrale dans l'œuvre de Sorel. Ses romans, peuplés de figures littéraires et de lecteurs passionnés, s'apparentent à des essais sur l'art de la représentation fictionnelle ; ses textes théoriques s'intéressent à la fonction des livres dans la société, aux critères de distinction entre les bons et les mauvais livres ; quant à ses textes historiques et philosophiques, ils constituent à la fois une analyse pertinente des œuvres des historiens et des philosophes – dont il démontre les défauts – et une sorte de laboratoire où Sorel fait l'expérience de la nouvelle esthétique qu'il prône.

La démarche de Sorel se présente comme une déconstruction des pratiques littéraires de son époque. Ainsi, il critique principalement chez les écrivains l'abandon des principes fondamentaux qui

[1]Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions Minuit, 198, p. 8.

régissent selon lui toute œuvre d'art. En effet, le polygraphe accorde une importance capitale à ce qu'il appelle « la naïveté du style », c'est-à-dire le style simple et naturel ; il prône également le principe de la vraisemblance qui prend en compte le style mais aussi la matière du récit. Selon Sorel, il doit y avoir une adéquation entre une création esthétique et les réalités de son époque. Cette exigence répond au principe de la vraisemblance et permet aussi de rendre toute œuvre d'art bénéfique au lecteur contemporain. D'où l'intérêt particulier que Sorel attache à la fonction morale ou à l'utilité de toute œuvre d'art.

La pensée de Sorel s'inscrit dans la conception classique selon laquelle l'œuvre littéraire a pour fonction de plaire et d'instruire. D'où l'aversion que conçoit l'auteur du *Francion* pour la littérature de pur divertissement. En parallèle, Sorel mène un combat acharné contre l'ignorance et la bêtise. Qu'il s'agisse de ses ouvrages comiques, de ses textes historiques, philosophiques ou théoriques, le polygraphe promeut avant tout l'instruction du lecteur. Toute son œuvre est tournée vers la formation et la diffusion du savoir nécessaire à l'instruction de l'Homme. Cet attachement profond à la science est caractéristique de toute son œuvre et traduit son acharnement pour la recherche de la « science universelle ». Dans ce sens, Sorel précise dans *De la Connaissance des bons livres* sa préférence pour les domaines de la connaissance en lien avec les sciences solides : « Il faut parler principalement de nos livres de morale, de politique, d'histoire, et de ceux qui concernent la vie civile, et mesmes qui sont pour le divertissement assez utile dans nostre police »[2]

Charles Sorel est surtout connu pour son œuvre *Histoire comique de Francion*. La production littéraire, notamment romanesque, de Sorel a connu un regain d'intérêt après une longue période d'oubli. Ainsi, après les réalistes, comme Champfleury qui érige Sorel en modèle, les travaux sur les œuvres de Sorel se sont multipliés au cours du XXe siècle. Les critiques se sont principalement intéressés à Sorel en tant qu'auteur d'histoires comiques et critique littéraire, fervent défenseur du principe de la vraisemblance.

L'aversion du polygraphe pour le romanesque et la littérature dite de divertissement occupe une place prépondérante dans son œuvre. Dans l'ensemble de ses ouvrages, on retrouve cette critique de l'esthétique de la fiction et de l'invraisemblance. Cependant il est nécessaire de préciser, dès l'abord, que notre travail ne consiste pas à réduire l'œuvre de Sorel à cette opposition courante entre littérature héroïque et littérature bourgeoise, ni Sorel à un écrivain fanatique qui ignore que la littérature est fondée sur le principe de la transposition. En fait, si le *Francion* et *Le Berger extravagant* sont considérés comme deux romans qui critiquent et parodient respectivement le genre héroïque et le genre pastoral, il n'en demeure pas moins vrai que ces œuvres ne constituent pas une condamnation aveugle des formes romanesques dans leur globalité, mais se présentent surtout comme

[2]*De la Connaissance des bons livres*, Paris, Chez André Pralard, 1671, p. 3.

des textes au travers desquels l'auteur interroge le roman et questionne la pratique de la mimesis. Ce questionnement sur l'écriture et la représentation, omniprésent dans l'œuvre de Sorel, constitue une sorte de toile de fond qui régit l'ensemble de la production littéraire, historique et philosophique de l'auteur du *Francion*.

L'art de la mimesis consiste-t-il à donner une représentation la plus réaliste du réel ou à mettre en forme les aspirations fantaisistes des grands de ce monde ? L'écriture des romans se réduit-elle à une fade compilation de récits mensongers et similaires ? Le roman serait-il le miroir de l'immoralité ? Ainsi, à travers la critique de l'extravagance des romans, se cache une mise en cause de la littérature qui serait une sorte de vitrine des aspirations de la noblesse. Il ne s'agit pas pour Sorel de bannir l'écriture des romans ; son objectif consiste plutôt à rappeler les règles de l'écriture, de la représentation. D'où l'intérêt de Sorel pour l'histoire, la philosophie, la poésie et les diverses formes du roman de son époque. D'ailleurs, on peut dire que l'œuvre du polygraphe constitue dans son ensemble une sorte de laboratoire gigantesque de l'écriture des romans, de l'histoire, de la philosophie... Les ouvrages critiques de Sorel publiés vers la fin de sa carrière rendent compte de l'importance qu'il accorde à ce questionnement sur l'écriture et la lecture.

Dans ce sens, on rencontre tout au long des écrits fictionnels du polygraphe des figures représentatives de l'univers du livre. Le personnage de Francion est présenté, entre autres, comme un auteur accompli qui porte un regard critique sur la littérature. Il affirme d'ailleurs avoir composé plusieurs œuvres et évoque un projet d'écriture d'autres ouvrages. Dans *Histoire comique de Francion*, on trouve également le personnage d'Hortensius, très attaché à la culture antique et représentatif de l'écrivain à la fois pédant et plagiaire, figure qui parcourt toute la production romanesque de Charles Sorel et de son époque. En outre, *Le Berger extravagant* est marqué par la figure de Lysis, un féru de la lecture de romans ; quant au personnage de Clarimond, il est représentatif du polygraphe et cherche à dévoiler la supercherie de la pratique romanesque. Ces histoires comiques sont, en fait, des anti-romans dont la finalité réside moins dans le discours subversif contre le genre héroïque ou pastoral que dans le souci de l'auteur de dévoiler la pratique littéraire de la transposition. On assiste à une sorte de démystification de l'imposture des romanciers. Sorel ne se limite pas à écrire une histoire fictive, mais il cherche aussi à former le lecteur en lui expliquant en quoi consiste l'art de la mimesis.

L'expression pratiques littéraires dans notre travail renvoie à toutes les pratiques liées à l'écriture et à la lecture d'ouvrages auxquels on reconnaît une valeur littéraire. L'examen des pratiques littéraires auquel s'adonne Sorel dans l'ensemble de son œuvre est régi d'une part par les principes de la naïveté du style et du réalisme de la matière romanesque et d'autre part par la fonction instructive de l'œuvre d'art. Il se traduit ainsi les valeurs et les critères d'examen des livres. Toutes les formes d'écriture sont soumises chez Sorel à ces trois principes fondamentaux qui permettent d'évaluer tous les livres. Bien que le polygraphe se soit intéressé à différents genres littéraires, il accorde sinon la

même fonction à ses textes comiques et à ses ouvrages sérieux, du moins, une même visée : former et instruire le lecteur contemporain afin de le rendre apte à la vie en société. Il est important de noter également qu'à travers cette diffusion des connaissances qu'entreprend Sorel, le but ultime est de sortir les hommes de l'ignorance afin qu'ils vivent comme de « petits dieux », dit-il. L'acquisition des connaissances est synonyme d'affirmation de soi et de libération de la personnalité de chacun. C'est de la connaissance de soi et du monde qu'émane le bonheur des hommes, bonheur à la recherche duquel Sorel consacre d'ailleurs toute son œuvre. Dans ce sens, les principes caractéristiques de l'œuvre d'art chez Sorel tendent tous vers cette quête du savoir. En effet, si le principe de la vraisemblance et celui de la naïveté de l'écriture contribue à rendre accessible l'œuvre d'art, le principe de l'utilité révèle la volonté du polygraphe de diffuser les connaissances afin d'instruire le lecteur. Ce dernier est au cœur de l'œuvre du polygraphe. La pratique de la lecture, autant que celle de l'écriture, est mise en cause et soumise à l'analyse.

Le terme examen trouve son sens dans cette ambition de Sorel d'évaluer les différentes manières d'écrire et de lire de son époque à l'aune de critères ou de principes préétablis. Cet examen est sous-tendu par des interrogations que l'auteur du *Francion* entend démontrer à travers ses différents ouvrages. Il s'agit d'une certaine manière de chercher à savoir s'il y a une réelle adéquation entre les formes littéraires et les principes qui les régissent. La forme du roman du début du XVIIe siècle répond-elle par exemple aux règles qui caractérisent l'art de la représentation fictionnelle ? Ou encore les textes historiques de son époque observent-ils le pacte de vérité sans lequel toute tentative de légitimation d'une œuvre dite historique reste vaine ? Dans ce sens, on peut dire que chaque œuvre de Sorel constitue avant tout un questionnement et le travail de l'auteur consiste principalement à aider le lecteur à trouver une réponse objective à ce questionnement. On trouve ainsi une réelle cohérence dans la démarche du polygraphe à travers ses différents ouvrages. Ses textes fictionnels au même titre que les ouvrages sérieux et théoriques s'inscrivent dans une démarche critique. D'où la volonté de renouveler et de redéfinir certaines pratiques littéraires de son époque.

Pour soumettre à l'examen les pratiques littéraires, Sorel a recours à différents procédés littéraires. Il engage ainsi, dans ses textes fictionnels comme dans ses œuvres sérieuses et théoriques, une profonde réflexion sur les formes d'écriture et les méthodes de lecture. Le polygraphe cherche, à travers différents procédés, de mettre à nu certaines pratiques littéraires afin de donner à voir leurs limites et manquements. Il s'agit ainsi pour Sorel de démontrer la nécessité de renouveler les formes d'écriture de son époque et d'amener le lecteur à s'interroger sur le rapport qu'il entretient avec le livre.

C'est dans cette optique que s'inscrit d'ailleurs la création du genre de l'histoire comique par Sorel. Ce genre dont le credo est vraisemblance et simplicité du style met en cause la forme traditionnelle du roman. En fait, en plus d'être un récit fictionnel, l'histoire comique se présente

comme un essai critique sur les pratiques littéraires. Les histoires comiques de Sorel sont à la fois des romans et des réflexions parodiques, allégoriques et satiriques. La parodie qui se définit comme une reprise visant à se moquer de son objet se mêle à l'allégorie qui par un discours usant de métaphores met en exergues les caractéristiques fondamentales de l'art de la représentation fictionnelle que tous les romanciers doivent observer. Les procédés de la parodie et de l'allégorie sont de ce fait inhérents à la satire de la pratique fictionnelle.

Dans ses histoires comiques, le polygraphe s'insurge contre les éléments caractéristiques du roman : d'où la remise en cause de la figure extraordinaire du héros traditionnel, le refus de l'excès de l'emploi des images, la critique de certains procédés de narrations tels que les débuts *in médias res*. De plus, l'auteur du *Francion* insère dans ses histoires comiques un discours méta-narratif pour inciter le lecteur à la réflexion. Le lecteur doit être, pour Sorel, un être actif. Ainsi, autant les auteurs d'histoires comiques prônent une entière liberté de création, autant ils accordent une grande liberté au lecteur qui, à sa guise, peut modifier, voire supprimer, certains passages ou encore en ajouter d'autres. L'œuvre d'art a une dimension collective chez Sorel car elle est destinée à instruire les hommes et à contribuer au progrès de la connaissance. C'est pourquoi il appelle tous les savants à participer à l'élaboration d'une immense œuvre qui doit contenir en elle toute « la science universelle ».

Toute l'œuvre de Sorel s'inscrit d'ailleurs dans la mise en œuvre de cette « science universelle ». La réflexion théorique sur l'écriture et la lecture prend son ancrage dès les préfaces des œuvres de Sorel. Les préfaces du *Francion* et du *Berger extravagant* annoncent la réflexion critique sur l'art de la représentation fictionnelle. Le lecteur est informé dès l'abord sur le sujet principal de l'œuvre dont il commence la lecture. Il en est de même pour *La Science universelle* qui est introduite par un nombre important de textes liminaires à travers lesquels l'auteur présente et définit son projet et sa démarche. L'ouvrage historique de Sorel est également précédé de toute une œuvre qui se présente comme un manifeste sur la manière d'écrire l'histoire. Cette œuvre intitulée *Avertissement sur l'histoire de la monarchie française* présente les principes que doit respecter l'historien.

Toutefois, Sorel ne se livre pas à une condamnation systématique de toutes les œuvres et opinions des auteurs, il les soumet plutôt à un rigoureux examen critique et les confronte les uns aux autres pour dénoncer les supercheries de certains écrivains et mettre en avant ceux dont les ouvrages et les pratiques font office de modèles. Les œuvres critiques de Sorel, dont *La Bibliothèque française* et *De la Connaissance des bons livres*, sont construites selon ce même principe d'examen et de confrontation de différents textes.

L'ensemble de l'œuvre du polygraphe est d'ailleurs régi par cette démarche scientifique de recherche, d'analyse et de confrontation des connaissances. L'examen des pratiques littéraires s'inscrit dans ce sens et souligne le besoin de renouveler les manières d'écrire et les modes de

diffusion du savoir. En effet, Sorel soumet à l'examen différentes formes esthétiques afin de montre en quoi ces dernières sont impropres à la transmission des connaissances ou de la « vraye science ». De ce fait, renouveler les pratiques littéraires suppose la réforme du savoir et de son mode de transmission. Il s'agit donc de bannir de la nouvelle esthétique toutes les fables, de diffuser la « vraye science » et d'écrire dans un langage intelligible et simple. La réforme que prône le polygraphe permet, selon lui, de combattre l'ignorance dont le peuple est victime. Chez Sorel, l'œuvre d'art est en effet destinée avant tout à la formation et à l'instruction du peuple.

<u>Première partie</u> : Fonction et symbolique des livres : caractéristiques générales de l'œuvre de Sorel

Sorel est l'auteur d'une immense œuvre qui s'intéresse à différents domaines du savoir et à des pratiques littéraires diverses. L'auteur du *Francion* est le premier au cours de son époque, voire en France, à porter un discours critique sur le roman et à travers le roman lui-même. Il a senti très tôt le besoin de redéfinir et de donner une nouvelle orientation au genre romanesque à un moment où le roman non seulement occupe le dernier rang dans la hiérarchie des genres mais aussi est relégué au simple statut d'œuvre de divertissement n'ayant aucune valeur didactique. Les interrogations que soulève l'œuvre de Sorel sur le roman sont capitales dans l'évolution future du genre et surtout interviennent à un moment où le roman est concurrencé et dominé par la poésie et l'effervescence que commence à connaître le théâtre.

En parallèle à son projet de renouvellement du genre romanesque, Sorel mène un autre projet qui consiste à réécrire l'histoire de France. Ainsi l'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française* est un texte important qui pose des questions pertinentes sur l'écriture de l'histoire. Cette aspiration de Sorel à changer les pratiques d'écriture de l'histoire est principalement régie par sa volonté de donner à l'histoire sa véritable place dans la société, son véritable rôle qui est celui de former et d'instruire le peuple. Dans ce même sens, Sorel s'adonne plus tard à l'écriture d'un ouvrage colossal qu'est *La Science universelle*. Dans les textes liminaires de cette œuvre, l'auteur évoque la nécessité de renouveler la manière d'écrire les textes philosophiques.

La carrière d'écrivain de Sorel est marquée par ce besoin de redéfinir les manières d'écrire du roman, de l'histoire et de la philosophie. Cependant, Sorel ne s'est pas limité à proposer des textes théoriques sur l'écriture de ces différents genres, mais il met lui-même en pratique ses discours théoriques. D'où son statut à la fois de théoricien ou critique, de romancier, d'historien et de philosophe. Sorel est en fait l'un des premiers critiques littéraires français. D'ailleurs il se consacre vers la fin de sa carrière principalement à l'écriture de textes critiques dont *La Bibliothèque française* et *De la Connaissance des bons livres*.

La carrière d'écrivain de Sorel est, en effet, grevée d'une obsession pour la vraisemblance et l'utilité de la littérature ou encore de l'écriture en général. D'où sa préférence pour les genres dits « sérieux » : l'histoire, la réflexion philosophique et critique. Dès ses premières œuvres, Sorel entend se démarquer de l'extravagance des récits romanesques. Ainsi, ses *Nouvelles françaises* racontent des histoires qui se sont déroulées en France, notamment à Paris, et les personnages portent des noms français plutôt que grecs. Dès l'avis aux lecteurs du *Francion*, l'auteur propose au lecteur des histoires vraisemblables et naturelles. Plus tard dans *De la Connaissance des bons livres*, Sorel critique le roman qu'il présente comme un genre immoral puisqu'il n'est composé que d'histoires mensongers et inutiles. D'ailleurs *Le Berger extravagant* (1627), ré-intitulé *Anti-roaman* en 1633 se présente comme une manière pour Sorel de renier ses ouvrages romanesques, ou du moins d'affirmer sa condamnation des récits romanesques inutiles afin de se consacrer pleinement aux genres sérieux.

Dans *L'avertissement sur l'histoire de la monarchie française*, Sorel s'insurge contre les méthodes des historiens en exprimant son goût pour la vérité. Il préfère le genre de l'histoire qu'il place au-dessus de tous les autres genres. Pour Sorel, l'histoire est plus à même de servir d'exemple et d'apporter une morale au lecteur puisqu'elle est fondée sur des faits réels. Ainsi dans *La Bibliothèque française,* il dresse une hiérarchie des formes romanesques en fonction de leur proximité avec l'histoire. Contrairement aux romans héroïque et pastoral, largement critiqués pour leur invraisemblance, le roman comique est dans ce sens considéré comme plus apte à rivaliser avec l'histoire puisqu'il traduit naïvement les « actions communes de la vie »[3]. En outre, à travers *La Science universelle*, Sorel semble vouloir de plus en plus se démarquer de ses premiers écrits. Pourtant il continue d'écrire des histoires comiques dont *La maison des jeux, Polyandre* ou encore *L'île de portraiture*.

[3]*La Bibliothèque française,* Paris, Compagnie des libraires du palais, 1667, p. 106.

Chapitre 1 : Présentation de Sorel et de son œuvre

Lorsqu'on parle du siècle classique, on a tendance à le réduire à ses années les plus florissantes, lesquelles pourtant ne sont que l'aboutissement d'une longue période au cours de laquelle s'élabore l'idéal classique. Certains critiques situent le début du siècle à l'assassinat de Henri IV, voire même à la Naissance de « la poésie mondaine moderne » avec Philippe Desportes en 1580. Le XVIIe siècle est en fait marqué par différents débats et querelles à la fois d'ordre esthétique et religieux. Ces débats et querelles entre écoles de pensée constituent en quelque sorte des moments et espaces intenses de réflexion qui ont permis à la Naissance du classicisme tel que nous le conNaissons aujourd'hui.

Charles Sorel a été témoin et même acteur de ces débats. Cet auteur, né avec le siècle, est comme dirait Musset un enfant du siècle. Sorel a baigné dans ces querelles et tensions qui ont marqué le début du XVIIe siècle. Il fut membre actif du Parnasse satyrique et disciple de Théophile de Viau dont Francion serait l'incarnation selon certains critiques. À cause du procès de Théophile, Sorel a dû d'ailleurs apporter des modifications à la première édition de son roman, *Histoire comique de Francion*, jugé libertin. De plus il a pris part à la querelle du Cid en publiant un texte intitulé *Le Jugement du Cid par un bourgeois de Paris*. Charles Sorel est un auteur qui s'est beaucoup intéressé aux questionnements de son époque et dont l'œuvre est une sorte d'interrogation permanente sur son temps. Dans la lignée de Nicolas Faret et Néré, Sorel est l'auteur d'un texte qui traite du thème de la figure de l'honnête homme, notion caractéristique de l'idéal classique. Ainsi la production littéraire de l'auteur du *Francion* est foncièrement tournée vers son époque. D'où son intérêt pour différents domaines du savoir et ses écrits touchant presque à tous les courants de pensée qui ont traversé son siècle.

Cependant, bien que Sorel ait participé à la plupart des débats et querelles qui ont marqué son époque, son discours a été vraisemblablement très peu audible. En fait, Charles Sorel est aux débats du siècle classique ce que le roman est à la littérature du XVIIe siècle : l'auteur du *Francion* comme le roman a été victime du mépris des doctes. Pourtant comme le rappelle Natahalie Grande, le roman est le genre le plus apprécié du grand public et celui qui a connu le plus de publications au cours du siècle ; quant à Sorel, il est l'auteur d'un des romans les plus lu au XVIIe siècle : *Histoire comique de Francion*. Tout compte fait, Sorel s'est nourri des débats qui ont marqué le début du siècle. On retrouve dans les aspirations nouvelles des modernistes du début du siècle les fondements de toute la doctrine sorélienne.

I- Entre ordre et désordre de l'itinéraire d'un auteur prolifique

L'œuvre de Sorel est une réflexion sur son époque, sur les débats qui le nourrissent, sur les querelles qui le traversent. Le caractère éclectique de son œuvre rend compte de l'intérêt qu'il a eu pour différents mouvements littéraires et pratiques artistiques qui ont marqué son siècle. Il s'est intéressé d'abord au roman romanesque, puis a travaillé à la création d'une nouvelle forme romanesque qu'est l'histoire comique ; Sorel s'est aussi exercé à l'écriture de l'histoire avant de se tourner vers la rédaction d'une immense œuvre philosophique. Dans le sillage des histoires comiques, il a écrit des histoires galantes et un récit de voyage ; Sorel est également auteur de textes critiques et de traités moraux et religieux. L'œuvre du polygraphe est pleinement ancrée dans son époque : elle retrace l'histoire des mœurs et des idées. Dans ce sens, Emile Roy affirme dans l'avant- propos de sa biographie sur Sorel : « il n'en est aucune (œuvre de Sorel) qui ne contienne quelque renseignement utile pour l'histoire des mœurs, des lettres et de la langue du dix-septième siècle »[4].

Sorel a connu une longue carrière d'écrivain qui s'étend sur plus de cinq décennies. Né au début du siècle, en 1602, il écrit son premier ouvrage en 1616 et le dernier en 1673. Il a ainsi connu tous les grands faits littéraires et les mouvements de pensée qui ont marqué son siècle : la réforme de Malherbe, le mouvement libertin du début du siècle, le succès du roman pastoral d'Urfé, le courant comique et burlesque, la querelle du Cid, l'essor des grands romans héroïques, la préciosité, l'apogée du classicisme... L'œuvre de Sorel s'est construite par rapport à ces écoles, par rapport aux différentes orientations qu'a pris la création littéraire au cours du siècle. En prenant part aux débats autour des valeurs esthétiques, Sorel affirme sa position et sa singularité. En fait, il se range très tôt parmi les partisans du modernisme des années 1620 dont Malherbe, Théophile de Viau et Guez de Balzac. On peut constater que ce modernisme sorélien est l'un des éléments qui font la particularité de son œuvre. En fait même s'il s'est intéressé à différents domaines littéraires, Sorel est resté fidèle aux valeurs esthétiques qu'il prône dès ses premiers écrits.

À travers son ouvrage *La vie et les œuvres de Charles Sorel*, Émile Roy fait le point sur l'ensemble des écrits du polygraphe :

> il a fait des vers dont nous ne parlerons pas […], des romans romanesques, des romans satiriques et encore des romans romanesques, de petites pièces pour les ruelles bourgeoises, des recueils de jeux de société, des journaux comiques, des ouvrages d'histoire, de bibliographie, de critique, de médecine, de sciences, d'éducation, de morale et de piété, le tout un peu pêle-mêle, et sans beaucoup d'ordre ni de méthode[5].

[4]Émile Roy, *La vie et les œuvres de Charles Sorel*, Avant-Propos, 1891.
[5]*Ibid*., pp. 11-12.

Ces propos montrent le caractère foisonnant de l'œuvre de Sorel, auteur qui passe d'une forme littéraire à une autre, d'un domaine de pensée à un autre d'une manière parfois déconcertante. Ainsi, son œuvre immense (plus de cinquante ouvrages lui sont attribués) touche à tous les domaines du savoir. D'où cette question pertinente sur l'auteur du *Francion* et de son œuvre dont le manque d'ordre et de vigueur peut se poser : « N'aurions-nous donc affaire qu'à un de ces brouillons dont l'originalité est vite épuisée, et qui n'ont plus pour génie qu'une longue impatience ? »[6].

Il est légitime, au regard du caractère disparate des écrits de l'auteur du *Francion*, de s'interroger sur la cohérence interne de son œuvre. En effet, la production esthétique de Sorel donne une impression de quelque chose sinon de non finie, du moins de peu accomplie. Mais est-ce principalement au gré des tendances esthétiques et des circonstances que Sorel s'est dirigé vers telle ou telle autre domaine de pensée ? L'impression de désordre de son œuvre est-elle le fruit d'une indécision d'un auteur qui, à défaut d'un projet d'écriture cohérent, s'est arrogé le droit d'écrire sur tous les sujets ? L'écriture de romans romanesques, d'histoires comiques, d'ouvrages historiques, de traités philosophiques, d'œuvres galantes et critiques est-elle régie uniquement par les contextes dans lesquels ces textes ont été produits ?

Lorsque Sorel publie *Histoire amoureuse de Cléagénor et Doristé* (1621) et *Le palais d'Angélie* (1622), comme l'explique Jean Serroy, « le goût des romans compliqués demeure. Et si, sous l'influence de l'*Astrée*, la peinture de l'amour tend à prendre le pas sur le récit complaisant des aventures les plus extraordinaires, on ne saurait néanmoins imaginer un roman sans enlèvement, travestissements, reconnaissances, et autres conventions obligatoires »[7]. Les premiers romans de Sorel s'inscrivent donc dans la mode du temps, même si l'auteur montre très tôt une volonté de prendre de la distance avec la forme traditionnelle du roman. On peut cependant expliquer ces premiers écrits fictionnels par l'amour de Sorel lui-même pour le genre du roman dont il appréciait, à l'image de son héros *Francion*, la lecture pendant ses années de collège. En effet, tout au long de sa biographie sur Sorel, Emile Roy rapproche les aventures scolastiques de Francion aux années de collège de l'auteur : « Laissons-le donc nous raconter ses années de collège dans l'*Histoire comique de Francion*, qui est presque toujours la sienne »[8]

Toutefois, l'avènement du genre de l'histoire comique avec le *Francion* en 1623 donne à voir de façon marquante les aspirations nouvelles du jeune Sorel. *Histoire comique de Francion* annonce de façon claire et saisissante l'ambition de Sorel de détourner le genre romanesque de la forme traditionnelle du roman. Cette œuvre montre que les écrits de Sorel sont régis par une certaine entreprise qui d'ailleurs se poursuit à travers *Le Berger extravagant* qui, au nom de la nouvelle

[6]*Ibid*., p. 12.
[7]Jean Serroy, *Roman et réalité*, Paris, Minard, 1981, p. 112.
[8]Émile Roy, *Op. cit.*, p. 17.

esthétique sorélienne, entend montrer l'absurdité des romans et textes poétiques qui s'inspirent de la mythologie.

Le berger extravagant s'inscrit ainsi dans le sillage de l'ambition de Sorel de donner une orientation nouvelle à la littérature romanesque. Cependant on peut également voir *Le Berger extravagant*, notamment l'édition de 1633 intitulée « Anti-roman », comme une œuvre qui traduit la rupture de l'auteur avec ses premières œuvres romanesques, voire même le rejet de Sorel de ces derniers. En fait, Charles Sorel semble préparer soigneusement à travers cette histoire comique ses ouvrages érudits. Il y condamne les textes de divertissement en montrant leurs défauts et leur caractère futile afin d'inciter le lecteur à se détourner de leur lecture. Dans ce sens, pour le débarrasser de ses mauvaises croyances, Clarimond initie Lysis à la lecture de livres moraux et philosophiques au détriment des romans qui ont un effet négatif sur les « esprits faibles ». *Le Berger extravagant* se clôt avec une sorte de morale qui appelle à la lecture des textes sérieux et jette le discrédit sur toute la littérature de divertissement. De plus en s'insurgeant contre le merveilleux romanesque et le manque de vraisemblance des histoires tirées de la mythologie, Sorel donne à voir son attachement pour les sciences solides. *Le Berger extravagant* se présente en effet comme une annonce à la fois de son œuvre historique et philosophique.

De ce fait, dans l'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française* de 1628, par rapport au roman, Sorel exprime sa préférence pour le genre de l'histoire. Par ailleurs Sorel dès le texte préliminaire de l'édition de *La Science universelle* de 1634 renie ses premiers récits fictionnels à l'exception du *Berger extravagant*. Ce texte préliminaire intitulé « L'Avertissement sur ce livre, et sur quelques choses qui en dépendent » est une bibliographie personnelle que dresse l'auteur. On retrouvera ce même texte dans les précédentes éditions de *La Science universelle* et dans *La Bibliothèque française* sous le titre de « L'ordre et l'examen des livres attribués à l'auteur de La Bibliothèque française ». En fait, dans ces deux textes bibliographiques, Sorel distingue deux catégories d'ouvrages : ceux dont il reconnaît être l'auteur et ceux qu'on lui a attribués injustement. Les uns sont composés de textes moraux, politiques, historiques et de traités philosophiques, les autres de textes fictionnels dont *Les « diverses fortunes de Cléagéor »*, *Le Palais d'Angélie*, *Les Nouvelles françaises*, réédité sous le titre de *Les Nouvelles Choisies*, *L'orphize de Chrysante*, *La « Suite de la Polixène »*, *Histoire comique de Francion.*

Cette présentation de ses œuvres en deux groupements de textes opposés s'explique certainement par un souci de prudence. En reniant dès 1634 ses premiers écrits fictionnels, le polygraphe prépare la parution et la réception de son prochain ouvrage, *La Science universelle*. Sorel est conscient que son statut d'auteur de textes divertissants peut porter préjudice à la réception de son ouvrage philosophique et à son aspiration d'être reconnu comme un auteur érudit. L'échec prématuré de son projet d'écrire l'histoire de France pourrait constituer la raison principale qui l'a amené à renier

de façon définitive ses écrits fictionnels. En effet, le premier tome de l'*Histoire de la monarchie française* paru en 1629 n'aura aucune suite. Sorel semble même avoir reçu des injonctions des autorités royales de mettre fin à son projet d'écrire l'histoire de France. Ayant donc été contraint d'abandonner ses rêves de devenir historien, il décide de tout mettre en œuvre pour le succès de son projet encyclopédique. On peut d'ailleurs constater que, pour dissocier son nom de ses écrits romanesques, il a changé ses habitudes auctoriales dès 1633. En fait, Sorel qui avait jusque-là publié toutes ses œuvres fictionnelles de façon anonyme adopte une nouvelle stratégie. Il paraît en fait une troisième édition du *Francion* sous le pseudonyme de Nicolas Moulinet, sieur du Parc, ancien auteur d'histoires comiques décédé depuis presque dix ans. Il en fait d'ailleurs de même pour la deuxième édition du *Berger extravagant* qu'il attribue à Jean de la Lande, présenté comme un auteur poitevin. L'adoption de nom d'emprunt permet de renier définitivement certains de ses écrits.

Sorel se montre toutefois moins hostile au *Berger extravagant* dont il fait d'ailleurs l'éloge et qu'il semble reconnaître explicitement aussi bien dans le texte bibliographique de 1634 que dans celui de 1664. Il trouve à cette œuvre d'immenses qualités : il s'agit selon lui d'un anti-roman qui tâche de corriger les défauts des romans. Il cite plusieurs ouvrages qu'il compare au *Berger extravagant* : *Les institutions divines* de Lactance, *Le livre contre les Gentils* d'Arnobe, *La cité de Dieu* de Saint Augustin. Donc cette œuvre s'inscrit dans le sillage de ses ouvrages sérieux puisqu'elle comporte une critique du paganisme. *Le Berger extravagant* aux yeux de Sorel est une œuvre essentielle :

> L'on dit que pour censurer les romans, l'on a fait un autre roman ; mais n'était-il pas nécessaire de faire un tel livre pour attirer les hommes mondains à sa lecture, puisqu'ils n'ont pas la patience de considérer les remontrances que l'on pourrait faire sur ce sujet dans des livres de dévotion ? […] il faut que les aventures bizarres et ridicules du berger, Lysis, servent à faire haïr celles des autres romans[9]

Cependant, Sorel n'avouera jamais être l'auteur du *Francion*, celui de ses ouvrages qui a eu le plus de succès et qui fut l'un des romans les plus lus à son époque. L'*Histoire comique de Francion* semble être l'ouvrage qui faisait le plus obstacle à l'ambition de Sorel de passer pour un auteur érudit. Ainsi, dans son texte bibliographique de 1634, le polygraphe parle du *Francion* de façon métaphorique, se gardant même de le nommer :

> L'on prétend qu'il ait fait un livre qui se raille des gens de justice et d'épée, des pédants, des faiseurs de lettres et de vers, et de beaucoup d'autres gens ; si l'on veut l'on croira que l'ayant lu quelquefois en l'état que le premier auteur l'avait mis, [...] et s'est fâché seulement d'y voir quelque chose contre la bienséance[10].

[9] *La Science universelle*, « Avertissement », 1641, pp. 364-365.
[10] *Ibid.*, p. 362.

Le caractère divertissant et licencieux de ce roman amène Sorel à chercher à le dissocier catégoriquement de son œuvre. Émile Roy rappelle toutefois que Sorel lui-même « ne put s'empêcher de parler avec tendresse d'un livre qui avait eu plus de soixante éditions, à Paris, à Rouen, à Troyes et ailleurs sans compter les traductions en allemand, en anglais et en quelques autres langues »[11].

Tous ces procédés consistant à publier avec des noms d'emprunt ou à renier certains de ses textes sont des stratégies auctoriales qui semblent avoir été délibérément mises en œuvre par l'auteur du *Francion* pour préparer l'avènement de *La Science universelle*, l'ouvrage qu'il estime le plus important de toute son œuvre. Mais on peut voir également à travers cette stratégie auctoriale, la frustration d'un auteur contraint de renoncer à ses ambitions premières, à ses rêves de jeunesse. En effet, le premier projet d'écriture de Sorel a été celui d'écrire l'histoire de France. C'est dans ce sens que s'inscrivent ces propos du biographe de Sorel : « Les romans, les jeux d'esprit, les curiosités de la langue française qui tiennent la première place dans l'œuvre de Sorel, n'auraient tenu que la seconde, s'il n'avait dû consulter que ses goûts personnels. Ce romancier comique voulait et pouvait devenir un historien sérieux. Quels obstacles l'ont arrêté, comment n'a-t-il pu réaliser dans son âge mûr les rêves de sa jeunesse ? »[12].

L'auteur du *Francion* affirme d'ailleurs dans son texte bibliographique de 1664 qu'il ne s'est adonné à l'écriture fictionnelle dans sa jeunesse que dans le but d'exercer ses qualités d'écrivain et de préparer son projet historique : « ses premiers ouvrages ont été faits comme en cachette, afin d'éprouver le succès qu'ils auraient avant que de les avouer »[13]. Sorel s'exerçait-il ainsi à son futur métier d'historien ? En fait, pour Sorel l'écriture de l'histoire requiert de réelles qualités d'un écrivain accompli. Dans l'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française*, il présente l'historien comme un auteur accompli ayant des talents de romancier. Donc pour réussir l'écriture de l'histoire, il est important au préalable de faire l'expérience de l'écriture fictionnelle, voire même d'être un romancier de talent. La maîtrise des techniques de narration romanesques est d'une grande utilité à l'écriture de l'histoire en ce sens qu'elles permettent de rendre l'œuvre historique attrayante afin d'inciter le peuple à sa lecture. Dans son premier texte historique qu'est *Avertissement sur l'histoire de la monarchie française*, on entrevoit le souci du polygraphe de susciter chez les Français l'intérêt pour l'histoire de leur nation.

Dans ce sens, après une carrière de romancier accompli, Sorel décide de se consacrer à partir de la parution de l'*Avertissement* en 1628 à son projet historique. À ce propos, Émile Roy avance :

> Content d'avoir ridiculisé tous les romanciers, il avait juré de ne plus faire de romans et de se consacrer à des travaux plus sérieux. Depuis quelques années déjà, il étudiait l'histoire sous la direction de son oncle, Charles Bernard. L'Avertissement sur l'Histoire de France, un de ses

[11]Émile Roy, *La vie et les œuvres de Charles Sorel*, 1891, p. 61.
[12]*Ibid.*, p. 329.
[13]*La Bibliothèque française*, « Ordre et examen », p. 392.

> meilleurs ouvrages et un des plus courts, paraît en 1628, la même année que Le Berger extravagant, et respire la même vaillance, la même bonne humeur. Le jeune critique jugeait nos historiens aussi faux que nos romanciers ; il voulait, à l'aide des documents originaux, transformer notre histoire nationale, en chasser les fables, y ramener la vérité. Ce ne fut pas sa faute s'il fut arrêté, dès ses premiers pas, par la censure officielle ; il n'en acheta pas moins la succession de Charles Bernard, mais il fut un médiocre historiographe, et ne devint plus historien que par accident[14].

Sorel ne renoncera pas pour autant définitivement à sa passion pour l'histoire. S'il abandonne son projet sur l'écriture de l'histoire de France, il continuera à rédiger des ouvrages en lien avec l'histoire. D'ailleurs son autobiographe trouve que les recherches historiques sont restées la passion principale de Sorel.

Dans ce sens, le projet encyclopédique du polygraphe vient d'une certaine manière se substituer, voire supplanter, sa passion première. Sorel présente *La Science universelle* comme étant son œuvre ultime, celle qui reflète le mieux son talent et qui va dévoiler sa vraie personnalité ; d'où ces propos extraits de la bibliographie de 1634 :

> Il a mis à jour le commencement d'un ouvrage qui fera bien connaître qu'il est autre que l'on a pensé et qui en étonnera plusieurs. Cela fera possible tellement perdre la mémoire de ces petits effets de jeunesse, que l'on ne le considérera plus que par-là, de sorte qu'il se pourra […] défendre contre ceux qui s'imaginent qu'il n'en puisse faire d'autres que comiques[15].

En effet, à l'opposé de la littérature divertissante, l'entreprise philosophique de Sorel s'inscrit dans le sillage de son projet historique. En fait, à défaut de devenir un historien reconnu, l'auteur du *Francion* entend paraître aux yeux du public comme un auteur érudit. C'est pourquoi, après l'échec de son ouvrage historique, il prend les dispositions nécessaires pour préparer l'élaboration de son œuvre encyclopédique.

Cet itinéraire qui donne à voir les différentes orientations de l'œuvre de Sorel au cours d'une période importante de sa carrière d'écrivain montre qu'il n'a pas écrit « au hasard sur tous les sujets ». Son ambition première, était certainement de devenir un historien reconnu, un auteur érudit. Ainsi s'il s'adonne d'abord à l'écriture de romans, il prend le soin de ne signer aucun de son vrai nom. Mais détourné de son projet à cause de l'échec de son ouvrage historique paru en 1629, Sorel s'adonne principalement à son projet ultime, *La Science universelle.* Dans ce sens, en attribuant en 1633 ses deux ouvrages les plus lus, *Histoire comique de Francion* et *Le Berger extravagant*, à des auteurs pseudonymes (décédés ou fantômes) Sorel cherche à dissocier ces ouvrages de son nom afin de mettre un terme aux rumeurs selon lesquelles il en serait l'auteur. Ce qui lui permettra par la suite de renier tous ses ouvrages fictionnels dans le texte bibliographique de 1634.

[14]Émile Roy, *Op. cit.*, pp. 174-175.
[15]*La Science universelle*, « Avertissement », 1641, p. 369.

Ce travail soigneux d'annonce de son ouvrage encyclopédique montre l'importance qu'il accorde à ce projet et à tous ses textes érudits. L'auteur du *Francion* a, en fait, une nette préférence pour la littérature érudite ; d'où son refus délibéré de ne signer aucun de ses premiers ouvrages, tous fictionnels. Le premier texte que le polygraphe a signé de son nom est l'*Avertissement sur l'Histoire de la monarchie française* publié en 1628. Et même ses ouvrages fictifs dont *La maison des jeux* et *Polyandre, histoire comique*, parus après 1628 ne portent pas son nom alors qu'il a signé tous ses textes sérieux publiés au cours de la même période : *La Science universelle*, *La Bibliothèque française* …

Sorel a certainement nourri une aspiration précoce à devenir un auteur érudit. C'est d'ailleurs l'une des principales raisons qui expliquent la pratique de la dissimilation chez cet auteur. De ce fait, dans *Jugements des sçavans sur les principaux ouvrages des auteurs,* parmi les raisons du refus de certains auteurs de signer de leur vrai nom leurs écrits, Adrien Baillet parle de : « la honte que l'on a de produire ou de publier quelque chose qui ne serait pas digne du rang que l'on tient dans ce monde, ou de la profession que l'on exerce »[16]. En fait, le polygraphe avait des prétentions nobiliaires qu'il expose d'ailleurs dans *La Solitude et l'Amour philosophique de Cléomède*[17]. En effet Charles Sorel déclarait être issu de la famille d'Agnès Sorel, la Dame de beauté et première maîtresse de Charles VII. Ces prétentions nobiliaires de l'auteur du *Francion* expliquent certainement son choix dès son jeune âge de publier ses premiers écrits fictionnels de façon anonyme.

Mais le texte historique de Sorel ne satisfera pas les attentes des autorités ayant pour charge l'écriture de l'histoire de France. Sorel explique dans l'« Avertissement sur ce livre et sur quelque chose qui en dépende », placé dans *La Science universelle*, les raisons de l'échec de son projet historique :

> il (Sorel) ne saurait obliger à continuer son travail, s'il ne s'y voit excité par ceux qui y doivent avoir le principal intérêt. Si cela arrivait, cette histoire serait bientôt accomplie, et l'ayant tirée hors de la confusion et de la barbarie où elle a toujours été jusqu'à cette heure, il l'écrirait d'un vrai style historique[18].

Sorel semble avoir besoin d'approbation ou de financement pour poursuivre l'histoire de la monarchie française. Ce qui n'est apparemment pas le cas pour l'élaboration de l'immense œuvre encyclopédique dont il parle en ces termes : « il n'a rien a attendre pour s'y employer, puisqu'il prétend seulement de s'y instruire, s'il n'y peut instruire les autres, et quand il ne serait favorisé de personne de l'avoir fait, il est lui-même sa récompense »[19].

---

[16] Françoise Waquet, « Une pensée morale de l'anonyme. D'après Adrien Baillet (1685-1690) », *Littératures classiques* 2013/1 (N° 80), p. 230.
[17] Il s'agit d'un récit en partie généalogique que Sorel qualifie d' « exercices moraux » et publié en 1640.
[18] *La Science universelle,* « Avertissement », 1641, p. 374.
[19] *Idem.*

Ainsi contrairement à son projet historique qu'il abandonne très tôt, Sorel s'obstine à la rédaction de cet ouvrage encyclopédique auquel il va consacrer une grande partie de son temps : la mise en forme de cette œuvre s'étend sur plus de trente ans. De plus il n'a eu de cesse de rappeler l'importance de cet ouvrage, sa primauté par rapport à toute son œuvre à travers textes préliminaires et d'autres ouvrages qu'il associe à l'encyclopédie. Néanmoins, si Sorel circonscrit ses recherches autour de l'élaboration de *La Science universelle*, il continue en même temps à écrire sur des sujets très divers.

Au regard du nombre considérable d'ouvrages écrits par Sorel, de leur ordre de publication, des sujets et des formes littéraires auxquels il s'est intéressé, on peut être amené à voir dans les écrits de cet auteur un certain manque de cohérence et d'ordre. Sorel pourrait être considéré comme un auteur qui a écrit par hasard sur divers sujets, un écrivain qui a participé indifféremment à travers ses ouvrages à tous les débats qui ont marqué son époque. Mais, selon Émile Roy, sa « mobilité capricieuse n'est pas uniquement de son fait. S'il n'avait pas été distrait de sa principale ambition, s'il avait été libre d'écrire l'histoire de France, comme il le voulait, peut-être n'aurait-il pas écrit au hasard sur tous les sujets tel un arbre mal taillé pousse en tous sens des rameaux vigoureux, mais ne porte point de fruits»[20].

Même si Sorel a dû renoncer à sa première ambition, il est l'auteur d'une œuvre assez cohérente et régentée par un projet d'écriture originale. L'itinéraire de son œuvre révèle une idéologie et une pensée claire qui régissent l'orientation qu'il voulait donner à son œuvre. Chaque texte de Sorel s'inscrit en quelque sorte dans un programme d'ensemble qui semble défini dès son jeune âge. Son ouvrage encyclopédique est le symbole de la cohérence interne de son œuvre. En effet, substituée à son projet historique, *La Science universelle* devient son ouvrage le « plus considérable », celui qui reflète le mieux son génie et qui, de surcroît, est à l'image d'une synthèse de l'ensemble de ses écrits : « Il (l'auteur) trouve même fort à propos qu'un homme ne fasse qu'un seul livre principal, et que chacun de ceux qui ont le talent d'écrire, fasse ce livre unique selon son génie, afin qu'il en soit plus accompli. Or il est assuré que celui qu'il s'était proposé, doit comprendre la science de toutes choses, de sorte qu'il ne saurait rien faire de particulier qui ne lui soit dérobé, et qui ne doive être compris en lui »[21].

[20] *La vie et les œuvres de Charles Sorel*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1891, pp. 14-15
[21] *Ibid.*, p. 372.

II- L'œuvre de Sorel et l'esprit de son époque

Auteur d'une œuvre profondément ancrée dans l'esprit de son époque, Sorel est fortement influencé par les mentalités caractéristiques de la première moitié du siècle classique. Ce fait traduit, en partie, le caractère éclectique de son œuvre qui tend à s'orienter dans différentes directions.

1- Survivances de l'esprit humaniste dans la pensée sorélienne

La Renaissance a eu une grande influence sur la première moitié du XVIIe siècle. Né au confluent de deux siècles, Sorel appartient autant à l'un qu'à l'autre. Ce fait est illustré par son œuvre, profondément ancrée à la fois dans l'esprit de la Renaissance et du siècle classique. On observe d'ailleurs chez l'auteur du *Francion* des pratiques propres à ces deux siècles. On peut donner l'exemple de la pratique de l'anonymat et du pseudonymat. L'auteur du *Francion* choisit ce procédé pour écrire des ouvrages dont il ne se sentait pas digne de se réclamer l'auteur ou qu'il a jugés gênants par rapport à son aspiration d'être un auteur érudit.

En fait, au début du XVIIe siècle, la littérature se définit selon des canons hérités de l'humanisme. Olivier Roux rappelle que lorsque Sorel commence à écrire au début du XVIIe siècle, la littérature se confond avec ce qu'on appelle à l'époque les « bonnes lettres » qui « recouvrent alors l'ensemble des disciplines intellectuelles dont le fonds commun est l'antiquité »[22]. Ainsi, « lettres ou littérature désignent […] ce que définissaient les termes du latin humaniste "Litterae humaniores, literatura, res literaria", [c'est-à-dire la] connaissance érudite de ces fondements de la sagesse et du savoir que sont les textes légués par l'Antiquité, tous les textes, ceux de Varron au même titre que ceux d'Horace, ceux de Galien et d'Euclide au même titre que ceux de Sénèque »[23]. La littérature est en fait associée aux « sciences solides » et les auteurs de textes de divertissements sont relégués au second plan de la sphère littéraire. Ce que confirme « la hiérarchi[sation] du savoir [...] comme le montre l'organisation de la bibliothèque naudéenne : 'Théologie, médecine, jurisprudence, histoire, philosophie, mathématiques, humanités et autres' »[24]. La littérature dite de divertissement est considérée avec un certain mépris en ce sens qu'elle privilégie l'amusement du public plutôt que l'acquisition du savoir.

C'est dans ce sens que s'inscrit l'opposition que Sorel fait entre ses textes sérieux et ses ouvrages fictionnels, ou particulièrement entre l'histoire et le roman : les œuvres historiques instruisent le lecteur sur son passé en lui donnant des exemples utiles à sa conduite dans la société alors que le roman donne une représentation fausse du monde et est rempli de scènes et de situations extravagantes qui ne sont propres qu'à la corruption des esprits faibles. D'où la préférence de l'histoire au détriment du roman et l'inscription du genre de l'histoire comique dans le sillage de l'écriture de

[22]Olivier Roux, *La « fonction d'écrivain » dans l'œuvre de Charles Sorel,* Paris, Honoré Champion, 2012, p. 363.
[23] *Idem.*
[24]*Idem*.

l'histoire. C'est dire que Sorel lui-même a une conception de la littérature qui renvoie à « cette géographie humaniste de l'espace littéraire »[25] dont parle Olivier Roux. D'où son acharnement tout au long de sa carrière à chercher à faire valoir ses ouvrages érudits.

Dans ses deux textes bibliographiques, Sorel s'attaque même à tous ceux qui, selon lui, ont contribué à détourner le public de ses œuvres sérieuses. Il s'agit des historiens de la littérature qui auraient volontairement omis une partie de son œuvre : « Ils se sont servis du bruit de ville pour lui retrancher une bonne partie de sa réputation, et pour faire qu'on ne lui donnât aucune louange que pour les petits essais de sa jeunesse »[26]. Il met également en cause des écrivains — il faisait probablement allusion à Furetière qui lui attribue le *Francion* et *Le Berger extravagant* — ainsi que des libraires et certains érudits qui accordent, selon lui, plus d'importance aux œuvres de divertissement :

> *Pour la honte de ce Siècle, il y a eu mesmes de ces Gens qu'on met au rang des beaux Esprits, qui sont tombez dans l'erreur de faire plus de cas, des ouvrages de plaisir attribuez à nostre Autheur, que de ceux qui sont les plus solides, & cela par cette raison, qu'on n'aime aujourd'huy que ce qui divertit, quoy que chaque chose ait son prix. Les Libraires y ont contribué, ne voulans que des pièces récréatives, qui sont courtes d'ordinaire, afin qu'elles n'ennuyent point & qu'elles coustent peu à imprimer*[27].

Le rapport ambigu que l'auteur du *Francion* a entretenu avec certains de ses écrits révèle sinon sa sensibilité à certaines pratiques littéraires de son époque, du moins son attachement, en partie, à l'esprit humaniste qui a marqué la première moitié du siècle classique. Ainsi, l'attitude de Sorel trouve son explication dans des pratiques et dans une conception de la littérature propre à son époque. C'est dire que l'auteur du *Francion* se plie à un esprit qui veut que toute production littéraire soit le reflet du rang social de son auteur. D'ailleurs Sorel n'a cessé de rappeler que la recherche de la gloire ne sous-tend pas l'écriture de ses ouvrages fictionnels : « il y a plusieurs livres modernes qui ne portent point le nom d'auteur, parce que ceux qui les ont composés s'y sont employés par plaisir, et n'ont jamais prétendu avoir de la gloire par-là »[28]. Donc les ouvrages qu'il désavoue n'ont pas vocation à faire valoir ses qualités d'écrivain et il n'a pas l'intention d'être le garant de ces ouvrages puisqu'il les « abandonnant [car] il ne [les] croit pas digne d'être avoué[s] de lui ? »[29]. Sorel s'engage même à renoncer à la gloire que lui procurent les ouvrages qu'on lui attribue : « quelque gloire qu'il y ait à les avoir faits, il la quitte de bon cœur »[30]. Il fait certainement allusion à l'histoire comique de *Francion*, ouvrage qui a connu un grand succès.

---

[25] *Ibid*., p. 364.
[26] *La Bibliothèque française*, « Ordre et examen », p. 410.
[27] Ibid., p. 424.
[28] *La Science universelle*, « Avertissement », 1641, p. 360.
[29] *Ibid.*, p. 364.
[30] *Ibid.*, p. 363.

De surcroît, Sorel apparaît aux yeux de ses contemporains comme un auteur porté en général au savoir. Cette image de Sorel féru de savoir encyclopédique apparaît à travers l'hommage que lui rend son ami l'abbé de Marolles :

> « Charles Sorel, nommé science universelle,
> Vous nous avez quittés trop tôt pour notre bien,
> Modeste, vertueux, d'un si doux entretien,
> Philosophe, orateur, historien fidèle. »[31]

Le surnom « science universelle » rend compte de cette image d'homme de science qui était associée à l'auteur du *Francion*. Dans le dernier vers se traduit son statut de polygraphe. On entrevoit clairement à travers ces vers de Marolles la figure d'un auteur foncièrement érudit et principalement tourné vers la recherche et la diffusion du savoir. Dans ce sens, Jean Serroy considère qu'on peut voir dans ce surnom que lui donne Marolles « comme un écho de ces esprits universels capables de tout savoir […], façon Peiresc, ou mieux encore Pic de La Mirandole version Grand siècle »[32]. De plus, pour lui, « Au fond, Sorel passe pour un esprit savant, avec un souci de l'exhaustivité de la connaissance qui, pour ceux de son temps, renvoie à cette boulimie que les humanistes du siècle précédent mirent à s'approprier le monde »[33].

Charles Sorel se présente comme un auteur qui appartient à un siècle qui, au regard de ses idées, n'est pas le sien. Jean Serroy rappelle également que le cercle d'ami de Sorel est principalement composé de savants dont « Guy Patin, le médecin qui réunit autour de lui un cercle d'érudits, Mézeray, l'historien, ou Guy de La Brosse, le médecin et botaniste initiateur du Jardin des Plantes »[34]. Né au début du siècle classique, Sorel est un auteur fortement marqué par le courant humaniste. S'il se range très jeune dans la doctrine des modernistes des années 1620, il reste encore fortement marqué par certaines valeurs humanistes, telle que l'importance accordée à la connaissance et à sa diffusion. Ainsi, Emile Roy avance :

> Avec son mépris du style, avec la hardiesse de ses idées plus abondantes que précises, avec le nombre, et la longueur, et la variété de ses ouvrages, il représente un homme du seizième ou du dix-huitième siècle plutôt que du dix-septième ; il est venu trop tard ou trop tôt, pour sa réputation, sinon pour notre curiosité. Cette curiosité même, il la fatigue, et son intempérance de savoir lasse[35].

Toute l'œuvre de Sorel est marquée par ce goût pour le savoir et surtout cette envie d'instruire le public par le biais de l'écriture. D'où la fonction didactique que l'auteur du *Francion* accorde à l'œuvre d'art littéraire. Ce goût pour le savoir explique, en partie, l'impression de désordre de son œuvre dont

[31]Emile Roy *La vie et les œuvres de Charles Sorel*, 1891., p. 394.
[32]Jean Serroy, *Roman et réalité*, Paris, Minard, 1981, p. 10.
[33]Idem.
[34]Idem.
[35]Émile Roy, *Op. cit.*, p. 395.

parle son autobiographe. L'écriture polygraphique traduit cette aspiration de l'auteur à embrasser tous les domaines du savoir. Au-delà de son statut de romancier, d'historien et de philosophe, Sorel est reconnu à son époque pour « l'auteur d'innombrables traités relevant de la critique et de la théorie littéraires, de la pédagogie et même de la théologie »[36].

Même si l'auteur du *Francion* apparaît comme un auteur qui s'insurge contre un certain nombre de principes esthétiques contemporains au nom d'une certaine modernité, il reste profondément attaché aux valeurs caractéristiques de son époque. En effet, Si Sorel prône des pratiques d'écritures modernes dans l'ensemble de son œuvre, il observe et se conforme à une conception de la littérature héritée de l'humanisme. Bien qu'il ait porté de l'intérêt grandissant à la littérature narrative, il a toujours accordé la primauté aux « bonnes lettres ». Le roman n'a été pour lui qu'un passe-temps et un moyen sinon d'exercer ses talents d'écrivain, du moins de se préparer à la tâche à laquelle il se destine tout particulièrement : écrire l'histoire de France. Dans le *Francion*, le héros dédaigne le métier de faiseur de roman ou, du moins, ne veut se mêler des romanciers de son temps qui pour lui sont de moindre importance. Francion nous apprend d'ailleurs qu'il a écrit des romans dans sa mémoire et uniquement pour se désennuyer :

> Mais au reste, quel plaisir aurais-je à faire imprimer un livre sous mon nom, vu qu'aujourd'hui il y a tant de sots qui s'en mêlent ? […] Tout ce que j'ai fait, ç'a été le plus secrètement qu'il m'a été possible ; et bien que pour me désennuyer lorsque j'étais contraint d'être berger j'ai fait un livre assez passable[37].

Aussi les ouvrages dont Francion dit être l'auteur sont-ils des œuvres de circonstance aucunement destinées à la publication. De même pour Sorel, ses premiers écrits ne sont que des exercices littéraires et ne relèvent pas d'une occupation sérieuse.

2 - Charles Sorel, un auteur mondain

Le XVIIe siècle est une époque où la vie sociale joue particulièrement un rôle important dans la littérature. Dans ce sens, Jean-Pierre Dens affirme : « dans la pensée classique la fonction esthétique présuppose et se modèle d'après la fonction sociale »[38]. Les salons, les écoles de pensée et les cercles d'intimes constituent des espaces de manifestation des valeurs de la vie mondaine qui elles-mêmes régissent en partie la littérature. Les textes de civilité occupent ainsi une place importante dans aussi bien la vie des salons que dans la littérature. Le Cortegiano de Castiglione traduit en français au XVIe siècle crée un grand engouement pour les notions d'honnêteté et de bon goût. De ce fait, selon Maurice Magendie : « dès le début (du siècle), les gens du monde se sont intéressés à tout ce qui concernait la

[36]Jean Serroy, *Op. cit.*, p. 10.
[37]*Francion*, pp. 358-359.
[38] *L'honnête homme et le critique du goût esthétique et société au XVIIe siècle*, Lexington : french forum, 1981, Avant-Propos (n. p.).

civilité, la bienséance, l'agrément de la vie de société »[39]. De plus, il cite plusieurs auteurs dont Du Souhait, Nervèze, Louis Guyon, Faret, De Grenailles, le chevalier de Méré qui « se sont attachés, malgré les différences profondes qui les séparent, à une tâche commune, qui consistait à analyser l'honnêteté, ou à énumérer les qualités qui leur semblaient nécessaires à la formation de l'honnête homme accompli »[40]. On peut ajouter Sorel à cette liste d'écrivains qui se sont intéressés aux notions qui régissent la vie mondaine.

Sorel fréquentait lui-même les salons et les cercles de pensées. On sait qu'autour des années 1620, l'auteur du *Francion* est un disciple de l'école théophilienne. Il collabore d'ailleurs en 1623 à l'écriture du *Ballet des Bacchanales* avec, entre autres, Théophile de Viau, Boisrobert et Saint-Amant. Dans le *Francion*, le héros est à l'image de Théophile, le chef de file d'une école de pensée, la compagnie des Braves et Généreux. Par ailleurs, Sorel est l'auteur d'ouvrages galants et précieux dont *La maison des jeux,* œuvre qui renvoie à l'engouement que commence à connaître la vie des salons et des cercles de pensée. Ainsi, dans cette œuvre, des amis se retrouvent dans la campagne, loin de Paris afin de s'entretenir sur divers sujets, de s'amuser à des jeux de société et même de jouer des pièces de comédie écrites pour l'occasion. On retrouve dans cette œuvre divers jeux et badineries qui marquent la vie des salons à cette époque. De plus, Émile Roy présente Sorel comme très proche des précieuses autour des années 1640. Cependant, il ne partageait pas leurs idées :

> Voilà donc un Sorel nouveau, précieux et secrétaire des précieux, mais qui n'a perdu ni son esprit narquois, ni ses qualités d'observateur. S'il courtise toutes les précieuses, il ne se soucie point d'en épouser aucune, ni de " descendre avec elle le Fleuve de Tendre, il préfère demeurer sur le rivage. "[41]

Il est surtout important de noter que Sorel est aussi l'auteur d'un texte de civilité intitulé *Les loix de la galanterie* et publié en 1644. Dans *De la Connaissance des bons livres*, il parle lui-même de ce texte dont le but est de donner les règles de la vie dans le monde : « Il est besoin de vous prescrire ici des Loix pour le langage, qui est l'instrument de l'Âme, dont il faut se servir dans la société. Vous parlerez toujours dans les termes les plus polis dont la cour reçoive l'usage, fuyant ceux qui sont trop pédantesques »[42]. Le biographe de Sorel précise toutefois que ce texte est, à l'image de l'œuvre du polygraphe, plutôt satirique. En fait selon Émile Roy, l'auteur du *Francion* donne avec ironie les règles de conduite de l'homme du monde à travers ses *Loix de la galanterie* :

> Tandis que les contemporains, depuis Faret jusqu'au chevalier de Méré, depuis Vaugelas jusqu'à Mlle de Scudéry, s'évertuent à définir "l'honnête homme" avec des raffinements infinis, et à le parer de toutes les qualités imaginables, Sorel nous le montre tel qu'il le voit ; il le toise

[39] *L'honnête homme, ou, L'art de plaire à la cour*, Genève, Slakine Reprints, 1970, Introductio,n (n. p.).
[40] *Idem*.
[41] Emile Roy, *Op. cit.*, p. 239.
[42] *De la Connaissance des bons livres*, Extrait des Loix, p. 365.

> des pieds à la tête, qui est vide. Après tant d'éloges de la préciosité, qu'on est donc heureux d'en entendre la satire ![43]

Dans ce sens, *L'histoire comique de Francion* traduit en partie les valeurs de la civilité mondaine qui marquent le début du siècle. Dès le collège, Francion montre son attachement à la règle de la bienséance. Ce qui se traduit lors de la représentation théâtrale mise en scène par leur maître de chambre et précepteur. Francion fait d'ailleurs un reproche très marquant aux précepteurs dont Hortensius : « ils ne savent que c'est que de civilité »[44]. En effet, l'attachement du pédant à la culture antique, dont l'enseignement de la rhétorique et le langage métaphorique sont le symbole, crée une distorsion entre le personnage du pédant et le monde qui l'entoure. C'est ce qui d'ailleurs explique le ridicule de son personnage. En fait, Hortensius se réclame d'un monde et d'une culture passés dont il semble incapable de s'extirper. Son personnage est aussi figé que la culture savante dans laquelle il trouve refuge. Ainsi malgré toutes les remarques et moqueries de Francion et de tous sur son pédantisme et sa pratique du plagiat, on ne note aucune évolution de son personnage. À Rome, on retrouvera l'ancien précepteur et maître de chambre toujours ridicule dans son langage et ses manières et inapte à la conversation mondaine telle que la définit Balzac dans sa lettre adressée à la Marquise de Rambouillet et intitulée « Suite d'un extrait de vive voix ou de la conversation des Romains ». En fait, Balzac associe l' « urbanité » des Romains à l'art de la conversation polie :

> Or soit [que] ce mot exprime un certain air du monde, et une couleur, et teinture de la cour, qui ne marque pas seulement les paroles et les opinions, mais aussi le ton de la voix et les mouvements du corps. Soit qu'il signifie une impression encore moins perceptible ; qui n'est reconnaissable que par hazard, qui n'a rien qui ne soit noble et relevé, et rien qui paroisse ou estudié ou appris, qui se send et ne se void pas ; et inspire un génie secret, que l'on perd en le cherchant. Soit que dans une signification plus étendue il veuille dire la science de la conversation, et le don de plaire dans les bonnes compagnies. Ou que le mettant plus à l'estroit, on le prenne pour une addresse à toucher l'esprit par je ne sçai quoi de piquant mais dont la piqueure est agréable à celui qui la reçoit ; parce qu'elle chatouille et n'entame pas ; parce qu'elle laisse une aiguillon sans douleur, et réveille la partie, que la médisance blesse[45].

Dans ce sens, F. Greiner considère qu'il y a une convergence d'idées entre Sorel, Balzac et Théophile sur la question de l'élégance du discours même si dans l'édition de 1626 du *Francion*, Sorel tourne en dérision les lettres de Balzac :

> le modèle esthétique qui se dessine dans le Francion intègre bien les valeurs de la civilité, comme en témoigne le portrait de Francion rapporté par Clérante : "j'ai oui dire que ce jeune

[43]Emile Roy, *Op. cit.*, p. 262.
[44]*Francion*, p. 189.
[45]Frank Greiner et Véronique Sternberg, *L'histoire comique de Francion de Charles Sorel*, Paris, SEDES, 2000, p. 148.

> homme fait extrêmement bien des vers, a les pensées les plus belles, le langage le plus poli et les pointes les plus vives du monde "[46].

Francion a toutes les qualités d'un homme du monde et c'est grâce à ces dernières qu'il gagne la bienveillance de Clérante et l'admiration de Luce.

Dans cette perspective, la mise en opposition entre Francion et Hortensius est très marquante. Francion rejette en fait l'univers du pédant et montre son attachement aux valeurs nouvelles de bon goût et de savoir-vivre. La critique de l'enseignement pratiqué par Hortensius, le rejet du pédantisme et de l'imitation servile traduisent la sensibilité du héros aux valeurs de la civilité : « Sorel reconnaît cette culture vivante qui entend opposer ses valeurs modernes à une culture trop figée : l'art que possède Francion de composer des vers très agréables et de plaisanter finement s'oppose naturellement à la raideur de l'enseignement d'Hortensius et au ridicule du personnage lorsqu'il s'aventure au commerce amoureux ou mondain »[47]. Francion incarne l'esprit d'ouverture par sa riche culture et ses qualités multiples.

De surcroît, dans *De la Connaissance des bons livres*, Sorel évoque les qualités que doit avoir l'homme du monde :

> On doit estre préparé sur tous les sujets dont on peut parler selon sa profession, et selon le temps ou les lieux. On fçaura au moins les principes de toutes ces matières afin d'y asseurer quelque fondement, et par ce moyen on se mettra hors de danger d'estre estimé ignorant d'aucune. Nous y entremettrons quelquefois de certains traits, qu'à bon droit l'on nomme des pointes d'esprit, parce que cela pique et réveille les auditeurs, et les excite à l'admiration et à la joye, et à d'autres passions mêlées. Il se faut garder d'en user trop souvent, de peur d'ennuyer quelqu'un ; car si ceux dont on a gagné l'attention par ces aiguillons du discours, font gens sérieux et d'importance, ils se plaisent davantage à des chofes solides, ne voulans pas toujours ouïr des entretiens qui n'ayent pour leur recommandation qu'une rencontre de mots, ou un double sens[48].

Sorel donne à travers ce passage une définition claire et précise de la figure de l'honnête homme. On retrouve dans cet extrait des notions caractéristiques du siècle classique : la mesure et la bienséance. Ayant une culture riche, l'homme du monde doit être capable de parler de divers sujets tout en se gardant d'ennuyer le public par des discours pompeux. Il s'agit de condamner dans ses manières, son attitude, son langage toute forme d'excès. Dans ce sens, on peut dire que « le talent de parler ou de se taire, de choisir ses propos et sa contenance comme il convient […] est au cœur de la civilité »[49].

Dans le *Francion*, les invités de Luce et le pédant Hortensius sont des contre-exemples de la figure de l'honnête homme que définit Sorel dans *De la Connaissance des bons livres*. En effet, les

[46]*Idem.*
[47]*Idem.*, p. 147.
[48]*De la Connaissance des bons livres*, pp. 253-254.
[49]Frank Greiner et Véronique Sternberg, *Op. cit.*, p. 150.

invités de Luce semblent être l'incarnation même de l'excès : leurs discours sont remplis de mots et d'expressions à la mode, ils font incessamment des compliments pompeux et leurs entretiens ne portent que sur des futilités. En fait, « l'art du bien dire […] se résume […] chez eux à un usage systématique et ridicule des mots à la mode »[50]. Contrairement à ceux-ci, Francion incarne plutôt l'homme d'esprit qui cultive les valeurs de la bienséance et recherche la compagnie des honnêtes gens :

> Un des amis me mena chez une demoiselle appelée Luce, me disant que c'était la femme du meilleur discours qui se peut voir et que je ne manquerai pas à trouver en sa compagnie des plus beaux esprits du monde, parmi lesquels j'aurais de l'honneur à faire éclater mon savoir[51].

Cet engouement du héros pour la fréquentation des beaux esprits montre son attachement aux valeurs de la civilité mondaine. Sorel encourage d'ailleurs cette fréquentation des beaux esprits pour apprendre l'art du discours élégant que requièrent les entretiens en compagnie :

> Pour ne manquer jamais à la bonne conduite du discours, ny au bel usage des paroles, il faut les fçavoir connoistre et s'y estre accoustumé insensiblement. Cela s'apprend dans les bons livres du siècle, et dans la compagnie des personnes capables qui sont aussi quelquefois les plus honnestes Gens[52].

Sorel fait certainement allusion, entre autres, aux traités de civilité parus au cours du siècle et à la fréquentation des salons.

Francion est un personnage qui renvoie à la figure de l'honnête homme. Il a une culture immense acquise grâce à la lecture des bons livres et par la fréquentation des honnêtes gens ; il a développé les qualités d'un réel écrivain et il cultive l'art de la conversation polie. Ainsi, « comme l'honnête homme que définira plus tard La Rochefoucauld, Francion veut savoir, mais sans " se piquer de rien " ; car il s'est rendu, selon ses propres termes, " assez instruit en chaque science pour un homme qui ne voulait faire profession d'aucune particulièrement" »[53]. De plus il complète son savoir par la pratique du chant et de la danse ; il joue également admirablement bien à la comédie. À travers le personnage de Francion, Sorel donne d'une certaine manière la représentation d'un homme ayant toutes les qualités et les valeurs de la civilité propices à la vie dans le monde. Dans ce sens, F. Greiner trouve que le programme d'éducation de Francion correspond à celui de l'honnête homme :

> l'idéal de l'honnête homme exige aussi que le savoir, pour se muer en une culture vivante, se lie à l'action et l'action à la civilité. Repensant seul le programme de son éducation, Francion joindra donc à l'étude assidue de la philosophie les leçons d' " un joueur de luth, [d']un tireur d'armes et [d']un danseur " L. IV. Un programme complet d'édification, non d'un pédant, mais d'un gentilhomme ou d'un parfait courtisan[54].

---

[50]*Ibid*., p. 149.
[51]*Francion*, p. 288.
[52]*De la Connaissance des bons livres*, p. 257.
[53]Frank Greiner et Véronique Sternberg, *Op. cit.*, p. 169.
[54]*Idem*.

L'attachement de Sorel aux valeurs humanistes et son intérêt pour la littérature mondaine inscrit son œuvre dans une certaine contradiction. Cette dernière renvoie d'ailleurs à l'impression de désordre qui caractérise l'orientation de ses écrits. Sorel peut paraître comme un auteur ambigu à cause de sa volonté d'embarrasser tous les domaines du savoir et son intérêt pour les différents mouvements de pensée de son époque. Ainsi, son œuvre sera perçu de façon obscure par le public de son époque.

III- La réception de l'œuvre de Sorel au XVIIe siècle

Connu principalement à son époque pour son ouvrage, *Histoire comique de Francion,* l'œuvre de Sorel dans son ensemble n'a pas eu un grand succès auprès du public ni d'ailleurs auprès des doctes. En dehors du *Francion* et du *Berger extravagant*, l'œuvre de Sorel a été généralement un échec au regard de son accueil peu favorable par le public contemporain. Il a dû d'ailleurs mettre fin à son projet historique et son *Polyandre* reste inachevé à cause de son insuccès auprès des lecteurs. Quant au travail laborieux de *La Science universelle*, malgré les stratégies multiples adoptées par Sorel pour promouvoir ce texte à travers préfaces, textes liminaires et d'autres ouvrages, cette œuvre ne crée pas d'engouement chez le public. Pourtant l'œuvre de Sorel porte en elle un discours critique assez original. On trouve dans les écrits de Sorel des idées novatrices sur le roman, l'histoire et la philosophie. Mais il semble que l'auteur du *Francion* n'a pas su marquer les esprits de son époque. Cela est-il dû à la mobilité capricieuse dont parle Émile Roy ? :

> Il ne marche pas droit devant lui, il revient souvent sur ses pas, il est à la fois aventureux et timide, capricieux et résolu. En consultant la liste et les dates de ses ouvrages, on s'aperçoit qu'il a été romancier, historien, critique, plutôt successivement que simultanément ; mais cet ordre est souvent dérangé : Sorel passe à chaque instant d'une étude à une autre, et préfère être écolier partout que maître quelque part[55].

Si le roman est victime de discrédit dans la première moitié du siècle classique, le roman comique l'est encore davantage. Ainsi, la figure d'auteur d'histoire comique de Sorel explique le peu de crédit que les doctes accordent à son œuvre historique et à son projet philosophique.

Le genre romanesque était à la fois méprisé par les doctes et les religieux. On peut lire dans le dictionnaire de Furetière : les romans sont des « livres fabuleux qui contiennent des histoires d'amour et de chevalerie, inventées pour divertir et occuper les fainéants »[56]. Quant au religieux janséniste, Nicole, il accuse le « faiseur de roman [d'être] un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupables d'une infinité d'homicides

[55]Emile Roy, La vie et les œuvres de Charles Sorel, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1891.
[56]Dictionnaire

spirituels »[57]. Le roman est de ce fait critiqué, entre autres, pour son caractère fictif et mensonger. Il s'adresse à l'imagination et non à la raison du lecteur et constitue un « rival frauduleux et pernicieux, mais séduisant, de l'austère vérité. […] dans un tel contexte, écrire des romans ne peut guère apporter de considération sociale, encore moins de reconnaissance officielle, dans la mesure où cette occupation apparaît pour le moins frivole, et peut-être même indigne d'une personne sérieuse : aussi les romanciers cherchent-ils à se protéger »[58].

Les histoires comiques sont associées à une littérature farcesque et de moindre importance : « Aucun romancier comique n'est considéré comme membre à part entière de la République des Lettres au XVIIe siècle »[59]. L'histoire comique est en quelque sorte au roman ce que la farce est à la comédie. Dans ce sens, Jean Serroy ajoute : « Les romans comiques occupent donc, dès le XVIIe siècle, une place quelque peu marginale dans un genre lui-même encore mal assuré : à l'incertitude de statut qui caractérise le genre romanesque, la veine comique ajoute la précarité de sa propre position »[60]. D'ailleurs, si Sorel accorde une place importante au roman comique dans sa *Bibliothèque française*, Huet ne consacre dans sa *Lettre sur l'origine des romans* que « quelques lignes à ces œuvres dont Sorel affirmait qu'elles [*ont]* droit, autant que les autres, à l'appellation de romans »[61].

Qualifiant d'« infra-littérature » l'histoire comique, Jean Serroy trouve que ce genre constitue d'une certaine manière une sorte de laboratoire où viennent s'exercer tous ceux qui veulent se mêler d'écrire. Ce genre étant caractérisé par la liberté, attire, entre autres, des personnes n'ayant aucun talent littéraire. Ainsi, « La médiocrité qui est le lot de tels ouvrages contribue, du même coup, à accentuer l'image négative de la narration comique, et à éloigner un peu plus celle-ci du champ " officiel " de la littérature »[62]. Cette image négative du roman comique porte préjudice à l'œuvre de Sorel. On comprend donc son refus catégorique de reconnaître ses ouvrages divertissants.

Les romans comiques de Sorel ont été associés au genre dont ils se réclament. En fait, en parallèle à la forme de l'histoire comique telle que la définit Sorel dans le *Francion*, on note d'autres formes. Ce genre qui se caractérise par la liberté de la création, a connu une grande diversité de formes. Jean Serroy parle d'une variété de romans comiques qui sont presque tous différents les uns des autres et empruntent chacun une voie propre. Si beaucoup de romanciers donnent à leurs ouvrages le titre d'histoire comique après le *Francion,* ils ne suivent pas tous la voie tracée par Sorel : « les caractères génériques ayant été fixés par l'œuvre de Sorel, les romanciers postérieurs ne font que les reprendre,

[57]Nathalie Grande, Le roman au XVIIe siècle : l'exploration du genre, Rosny, Bréal, 2002, p. 13.
[58]Ibid., p. 14.
[59]Jean Serroy, « Situation de Charles Sorel », dans Emmanuel Bury , Éric Van Der Schueren (dir.), *Charles Sorel Polygraphe*, Paris, Hermann, 2017, p. 8.
[60]Jean Serroy, *Roman et réalité*, Paris, Minard, 1981, p. 15.
[61]*Idem.*
[62]*Ibid*., p. 16.

chacun à sa manière »[63]. Le travail de Sorel est essentiel ; le polygraphe a en effet essayé de tracer une voie claire et commune à cette nouvelle forme romanesque. Sorel a cherché en fait à donner une définition à ce genre par rapport au roman mais aussi par rapport à toutes les formes qui ont contribué à sa Naissance : les contes, fabliaux, le roman picaresque, les nouvelles espagnoles … Mais la plupart des histoires comiques parues après le *Francion* sont éloignées de l'œuvre de Sorel et de l'esthétique qu'elle prône, car leurs auteurs « ne font que reproduire des modèles qui datent du siècle précédent » 208.

Les romans de Sorel sont porteurs d'une pensée critique, d'une doctrine novatrice dont certains lecteurs et les théoriciens n'ont pas su saisir. Dans ce sens, à propos de ses histoires comiques, Sorel avance :

> Leur stile est convenable à leur sujet qui ne veut que les Discours coulans & naïfs. Que sî on se persuade que plusieurs de ces ouvrages estant du rang des Comiques, ils doivent céder a ceux qu'on appelle Héroïques, il faut prendre garde que les Romans Héroïques sont souvent moins vray-semblables & moins ingenieux ; & qu'aussi leur prix est diminué pour estre fort communs : II est certain que depuis cent ou six vingt ans on a fait une infinité de ces Romans de Guerre & d'Amour, la pluspart d'une même méthode, au lieu que nos Romans Comiques sont chacun autant d'originaux[64]

Dans ce sens, selon Jean Serroy, « ce n'est pas tant Charles Sorel lui-même qui est en cause que le type de roman dont il a, plus systématiquement et mieux que d'autres, exploré les possibilités »[65]. En effet, dans le contexte qui marque la parution du *Francion*, les contemporains de Sorel étaient plus amenés à appréhender cette œuvre comme la manifestation d'une pensée libertine plutôt qu'un texte porté davantage sur la critique et la parodie du roman sous sa forme traditionnelle. La narration se mêlant à la critique chez Sorel, ses histoires comiques sont en fait des textes allégoriques qui sous l'apparence de simples œuvres de divertissement portent un discours théorique sur la pratique romanesque et sur l'écriture en général. On se rappelle ainsi la mise en garde de l'auteur dans les préfaces du *Francion* sur la difficulté de la réception de son œuvre, laquelle porte un fond critique indéniable. Même si ces protestations sur la fonction critique et morale étaient fréquentes dans les préfaces des ouvrages fictifs, il faut noter qu'elles sont dans l'œuvre de Sorel plutôt prégnantes et soulèvent de réels questionnements sur l'art de la création romanesque. Il ne s'agit aucunement chez cet auteur d'une volonté de s'inscrire dans une quelconque tradition contre laquelle il se montre d'ailleurs très hostile, mais d'un discours liminaire nécessaire à la compréhension de l'œuvre et dont chaque lecteur doit être averti au préalable.

---

[63]Jean Serroy, « Situation de Charles Sorel », dans Emmanuel Bury , Éric Van Der Schueren (dir.), *Charles Sorel Polygraphe*, Paris, Hermann, 2017, p. 207.
[64]*La Bibliothèque française*, p. 408.
[65]Jean Serroy, « Situation de Charles Sorel », dans Emmanuel Bury , Éric Van Der Schueren (dir.), *Charles Sorel Polygraphe*, Paris, Hermann, 2017, p. 08.

Le mépris dont a été victime Sorel de la part des doctes et le peu de succès qu'a eu son œuvre, notamment ses textes sérieux, sont certainement liés à son statut d'auteur comique. Ses contemporains n'ont retenu de ses histoires comiques que l'aspect divertissant, farcesque et licencieux. La dimension critique de ses ouvrages fictifs n'a pas suscité l'intérêt des lecteurs encore moins des doctes. Aussi ses contemporains n'ont-ils pas su saisir l'originalité de ses ouvrages divertissants. Il faut noter également que le caractère marginal dont est victime l'histoire comique s'explique en partie par l'attitude de Sorel lui-même. L'auteur du *Francion* en préférant ses œuvres sérieuses à ses romans comiques qu'il renie jette le discrédit sur ces derniers. Dans ce sens, parlant du mépris dont le roman fut l'objet au cours du siècle, Jean Serroy avance :

> Et ce jugement négatif, il va, curieusement le prendre à son compte, alors même que son œuvre romanesque, et les pièces liminaires qui les accompagnent, témoignent d'une théorie romanesque dont l'avenir dira à quel point elle est porteuse des développements futurs du genre[66].

Son obsession de passer pour un auteur érudit l'ayant amené à désavouer même son ouvrage le plus lu montre à quel point il a été sensible aux critiques du roman et de ses corollaires dont l'histoire comique.

Sorel est un auteur assez marqué par l'esprit de son époque. L'orientation complexe de ses écrits, ses pratiques de l'anonymat et du pseudonymat et ses prétentions nobiliaires rendent compte de son attachement profond aux valeurs de son siècle. Pour une bonne compréhension de son œuvre, il est important de replacer cette dernière dans son contexte historique. Mais, il est également essentiel de préciser que l'œuvre de Sorel est régie par des problématiques essentielles sur lesquelles le polygraphe met l'accent dès ces premiers écrits. En effet, Sorel s'intéresse avec acuité dès la préface de *Francion* à la question de l'écriture et de la lecture. Quelle manière d'écrire doit adopter un auteur pour que son œuvre soit utile à son lecteur ? Quelles attitudes doit avoir le lecteur pour que sa lecture lui soit profitable ? Il se pose ainsi à travers ces deux questions une troisième aussi importante : il s'agit de la question de l'utilité d'une œuvre littéraire.

L'ensemble de l'œuvre de Sorel est construit autour de ces notions essentielles. Il est de ce fait important d'étudier la conception de l'auteur du *Francion* de l'écriture de façon générale pour mieux appréhender son œuvre. C'est dans ce sens que s'inscrit l'examen des pratiques littéraires auquel s'adonne Sorel dans l'ensemble de ses ouvrages.

[66]Ibid., p. 7.

Chapitre 2 : l'œuvre d'art, un tableau naturel de la vie humaine

Dans sa dernière œuvre, *De la Connaissance des bons livres,* Charles Sorel compare le roman comique au roman héroïque :

> Quelques autheurs croyent que ne conversant qu'avec des Héros, ils en sont bien plus estimables que ceux qui se trouvent toujours avec la lie du peuple : Mais ils ne voyent pas que les bons Livres Comiques sont des Tableaux naturels de la Vie humaine, au lieu que pour eux ils ne nous représentent souvent que des Héros de masquarade, et des avantures chimériques.[67]

Bien plus que distinguer le roman de l'histoire comique, ces propos donnent une définition parfaite de l'ensemble de l'œuvre de Sorel. En fait, cette aspiration à faire de ses histoires comiques des « Tableaux naturels de la Vie humaine » se traduit également dans son œuvre historique et philosophique. C'est dire que la préoccupation de Sorel, à travers ses ouvrages, à représenter le monde tel qu'il est et à donner aux lecteurs une image vraie de la vie humaine est l'une des principales caractéristiques qui donnent une unité d'ensemble à son œuvre. Ainsi, ses romans, ses ouvrages historiques comme ses traités philosophiques sont fondés avant tout sur la recherche de la vérité sensible et scientifique, la représentation réaliste du monde.

La volonté de distinguer la forme du roman héroïco-sentimental de celle de l'histoire comique sous-tend la doctrine réaliste chez Sorel et marque toute la carrière littéraire de cet auteur. En effet, le réalisme sorélien se définit principalement en réaction contre la forme du roman traditionnel qui met en scène des personnages de haute condition auxquels arrivent des aventures extraordinaires. Sorel manifeste un réel désir de nouveauté. Il souhaite en quelque sorte édicter des principes d'écriture propres à la fiction romanesque et, pour ce faire, il propose de nouvelles règles d'écriture dont la vraisemblance qui, à ses yeux, est un critère principal permettant de juger de la qualité d'une œuvre.

Les premières œuvres de Sorel sont marquées par ce souci de vraisemblance. On peut lire dans l'avis aux lecteurs des *Nouvelles choisies* dont la première version intitulée *Nouvelles françaises* est parue en 1623 : « Au reste vous trouverez dans ce livre une agréable matière d'entretien avec de beaux sujets pour des pièces de théâtre, et le tout assez accommodé à la façon de vivre aujourd'hui»[68]. Sorel annonce l'esprit de son œuvre et affirme son désir de se démarquer de la production romanesque de son époque. Contrairement au roman traditionnel, l'auteur du *Francion* veut donner une

[67]C. Sorel, *De la Connaissance des bons livres*, Paris : André Pralard, 1671, p. 158.
[68]C. Sore, *Les Nouvelles Choisies*, édition de Daniela Dalla Valle, Paris : Honoré Champion, 2005, p. 67.

représentation fidèle de son époque. Ainsi, il affirme une vraie volonté de rupture vis-à-vis de toute une tradition littéraire. Sorel s'inscrit, en fait, dans le sillage de Malherbe et Théophile de Viau. Ces deux auteurs marquants de la première moitié du siècle classique cherchent en effet à donner une nouvelle orientation à la littérature.

I- Le réalisme de Sorel

La critique s'est largement interrogée sur le caractère réaliste de l'œuvre de Sorel. Ainsi certains considèrent que l'adjectif « réaliste » est d'ailleurs inapproprié et préfèrent parler de vraisemblance. Il faut comprendre par réalisme sorélien dans notre travail, cette volonté de l'auteur de donner une peinture la plus proche possible de la réalité. En fait, l'œuvre de Sorel est fondée sur une aspiration profonde à représenter le monde dans sa totalité. Dans ce sens, Jean Serroy présente l'histoire comique « comme la forme privilégiée que peut prendre la fiction narrative pour exprimer, sans fard et sans complaisance, la réalité des êtres et des choses »[69]. Les œuvres historiques et philosophiques de Sorel sont marquées par cette même aspiration à saisir le réel. On peut bien parler de réalisme chez Sorel, mais il ne s'agit pas de considérer ce concept à la lumière de la définition qu'en donne le courant qui porte ce nom au XIXe siècle. Chez Sorel, le réalisme est avant tout protestataire et critique, c'est un réalisme en réaction contre la tradition littéraire héroïco-sentimentale.

Le réalisme sorélien s'inscrit dans une tradition en vogue depuis le moyen âge. En effet, comme le rappelle Gustave Reynier dans son œuvre *Les origines du roman réaliste* : « À la littérature idéaliste, roman ou lyrisme courtois, qui répondaient aux aspirations de la société chevaleresque, qui exaltaient l'amour et célébraient l'aventure, s'est opposée de bonne heure une poésie terre à terre, malicieuse, satirique, sans illusions, qui s'adresse principalement à la classe bourgeoise et qui n'arrive à son plein épanouissement que lorsque cette classe est constituée »[70]. Cette littérature représentée par les Romans de Renart et les Fabliaux traduit les premières manifestations de la tradition réaliste française.

Mais il faut surtout préciser qu'on trouve dès l'Antiquité latine des œuvres, dont principalement *Le Satiricon* de Pétrone et *L'âne d'or* d'Apulée, qui offrent des scènes marquées par « un souci curieux de vérité, des qualités d'observation et d'art qui ne seront pas de longtemps égalées »[71]. L'influence de ces ouvrages sur les écrivains français s'étend de l'époque médiévale au siècle classique. Ce sont des ouvrages connus de beaucoup d'auteurs tel que Montaigne et dont d'autres, à l'image de Jean Barclay dans son *Euphormion,* se sont inspirés. Ces textes latins ne

[69]J. Serroy, Op. cit., p. 702.
[70] G. Reynier, *Les origines du roman réaliste*, Genève, Slakine, 1969, p. 14.
[71]*Ibid.*, p. 1.

constituent toutefois pas des romans d'un pur réalisme : à côté des descriptions très saisissantes des réalités contemporaines, on note une grande part d'exagération parodique et burlesque. Il en est d'ailleurs de même des œuvres qui marquent les premiers moments de la tradition réaliste française. Ainsi les Romans de Renart qui mettent en scène des animaux sous le masque desquels se cachent des êtres humains offrent des histoires qui relèvent en grande partie du merveilleux romanesque. De surcroît, si les fabliaux traitent de sujets plus vraisemblables et donnent une représentation de toutes les classes sociales, leur réalisme « se borne malheureusement à [des] indications tout extérieures »[72]. En effet, l'« envie d'amuser, et à tout prix, a rapidement détourné le fabliau de la voie du réalisme »[73]. De plus, ces récits en même temps regorgent de lieux communs : « Si l'on en croyait les fabliaux, il n'y aurait eu, au XIIIe siècle, que vilains bornés et brutaux, que clercs affolés de luxure, que coquins effrontés »[74].

L'essor de la tradition réaliste française est marqué également par l'influence d'autres ouvrages étrangers tel que le *Décaméron* de Boccace dont la première traduction date de 1414. Cette œuvre, qui est un recueil de cent nouvelles, offre des scènes d'un réalisme saisissant. L'auteur s'intéresse à la peinture de personnages appartenant à toutes les conditions sociales. De plus toutes les histoires se déroulent à Florence. Le succès important du *Décaméron* de Boccace donne lieu à beaucoup d'imitations en France. On a l'exemple des *Cent Nouvelles nouvelles,* ouvrage paru en 1562, *Les Joyeux devis* mais aussi et surtout *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre.

Dans ce sens, on peut citer l'œuvre de François Rabelais qui s'inscrit pleinement dans cette tradition réaliste. Les romans de ce conteur dont les histoires se déroulent dans plusieurs villes françaises fourmillent de détails pittoresques. Comme avance Henri Coulet, « Dans la tradition de la littérature réaliste, Rabelais occupe une place à part »[75]. En effet, les romans de Rabelais sont marqués par des aventures fabuleuses et des situations qui relèvent du merveilleux chevaleresque, mais ces ouvrages sont en même temps fortement imprégnés de la vie dans toute sa profondeur. À ce propos, Gustave Reynier parle de « son amour de tout ce qui est vie, la conscience qu'il a " de la force infinie de la nature " »[76]. Le caractère singulier du réalisme de Rabelais s'exprime à travers ces propos : « Ce qu'il y a d'admirable dans le roman de Rabelais, ce qui en constitue une des originalités les plus frappantes, c'est qu'au milieu de cette épopée fabuleuse et extravagante, au travers de la parodie démesurée, des procédés déformant de la bouffonnerie, on voit apparaître souvent les visions les plus nettes, les plus précises des êtres et des choses. »[77].

[72]*Ibid.*, p. 18.
[73]*Ibid*., P. 20.
[74]*Ibid.*, P. 21.
[75]H. Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 116.
[76]G. Reynier, *Op. cit.*,p. 188.
[77]*Ibid.*, p. 166.

Les premières manifestations du réalisme en France sont concomitantes à la Naissance de la littérature romanesque au cours de l'époque médiévale. Les premiers ouvrages réalistes donnent à voir le souci de leurs auteurs de rendre compte de la réalité face à une littérature aristocratique caractérisée par un recours systématique au merveilleux romanesque. Ainsi, on note dans la littérature réaliste, et ce dès ses origines, une grande part accordée à la farce et à la parodie. Par opposition aux aventures grandioses des romans, la farce permet de faire la peinture des réalités basses. Quant à la parodie, elle relève d'un besoin de dénoncer les excès de la littérature aristocratique. C'est dans cette perspective que s'inscrit l'œuvre de Sorel dont la matière réaliste traduit le refus de l'idéalisation.

1- Entre réalisme sorélien et idéalisme romanesque

Le réalisme de Sorel vient avant tout de sa volonté de se démarquer d'une littérature aristocratique marquée par le goût du sublime, du merveilleux et du romanesque. En fait Sorel prône « des Romans vray-semblables qui soient faits pour des images de l'Histoire »[78]. Ses premières œuvres tendent dans ce sens. *L'histoire comique de Francion*, à travers sa volonté parodique du roman traditionnel, révèle cette aspiration à la vraisemblance de l'auteur.

Francion, le personnage principal est comme une parodie du héros traditionnel. Sa chute dès les premières pages est symbolique et s'apparente au désir de l'auteur de ramener sur terre le héros d'aventures héroïques, de le sortir du monde illusoire et féerique dans lequel il évolue. En fait, l'expérience de la réalité permet au personnage de naître des cendres du héros dont la chute est fatale. Ainsi, contrairement aux romans héroïques dont les débuts sont marqués par l'expression du sublime, le commencement de l'*Histoire comique de Francion* est dominé par le comique. Le personnage Valentin qui ouvre le roman est représentatif de cette figure du comique. Ce personnage est à l'image du vieillard naïf et du mari trompé des pièces de Molière. Le masque farcesque de Valentin, le ridicule de ses paroles et de ses gestes viennent conforter cette impression :

> Valentin, sortit d'un château de Bourgogne avec une robe de chambre, un bonnet rouge en tête et un gros paquet sous son bras […]. Il y (dans la cuve d'eau) jeta encore quantité de certaine poudre qu'il tira d'un papier, ayant en la bouche beaucoup de mots barbares et étranges qu'il ne prononçait pas entièrement, parce qu'il marmottait comme un vieux singe fâché, étant déjà tout transi de froid, encore que l'été fut prêt à venir.[79]

Quant à Francion, le pèlerin, il se présente comme la figure du jeune amant prêt à déjouer tous les obstacles qui l'empêchent d'entretenir sa bienveillante maîtresse. Cependant s'il parvient à berner le vieillard, il est confronté à un obstacle imprévu qui le conduit à l'échec. En plus de la naïveté maladive

[78]C. Sorel, *La Bibliothèque française*, Paris, Compagnie des libraires du Palais, 1667, p. 175.
[79]*Histoire comique de Francion*, édition de Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1996, p. 43.

de Valentin qui rend compte du caractère comique du début du premier livre, on note l'infortune de Catherine et la scène des voleurs suspendus qui attire tous les habitants du village.

Dans le *Francion*, le personnage de Valentin, figure du comique, est généralement victime de la moquerie des autres. Ce vieillard renvoie en fait à un monde passé, celui de la crédulité et de l'ignorance alors que Francion représente la jeunesse et la nouveauté. La croyance de Valentin à la magie révèle son appartenance à l'univers du roman traditionnel. Francion cependant est un héros d'une nouvelle génération, il lutte contre l'ignorance et la bêtise des hommes par le biais de la dérision. Donc ces deux personnages sont, à l'image du roman et de l'histoire comique – du moins au regard de la définition qu'en donne Sorel – aux antipodes l'un de l'autre. D'ailleurs le *Francion*, par sa volonté parodique à l'égard du roman, peut être considéré comme un roman qui annonce *Le Berger extravagant*, œuvre destinée à être le tombeau des romans.

Selon Reynier, *Le Berger extravagant* renvoie au réalisme surtout au regard des interrogations qui y apparaissent. Au moment où Sorel écrit cette œuvre, le roman pastoral connaît un grand enthousiasme, la comédie et la tragi-comédie triomphent au théâtre, mais « le bon sens de Sorel proteste contre un tel engouement. Il n'a plus le goût pour les histoires amoureuses et autres fadaises, quoiqu'il en ait composé autrefois. Ces " recueils de folies " […], il lui paraît qu'ils ravalent "le prix des lettres ", qu'ils détournent le public des lectures sérieuses, utiles " à la conduite de la vie ", et il entreprend d'écrire un roman qui fasse passer le goût des romans »[80]. Cette œuvre qui se donne pour fonction de démontrer l'extravagance et le caractère ennuyeux et inutile des romans procède différemment du *Francion*. Dans *Le Berger extravagant,* la critique du monde de l'artifice est plus formelle ; cette œuvre est une réelle interrogation sur les méfaits du roman. Ainsi on note un nombre important de scènes de dialogue autour des romans. Le personnage Clarimond se présente comme le double de l'auteur ; il tient un discours très critique à l'égard des romans contrairement à Lysis qui les défend. On peut citer cette réponse de Clarimond à Lysis :

> Je le feray librement, dit Clarimond, et pour parler premièrement des anciens poëtes, je vous soustiens comme j'ai déjia fait, que toutes leurs fables sont pleines d'absurditez ridicules, ils ont inventé mille sottises suivant les coutumes de leur siècle "[81].
>
> […] "Vous ayant parlé de la folie de nos poëtes anciens, il faut que je vous parle de celle des nouveaux. Ils se pensent monstrer bien doctes quand ils ont fait seulement une pointe ou une allusion sur quelque antienne fable, et quand ils composent des romans ils s'imaginent de paroistre fort capables s'ils y rapportent les cérémonies, et les sacrifices de la religion des faux dieux.[82]

[80]G. Reynier, Le roman réaliste au XVIIe siècle, Genève, Slakine Reprints, 1971, pp. 166-167.
[81]*Le Berger extravagant*, Tome 1, Livre VI, Paris, Chez Toussaint Du Bray, 1628, p. 859.
[82]Ibid., p. 861.

Le Berger extravagant est à l'image des œuvres critiques de Sorel ; elle pose de réelles interrogations sur le roman et l'art de la représentation. L'auteur appelle donc le lecteur à réfléchir sur ces questionnements que le roman pose à travers les aventures de Lysis. *La maison des jeux* s'inscrit dans cette même optique. Les conversations entre les personnages, notamment Ariste et Hermogène, autour des romans, soulèvent des interrogations sur les défauts de ce genre. Ainsi on note cette tirade d'Ariste qui essaye de démontrer le caractère invraisemblable des romans :

> Je m'estonne comment il y a des personnes qui se peuvent employer avec tant d'affection à la lecture de ce qui est manifestement faux, veu que le vray aliment de l'esprit ne doit estre que la vérité. L'on me dira que les avantures de plusieurs romans sont si bien trouvées, qu'au moins elles sont vray-semblables si elles ne sont vrayes ; mais combien y en a-t-il qui soient de cette sorte ? La pluspart sont des livres monstrueux, où l'on raconte plus de fortunes arrivées à un homme seul dans l'espace d'une année, qu'il n'en arriverait effectivement à cinquante autres en dix ans. Il y a des héros à qui l'on fait courir toute la terre en peu de jours.[83]

Aux yeux d'Ariste qui renvoie ici au personnage de Clarimond du *Berger extravagant*, les romans sont foncièrement remplis de mensonges. Ariste donc, à l'image de Clarimond expose de façon claire son hostilité vis-à-vis des romans. Pour ces personnages comme pour Sorel, le réalisme est essentiel ; ce fait apparaît surtout dans les œuvres critiques de Sorel.

Dans *La Bibliothèque française*, l'auteur affirme sa préférence pour les histoires comiques, plus vraisemblables, par rapport aux autres formes du roman. Et au-delà des histoires comiques, il y a le genre de l'histoire dont la fonction principale est de transmettre la vérité : « Quand on nomme l'histoire absolument, l'on entend la véritable, et celle qui a la vraye forme d'histoire, laquelle récite les actions des hommes bonnes ou mauvaises, et le succez qu'elles ont pû avoir »[84]. D'ailleurs la critique principale qu'il adresse aux historiens dans l'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française* porte sur leurs mensonges et leur imitation des romanciers dans leur goût pour l'emploi de formules obscures et pompeuses. La classification des genres se fait chez Sorel en fonction de leur rapport au réel, leur capacité à exprimer la réalité de la façon la plus naturelle possible. Ainsi au sommet des genres se trouve l'histoire.

Sorel porte un intérêt particulier pour le monde contemporain qu'il a envie de représenter de la manière la plus « naïve » possible. Dans toutes ses œuvres, il proclame ce désir de peindre ce monde réel en utilisant un langage simple et précis et en racontant des histoires vraisemblables. De ce fait, il exclut de son œuvre tout ce qui relève du merveilleux et de l'invraisemblable, qui n'a de place que dans le rêve des personnages. Il affectionne plutôt la vie réelle des personnages, les réalités auxquelles

[83] C. Sorel, *La maison des jeux*, Paris, chez Nicolas de Sercy, 1642, pp. 406-407.
[84] C. Sorel, *De la Connaissance des bons livres*, Paris, Chez André Pralard, 1671, p. 66.

ils sont confrontés : « C'est donc avant tout dans la singularité de son rapport au réel que l'histoire comique fonde l'essentiel de son identité esthétique, et de ses ambitions de reconnaissance »[85].

Dans son discours sur l'origine de la peinture, Egemon, dans *Description de l'île de portraiture et de la ville des portraits*, parle des principes de la mimesis : les hommes, animaux dotés de raison « ont entrepris [...] de se rendre presque compagnons de la nature (qu'ils imitent), en faisant de nouveaux ouvrages aussi bien qu'elle »[86]. Auparavant, il précise que l'univers est un immense « portrait du grand maître qui l'a créé ». Ainsi, les hommes ont pour modèle la nature, qu'ils imitent avec un réel souci de réalisme. Aussi, de l'œuvre d'art ou littéraire, il doit se dégager une sorte d'âme à l'image des ouvrages antiques dont parle Egemon. Les auteurs antiques, selon lui, avaient la qualité de peindre le quotidien de manière à saisir la vie : « en général ils donnaient l'âme et l'esprit à leurs tableaux »[87]. Suivre la nature suppose donc chercher à donner à son œuvre une âme et un esprit, c'est-à-dire que l'œuvre doit être à la fois un objet vivant et insaisissable qui interpelle le lecteur :

> que dirons-nous de ces peintres spirituels qui ont représenté si naïvement toute la nature des choses tant pour le général que pour le particulier ; qui ont si bien dépeint les mœurs différentes des peuples, avec leurs actions et leurs fortunes, et qui ont choisi les hommes les plus excellens, pour en laisser des portraits à la postérité[88].

Cette définition d'Egemon rend compte de l'importance du principe de la mimesis pour Sorel. À l'image des anciens grands peintres, il entend donner une âme à ses ouvrages. Dans ce sens, on peut donner l'exemple de ses histoires comiques qui sont la représentation de cette aspiration de Sorel à imiter la nature. Sorel n'a cessé de revendiquer dans les préfaces de ses histoires comiques et dans ses œuvres critiques le caractère réaliste du genre de l'histoire comique. On peut lire dans *La Bibliothèque française* : « Les bons romans comiques et satyriques semblent plutost estre des images de 1'Histoire que tous les autres ; les actions communes de la vie estans leur objet, il est plus facile d'y rencontrer de la vérité »[89]. Ce sont ces actions communes que Sorel essaye de saisir dans le *Francion*.

Dans cette œuvre, l'auteur accorde beaucoup d'importance à la description de la société de son époque. Ainsi tous les milieux sociaux sont présentés. Le récit d'Agathe permet de faire la peinture d'un monde misérable dominé par des personnes de basse condition qui vont des « plumets » et des prostitués au débauché commissaire et homme de justice. Le couple formé par Agathe et Perrette est l'incarnation parfaite de ce monde de misère et de débauche.

L'auteur s'intéresse également au monde de la justice. La corruption et les manœuvres machiavéliques des juges sont dénoncées par le père de Francion. D'ailleurs ce dernier finit par se

---

[85] Frank Greiner et Véronique Sternberg, *L'histoire comique de Francion de Charles Sorel*, Paris, SEDES, 2000, p.36.

[86] C. Sorel, *Description de l'île de portraiture et de la ville des portraits,* Paris, chez Charles De Sercy, 1659, pp. 71-72.
[87] *Ibid.*, p. 73.
[88] *Ibid.*, p. 74.
[89] C. Sorel, *La Bibliothèque française*, Paris, Compagnie des libraires du Palais, 1667, p. 188.

détourner de la justice pour trouver une solution à l'amiable. Le narrateur-héros revient aussi sur ses années d'écolier à travers un récit qui porte un regard critique sur l'enseignement reçu au collège : il n'étudiait que des « badineries » et les régents étaient traités de barbares auprès de qui les élèves ne s'accoutument que de « pernicieuses habitudes ». Hortensius, la figure marquante des années d'écolier du héros, est représentatif des dérives de l'enseignement dont parle Francion. Ce personnage qu'il a surnommé le « heurteur » incarne aussi la figure ridicule du pédant dont le discours est une sorte d'assemblage de termes rhétoriques.

Francion fait l'expérience de la pauvreté à Paris. Cette période de sa vie est marquée par la souffrance ; ce qui fait naître en lui un sentiment d'injustice et une condamnation sévère de la société. Couvert par un méchant habit, le héros passe pour moins qu'un laquais alors que certains de ses anciens camarades d'école, moins brillants, occupent des fonctions de grandes responsabilités. Le mérite n'est point récompensé, cependant l'argent a un immense pouvoir, constate le héros : il critique la société qui juge par l'habit et il dénonce le mercantilisme. Francion est rejeté du Louvre et on lui refuse l'entrée dans une église à cause de son apparence. Francion aura l'occasion aussi de fréquenter les milieux bourgeois et la noblesse lorsqu'il retrouvera un habillement qui justifie ses origines nobles. Il deviendra même très proche du roi et passera beaucoup de temps parmi les courtisans dont il critique l'orgueil, la sottise et la traîtrise. Comme le picaro, Francion fréquente tous les milieux sociaux et porte un regard perspicace sur le monde qui l'entoure. Ainsi, à travers son parcours, mais aussi celui d'Agathe, Sorel introduit le lecteur dans tous les milieux sociaux.

Il faut cependant préciser que Francion ne se limite pas à faire le récit de ses aventures, à l'image de Agathe ou du picaro ; il dénonce en plus les travers de son époque. Son discours « engagé » et les différentes scènes où il entre en confrontation avec des représentants de certaines institutions de la société permettent au lecteur de mieux comprendre les stratifications sociales et les mentalités contre lesquelles Francion s'insurge. C'est grâce à son statut de noble que Francion parvient à s'introduire dans la cour et prend part à la vie qu'on y mène. C'est ce même statut qui lui donne le droit de juger ses contemporains et qui explique son indignation lorsqu'on lui refuse par exemple l'entrée au Louvre. Donc le parcours de Francion comme celui du picaro permet de donner une peinture de la société dans son ensemble, cependant ces deux personnages portent un regard différent sur le monde. Le picaro est un gueux qui joue le simple rôle de témoin alors que Francion est caractérisé par son statut de noble et ainsi il porte un regard critique sur la société contemporaine.

Selon Reynier, ce monde que décrit Sorel à travers « les confidences de la vieille Agathe, [...] la longue confession de Francion, […] la description de la fête donnée dans le château du gentilhomme bourguignon »[90] ne relève pas de l'observation directe. En fait ces passages du *Francion*

[90]G. Reynier, *Le roman réaliste au XVIIe siècle*, Genève, Slakine Reprints, 1971, p. 137.

sont proches des contes du XVIe siècle et des romans picaresques dont s'inspire Sorel. La dénonciation des pratiques mercantilistes des hommes de justice est présente dans l'œuvre de Rabelais. Quant au récit d'Agathe, la vie mouvementée de Francion et certaines scènes d'incidents de route, ils constituent une matière des romans picaresques. On a déjà noté cette particularité de l'histoire comique chez Sorel qui se définit en fonction d'autres genres dont le roman espagnol, les histoires plaisantes, le roman traditionnel, etc. Cependant, même si ces passages dont parle Reynier renvoient à d'autres formes romanesques, il faut noter l'originalité de Sorel qui met en scène un héros au carrefour du picaro et du héros traditionnel. Le *Francion* est caractérisé par la volonté de l'auteur de produire une œuvre vraisemblable. Francion, héros et anti-héros à la fois est à l'image de l'esprit de l'œuvre : les réalités les plus basses comme les plus élevées intéressent Sorel. Son souhait c'est de saisir la totalité du réel.

Néanmoins on note dans le *Francion* des passages qui renvoient à des réalités qui se sont réellement déroulées à son époque, donc relevant de l'observation directe. On a l'exemple de l'évocation de la bande des Rougets et des Grisons constituée de filous et de coupeurs de bourses dont on dit qu'ils sévissaient à Paris vers 1620. Ainsi, Fausta Garavini, précise qu'une bande avait été arrêtée à Paris en 1622[91].

On peut noter une certaine originalité de Sorel dans son imitation des autres genres. En fait, dans son ambition de faire la peinture de tableaux réalistes dans ses œuvres, il se démarque d'une certaine forme de représentation littéraire propre à son époque. En effet, « Traditionnellement, la comédie se voit attribuée un champ du réel : celui du monde " bas", prosaïque »[92], mais Sorel met fin à cette tradition dans le *Francion*. L'histoire comique chez Sorel représente des personnages de toutes les conditions sociales. Les personnages de haute condition comme ceux qui appartiennent à la basse classe sociale ont leur place dans son œuvre. L'auteur ne cantonne pas son œuvre dans la peinture d'une classe sociale particulière, d'où son ambition de saisir la totalité du réel. Bien que noble, Francion est plus proche du picaro que du héros des romans traditionnels. Ce personnage est animé depuis son enfance par une âme noble et son parcours est marqué par l'ambition de punir le vice et de lutter contre l'ignorance et la bêtise. Mais cela n'empêche pas qu'il se laisse parfois aller à la débauche. Ce fait se traduit dans ce passage extrait de *La Bibliothèque française* : « leurs livres comiques (roman picaresque) ne sont que des vies de gueux et de faquins, au lieu que c'est ici (*Francion*) le récit de la vie d'un gentilhomme, qui véritablement estait dans la débauche, mais que parmy cela il monstrait beaucoup de marques d'esprit et de générosité, et que toutes ses avantures estaient naïves et divertissantes »[93]. Il apparaît ainsi le caractère complexe et hybride de Francion ;

[91] *Histoire comique de Francion*, Notes, édition de Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1996, p. 695.
[92]F. Greiner, V. Sternberg, *L'histoire comique de Francion de Charles Sorel*, Malesherbes, SEDES, 2000, p. 41.
[93]C. Sorel, *La Bibliothèque française*, Paris, Compagnie des libraires du Palais, 1667, p. 196.

c'est ce qui le rend plus réaliste et plus humain que le héros d'aventures héroïques ou le picaro, qui ne sont rien de plus que des « types humains ». Dans ce sens si les picaros ont tous « la prétention de faire servir leur expérience à l'instruction des autres hommes »[94], le héros de roman traditionnel se veut un être d'exception :

> N'observerons-nous point encore que pour montrer que ces merveilleux autheurs n'ont toujours qu'une mesme chose à nous dire, on voit que les personnages de leurs livres sont tous jeunes et tous amoureux, et tous beaux, et tous blonds, fussent-ils de Mauritanie ? […] C'est un miracle semblable de les faire tous sçavants et tous judicieux, et de les faire tous parler de mesme que s'ils estaient orateurs ou poètes, ou s'ils avoient fait leur cours en philosophie.[95]

Cependant, Francion, héros principal d'origine noble est parfois exposé lui-même au ridicule au même titre que les figures comiques telles que Valentin et Hortensius. Dans l'incipit, le héros échoue son coup savamment préparé et se retrouve au fond d'une cuve qui était apprêtée pour sa propre victime. Et au même moment, sa maîtresse se retrouve entre les bras d'un inconnu qui joue habilement le rôle de l'amant malchanceux. Francion lui-même est tourné en dérision car, même si Valentin ne s'aperçoit point de la supercherie, il tombe dans son propre piège. Il passe la nuit dans le bain de Valentin, alors qu'un inconnu a pris sa place auprès de Laurette.

Le ridicule n'est pas propre qu'aux personnages de basse étoffe et aux types comiques. « Sorel […] pose donc comme effective la présence du ridicule dans le réel ; de ce fait, la grimace du masque reproduit, comme le dit P. Dandrey, la grimace du visage dans toute sa vérité, sans perdre de sa forme comique. Hortensius, Agathe, ou Musidore ont tout l'excès des types comiques, mais ces caricatures plaisantes trouvent leur légitimité aux yeux de Sorel dans le fait que le réel offre déjà de telles caricatures »[96]. Le trait comique n'est donc pas pure fantaisie : « […] je ne raconte point de vices qui ne se pratiquent ni de sotte action qui n'ait été faite [...] »[97].

De surcroît, selon Greiner, Sorel se serait plus intéressé à la nature de l'homme dans ses travers particuliers et il n'a pas cantonné son genre comique à la peinture d'une classe moyenne. Les défauts que représente Sorel ne sont pas propres à un type ou caractère humain, mais sont communs et universels : « encore que tout le monde ne soit pas pédant, si est-ce que les actions du pédant Hortensius ne lui sont pas seulement particulières : il y en a assez qui en peuvent faire de semblables »[98]. Ce commentaire explique de façon pertinente l'ambition de Sorel de saisir la complexité de l'homme : « par ce propos prêté au narrateur, Sorel atténue le statut typique d'un personnage largement représenté par la tradition farcesque […]. Il ne veut donc pas que le pédant soit perçu comme un ornement comique figé, dont le ridicule n'engage que lui, mais comme un personnage

[94]G. Reynier, *Le roman réaliste au XVIIe siècle*, Genève, Slakine Reprints, 1971, p. 52.
[95]C. Sorel, *De la Connaissance des bons livres*, Paris, chez André Pralard, 1671, p. 115.
[96]F. Greiner, V. Sternberg, *L'histoire comique de Francion de Charles Sorel*, Malesherbes, SEDES, 2000, p. 43.
[97]*Histoire comique de Francion*, édition de Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1996, p. 485.
[98]*Ibid*, p. 238.

dont les travers, malgré le jeu de la déformation comique, ne laissent pas d'être vrais »[99]. On peut en dire autant pour Musidore et Gastrimargue dans le *Polyandre* ou encore Musardan dans *Le Berger extravagant*. Ces personnages, à l'image de Hortensius, incarnent les travers de la société.

De surcroît cette aspiration à une peinture réaliste est marquée par une profonde liberté dans l'écriture :

> mais qu'ils prennent garde aussi que l'on écrit jamais mieux que quand l'on ne suit que la nature et son génie. Le sieur Du Parc était d'une conversation fort agréable et fort joviale, tellement qu'il se plaisait bien plus à écrire des choses sérieuses avec un langage coulant, que non pas se contraindre pour écrire à la mode de son siècle, ainsi qu'il avait fait quelquefois pour plaire à quelques dames[100].

Ce passage exprime cette caractéristique principale des auteurs d'histoires comiques, et en particulier de Sorel : le refus des contraintes et des règles. Sorel exprime ici son refus d'une écriture à la mode, au profit du naturel. Il prône une manière d'écrire personnelle, une sorte de négligence qui permet de faire ressortir ce qui fait la beauté de toute œuvre d'art, ce que l'art a de plus beau : la vérité de la pensée et de l'expression. Il évoque cette même négligence dans *Le Berger extravagant* dont les aventures du héros Lysis sont constituées d'un assemblage de différents récits extraits des romans, genre que l'auteur entend fustiger.

Dans la préface du *Berger extravagant*, Sorel évoque la particularité de cette œuvre dont le réalisme réside, selon lui, avant tout dans cette matière fictionnelle déjà existante et avec laquelle il a construit son œuvre. Dans la préface du *Berger extravagant*, Sorel insiste beaucoup pour distinguer cette histoire comique des romans qu'il entend critiquer. À ses yeux, cette œuvre au même titre que le *Francion,* se démarque des romans en ce sens qu'elle est vraisemblable :

> Au reste je me moqueray de ceux qui diront qu'en blasmant les Romans, je fay un autre Roman. Je respondray qu'il n'y a rien icy de fabuleux, et qu'outre que mon Berger représente en beaucoup d'endroits de certains personnages qui ont fait des extravagances semblables aux tiennes, il ne luy arrive point d'avantures qui ne soyent véritablement dans les autres Autheurs : tellement que par un miracle estrange, de plusieurs fables ramassées, j'ay fait une Histoire véritable. [101]

Le fait de présenter Lysis comme un personnage dont l'esprit est troublé à cause de la lecture des romans permet à Sorel, comme à Cervantès, de dissocier son œuvre des ouvrages qu'il parodie. Lysis et Don Quichotte sont des personnages vrais, dont les actions extravagantes s'expliquent par la folie dont ils sont atteints. La vérité du personnage Lysis apparaît également à travers son désir de reconstituer le monde tel que l'univers romanesque pastoral. Ainsi il essaye d'imiter les héros de

[99]F. Greiner, V. Sternberg, *L'histoire comique de Francion de Charles Sorel*, Malesherbes, SEDES, 2000, p. 42.
[100]*Histoire comique de Francion*, édition de Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1996, p. 36.
[101]Préface du *Berger extravagant* de Charles Sorel, (n. p.).

romans pastoraux dans leurs traditions et coutumes les plus insolites : leur accoutrement, leur langage... Dans ce sens, Lysis décide d'appliquer les lois pastorales pour juger le différend entre Anselme et Genièvre. Comme dans les romans pastoraux, Lysis, devenu juge, propose qu'ils se rendent dans les champs et qu'ils s'asseyent sur une pierre sous l'ombre d'un orme pour que sa sentence ait du crédit. Et au moment de prononcer le jugement, il interrompt tout pour aller chercher sa houlette qui représente le bâton pastoral, indispensable selon le héros :

> Anselme se preparoit à l'ouyr, et avoit fait taire son adverse partie, mais le juge sortant de sa chaire, s'enfuit avec une vistesse incroyable, leur disant, atendez moy, me voyla de retour : Et il s'en alla ainsi jusqu'en sa chambre où il prit sa houlette qu'il y avoit laissée, et s'en estant revenu s'assist en sa chaire, puis il dit, j'auois oublié le plus nécessaire, qui est ce baston pastoral, sans lequel mon Arrest eust esté repris de nullité..[102]

Il n'y a pas jusqu'à l'attitude de Lysis qui ne soit en adéquation avec la tradition des romans pastoraux : « [le] juge, qui ayant pris un maintien majestueux et un geste grave, prononça la sentence de cette sorte »[103]. Lysis impose même à Anselme et à Montenor de respecter la solennité du moment. On trouve beaucoup d'autres scènes où l'on voit le personnage Lysis profondément habité par son personnage, le fou dont l'esprit est au milieu des délices.

Le caractère réaliste de Lysis réside non seulement dans son désir d'imiter en tout les héros pastoraux, mais aussi et surtout dans sa capacité à construire dans son imagination un monde conforme à l'univers pastoral. Victime de la tromperie d'Anselme, il se fortifie lui-même dans son erreur par le biais de son imagination :

> Il alloit à travers les champs sans reigle ny mesure, s'imaginant qu'il estoit dans le Forests, et encore qu'il ne vist plus goutte, il pensoit bien remarquer les lieux. C'est icy que Céladon a plusieurs fois entretenu Astrée, et Lycidas Phyllis, disait-il, voylà le bois où estait le faux druide, et je pense n'estre guère loin de la maison d'Adamas.[104]

Par la richesse de son imagination, il arrive à mettre en adéquation le monde qui l'entoure avec celui où il pense être. Il recrée ainsi l'environnement du Forest dans la Brie en établissant des correspondances même sur les détails les plus infimes. Les maisons, les vallées, les montagnes, les personnes rencontrées, tout correspond et renvoie dans son imagination au Forests. Lorsque Clémence, la mère de Clarimond lui offre à boire, il s'écrie : « je n'en feray rien, dit-il incontinent, vous ne m'y tenez pas, sage Félicia ; j'avalerais plutost du poison que vostre breuvage d'oubly ; et en achevant ces paroles, il s'enfuit dans la cour, au grand estonnement de toute l'assistance »[105]. Clémence devient

[102] *Ibid.*, Livre II, p. 200.
[103] *Ibid.*, Livre II, p. 201.
[104] *Ibid.*, Livre III, pp. 457-458.
[105] *Ibid.*, Livre III, pp. 470-471.

donc la sage Félicia qui donna « un breuvage à Sirène, pour lui faire oublier Diane »[106], et Lysis de se réincarner en Céladon, et Charité en Astrée.

Le réalisme du *Berger extravagant* est perceptible à travers la personnalité de Lysis. À côté de sa folie et de son extravagance, on a un personnage sensible et touchant. Sa crédulité résulte de la profondeur de sa folie, de son amour excessif des romans. La particularité de ce personnage, c'est qu'il ne se rend compte à aucun moment de sa folie – à supposer que cette folie ne soit pas, bien sûr, une simulation orchestrée par Lysis lui-même en parfaite connivence avec l'auteur – ; aucun moment de lucidité avant que Clarimond ne décide de le délivrer de ses erreurs ; on peut trouver une réelle cohérence dans la construction du personnage par Sorel. Lysis est en fait profondément happé par son personnage ; c'est ce qui explique son incompréhension du monde qui l'entoure. Il ignore qu'il vit et évolue dans un monde à part. Lorsqu'il rencontre un berger dans le livre I, il lui tint un discours que celui-ci prit pour « un langage barbare ».

Le réalisme sorélien est ainsi profondément basé sur le désir de l'auteur de saisir le réel et de s'écarter de toute forme d'idéalisme romanesque. Ce réalisme apparaît à travers la peinture des réalités sociales, la personnalité de Francion, à la fois héros et anti-héros, mais aussi le désir de l'auteur de distinguer *Le Berger extravagant* des romans dont la folie de Lysis est représentative. Cette folie qui renvoie à la naïveté et à la bêtise des personnages est une matière du comique. Le réalisme est également perceptible à travers le langage employé par les personnages et le style de la narration.

2- Le langage et le style

Dans *La Science universelle*, œuvre philosophique majeure dans laquelle Sorel souhaite rassembler toutes les connaissances afin de les rendre accessibles au public, l'auteur affirme son intérêt pour la vraisemblance. Sorel critique les philosophes dont le langage manque de naturel. Il prône une cohérence et une simplicité qui permettent de rendre leurs œuvres accessibles. Aussi au moment où Sorel formule le projet d'écriture de cette œuvre unique qu'est *La Science universelle*, il évoque l'importance de la vraisemblance :

> Jusques icy on nous en a donné quantité, dont les autheurs se sont efforcez de nous faire paroistre quelque lumière pour nous guider à une souveraine perfection, mais il les faudrait lire tous pour apprendre la moindre partie de ce qu'ils nous voudraient enseigner, et encore l'on a beaucoup de peine à trouver la vérité parmy leurs déguisemens et leurs fausses maximes. Il est à souhaiter qu'il y ait un livre pour nous instruire, lequel nous délivre de toutes ces peines ; il faut qu'il contienne la vraye Science de toutes choses qui soit conforme à la droite Raison, et qui par un chemin aisé et certain, nous mène à une parfaite tranquillité d'esprit.[107]

[106] *Ibid.*, Livre III, p. 475.
[107] C. Sorel, *La Science universelle*, Paris, Chez Jean Guignard, 1668, p. 30.

Ce passage est d'une importance capitale dans la compréhension de *La Science universelle*. Il correspond à l'expression du projet philosophique de l'auteur. Ainsi les « peines » dont l'auteur a envie de délivrer le lecteur ne sont rien d'autres que celles de l'incohérence et de la complexité de l'écriture, de l'artifice du langage ou encore des « déguisements et […] fausses maximes ». L'auteur montre son hostilité à l'égard du mensonge. *La Science universelle* doit véhiculer la « vraie science », et non la fausse, c'est-à-dire le mensonge. L'évocation de la « droite raison » à laquelle doit être conforme *La Science universelle* renvoie à la raison critique au sens classique. Cette immense œuvre de Sorel au même titre que ses autres ouvrages romanesques est marquée par le souci du réalisme.

Sorel prône ainsi dans ses œuvres le naturel du langage et la simplicité du style. C'est une façon de se démarquer du roman traditionnel qui emploie un vocabulaire renvoyant à l'héroïsme, à la beauté, à la magnificence : tout y est beau, grand, magnifique ; les personnages héroïques, forts, fidèles amants ; rien de laid, de grossier, d'immoral ; donc tout y est factice et rien n'y est vrai. Quant à Sorel, il aspire à saisir la totalité du réel ; donc le langage doit être le plus varié possible, d'où ces propos du narrateur : « nous avons vu ici parler Agathe en termes fort libertins, mais la naïveté de la comédie veut cela afin de bien représenter le personnage qu'elle fait »[108]. L'allusion à la comédie est très significative ; chaque personnage joue un rôle et de la manière la plus vraie qui soit. Aucun choix dans le lexique ou dans le type de scènes à raconter ; les choses doivent être dites telles qu'elles sont pour rendre l'histoire vraisemblable. C'est dans ce sens que s'inscrit la liberté de ton du *Francion* qu'il doit à sa filiation avec les histoires plaisantes. On note le langage vulgaire et riche de proverbes d'Agathe, la scène grotesque et ridicule qui clôt la noce villageoise, les propos et occupations libertins des personnages lors de la fête organisée par Raymond : « la mésaventure de Catherine, la description du "zest" de Valentin, les nombreuses scènes érotiques »[109]. Ce style assumé par l'auteur répond à son ambition de représenter la langue française tout entière. Ainsi, on peut dire que « Le registre bas ne se limite pas à la seule fonction de faire rire, mais il est aussi légitimé par un souci de réalisme puisqu'il constitue un ressort clé de cette restitution fidèle de la réalité »[110] ; d'où la valeur esthétique de ce registre. Sorel cherche à rendre les moindres détails vraisemblables. Il s'agit de reproduire le réel de façon naturelle : « la naïveté du style est donc l'expression première de la naïveté de la peinture, et se trouve pleinement justifiée par cet idéal réaliste »[111]. Sorel cherche la coïncidence entre le sujet et le style. Il affirme dans l'avis d'importance : « j'ai représenté aussi naïvement qu'il se pouvait faire toutes les humeurs et les actions des personnes que j'ai mises sur les rangs »[112].

[108]*Histoire comique de Francion*, édition de Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1996, p. 135.
[109]F. Greiner, V. Sternberg, *L'histoire comique de Francion de Charles Sorel*, Malesherbes, SEDES, 2000, p. 43.
[110]*Ibid.*, p. 45.
[111]*Idem.*
[112]*Histoire comique de Francion*, édition de Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1996, p. 486.

Donc le naturel et la simplicité du langage sont essentiels pour Sorel. On peut lire dans l'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française* :

> Pour ce qui est du langage entier de mon histoire, je le rendray le plus poly et le plus agréable qu'il me sera possible. Toutefois, il ne se faut pas imaginer que j'aye envie d'y donner de ces poinctes et de ces pensées que l'on met aujourd'hui dans les lettres et dans les sonnets[113].

Le réalisme sorélien est proche de l'esthétique classique. On peut supposer que les adjectifs « poly » et « agréable » renvoient ici respectivement aux principes classiques de la bienséance et de la vraisemblance. Cependant on peut aussi se poser la question de savoir si cette politesse du langage ne s'oppose pas au langage cru d'Agathe dans le *Francion*. Autrement dit l'écriture de l'histoire suppose-t-elle la soumission à des règles différentes de celles qui régissent l'écriture de l'histoire comique ? L'historien doit-il faire preuve de plus de rigueur dans le choix des mots contrairement à l'auteur d'histoire comique qui écrit « simplement, comme l'on parl[e], sans user d'aucune afféterie » ? Pour répondre à ces questions, on peut considérer que l'historien comme le romancier est tenu de faire preuve de vraisemblance, cependant les tâches de l'un et de l'autre sont différentes. Si celui-ci a pour objectif de transcrire des faits vrais de la manière dont ils se sont exactement déroulés, celui-là invente une histoire qu'il essaye de rendre réaliste, vraisemblable. Donc il y a bien un choix des mots chez l'historien mais cela ne porte pas atteinte au réalisme, ce choix permet plutôt de dire le passé avec la plus grande précision possible : « La beauté du langage d'un historien consiste en la force des mots, et en la Naisve signification, et s'il veut avoir des pointes, il faut que ce soient autant de maximes d'État »[114], affirme Sorel. Ainsi la politesse de l'écriture de l'histoire renvoie à ce souci de l'auteur d'arriver à une adéquation entre les mots et ce qu'ils sont censés exprimer ; elle s'explique donc par un souci d'exactitude. Le romancier est soumis à ce même principe de conformité entre l'objet et les mots. Si Agathe s'exprime dans un langage « fort libertin », c'est parce que « la naïveté de la comédie veut cela afin de bien représenter le personnage qu'elle fait ».

La recherche de cette conformité entre l'objet et les mots est un principe essentiel du réalisme sorélien : différentes catégories sociales sont représentées dans les différents ouvrages de Sorel. C'est ce qui permet d'ailleurs de représenter toute la langue française. On trouve, dans ce sens, dans le *Francion* le ton grossier et gaillard des histoires plaisantes comme le ton sublime des romans. Agathe incarne le langage bas et gaillard. Ainsi à travers son récit, le lecteur s'aperçoit de son appartenance au petit peuple. Agathe a, en fait, une culture pauvre et emploie un vocabulaire très peu recherché et parfois même vulgaire. Elle a également du mal à comprendre le langage de Francion dont elle écorche les mots. Dans *Le Berger extravagant*, il en est de même du berger que rencontre Lysis dans le premier livre et qui n'arrive à saisir le sens des propos extraordinaires du héros. Les noces

[113]C. Sorel, *Avertissement sur l'histoire de la monarchie française*, Paris, chez Claude Morlot, 1628, pp. 201-202.
[114]*Ibid.*, p. 202.

villageoises dans le *Francion* donnent également un bon exemple de représentation du langage bas à travers la déclaration d'amour du jeune villageois.

> Il l'était venu accoster avec un ris badin, une révérence en remuant les fesses, en tortillant le bord de son chapeau, et disant : « comment vous en va, Robaine ? Vous faites la sainte sucrée, je cuide que vous êtes malade. – C'est votre grâce, dit la servante. – Eh bien, vous voilà une fille à marier ! Repris le villageois ; ne serez-vous pas prise bientôt comme les autres ? La gelée est forte cette année-ci, Dame, tout se prend ! – Agarder c'est que cettui-ci nous veut jargonner, repartit la servante. […] Il a plus de caquet que la poule à ma tante ; il n'aura pas ma toile ». Le manant fila doux alors.[115]

La scène de la déclaration d'amour met en relief l'art d'aimer ridicule et les sottises du jeune villageois : « Sorel donne ici un des premiers exemples de dialogue en jargon paysan fait d'archaïsmes, d'expressions populaires et surtout de déformations phonétiques»[116]. Sorel essaye de faire une peinture réaliste de ce monde rural à travers la discussion des invités à la noce. Ainsi, les propos des villageois tournent autour de la nourriture, des biens matériels des mariés et des badineries cocasses.

Dans ce sens, pour donner une image parfaite du pédant Hortensius, l'auteur rapproche son langage de celui des romans sentimentaux. Au cours du récit de ses aventures amoureuses avec Fromonde, le pédant s'empare, entre autres, des romans sentimentaux de Nervèze et des Escuteaux que le jeune Francion a achetés pour lire. D'ailleurs le discours amoureux d'Hortensius « est un tissus de termes rhétoriques, de grammaire et de philosophie »[117]. On peut donner l'exemple de ce discours adressé à Fromonde et qu'Hortensius a extrait selon Francion d'un volume « plein de métaphores et d'antithèses barbares » :

> Mademoiselle, lui dit-il, je gagne en perdant, et si je perds en gagnant à raison qu'en perdant la fréquentation de Monsieur votre père, je gagne la vôtre, qui me fait perdre encore d'une autre façon : car je perds ma franchise en vous oyant discourir. Les incomparables charmes de vos incomparables perfections que l'on peut assez magnifier se tiennent si bien sur leurs pieds en assaillant que ce serait orbe de raison que de croire de pouvoir se défendre, par quoi ce sera toujours la cause pour laquelle je me dirais votre incomparable serviteur.[118]

L'extravagance de son langage, renvoyant à celui des romans sentimentaux, le rend ridicule et pousse Fromonde et sa bande d'amis à se moquer de lui.

De surcroît, Sorel fait la peinture du langage mondain. En effet, on note dans le *Francion* comme dans le *Polyandre*, la représentation de l'univers mondain. Dans le *Francion*, ce monde est incarné par la compagnie qui se rassemble chez Luce. Mais Francion est très vite agacé par les manières mondaines, le manque d'esprit et de raffinerie de ce monde dont les propos des personnages

[115] *Histoire comique de Francion*, édition de Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1996, p. 336.
[116] *Ibid.*, Notes, p. 719.
[117] *Ibid.*, Notes, p. 706.
[118] *Ibid.*, p. 194.

sont qualifiés de « vanteries, des fadaises et des contes faits mal à propos »[119]. Cependant, le dialogue entre Francion et Joconde renvoie au langage noble et raffiné de la haute bourgeoisie. Sorel essaye de représenter toute la langue française en mettant en adéquation la condition des personnages avec leur langage, leur manière d'être. Il s'intéresse aux « humeurs, actions et propos ordinaires » de ses personnages afin de saisir leur être contrairement au roman et à la poésie qui explorent le paraître.

De surcroît, le réalisme sorélien est basé sur le principe du refus de l'embellissement de la peinture mais aussi de toute forme de modération de cette même peinture. L'histoire comique s'attelle à tout donner à voir et à ne rien cacher. La peinture d'actions extraordinaires ne semble pas être admise dans l'histoire comique. Ainsi même si Francion est comparé à un chevalier errant au début du livre IX[120] et, de surcroît, s'adonne à la noble tâche des chevaliers de restaurer la justice et l'ordre social en protégeant les faibles, ses aventures restent ordinaires. En fait Francion, comme la plupart des héros de Sorel, est un rêveur qui veut mettre en pratique ses aspirations, fussent-elles les plus fantaisistes. Cependant ses rêves se dissipent souvent avec le temps, car il finit par s'apercevoir de l'impossibilité de leur réalisation. Francion est souvent déçu par l'ignorance et la bêtise de ses contemporains. Quelque temps après la fondation de la compagnie des « Braves et Généreux », ennemis « de la sottise et de l'ignorance »[121], Francion se retire petit à petit de cette compagnie pour se consacrer à la philosophie afin, dit-il, de faire vivre les hommes comme « des petits dieux »[122]. Le héros constatant, en fait, la petitesse d'esprit et la faiblesse d'âme de ses propres compagnons de lutte préfère se consacrer seul à son combat en s'adonnant à la méditation philosophique. Là aussi, le héros se retrouve face à une impasse : « Toutefois, puisqu'il faut essayer d'étouffer le désir des choses qui ne se peuvent faire, je ne songeai plus qu'à procurer le contentement de moi seul »[123].

Les actions et aventures de Francion se succèdent les unes aux autres toutes régies par un même souci de combattre la sottise et l'ignorance. Dès l'enfance, il fustigeait la bêtise chez ses camarades rustiques : « j'avais déjà je ne sais quel instinct qui m'incitait à haïr les actions basses, les paroles sottes et les manières niaises de mes compagnons d'école »[124]. Donc les aventures « romanesques » ou « chevaleresques » de Francion ne sont pas de l'ordre de l'extraordinaire ; Francion ne s'abandonne à ses rêves que pour se rendre compte de l'impossibilité de leur réalisation. L'histoire comique se présente ainsi comme un lieu de « condamnation » pure et simple du rêve et du merveilleux romanesque. C'est dans ce sens que s'inscrit, dans le dernier livre du *Francion*, le tour joué au pédant, roi élu par les Polonais (quatre Allemands habillés en Polonais). Hortensius vit une sorte de rêve éveillé avant d'être victime de l'abandon des Polonais. Hortensius est à la fois déchu et

[119]*Ibid.*, p. 288.
[120]« Ce brave chevalier dont nous suivons les aventures à la trace arrive enfin à la porte du château de l'avare », p. 439
[121]*Ibid.*, p. 283.
[122]*Ibid*, p. 288.
[123]*Ibid*, p. 288.
[124]*Ibid*, p. 168.

déçu : il renonce à toute prétention royaliste. Le mariage entre le Héros et Naïs s'apparente aussi à un renoncement de Francion à son combat qui exige une liberté de mouvement.

Cependant, le refus de l'embellissement de la peinture n'exclut pas une certaine exagération dans l'expression du comique au sein des histoires comiques en général. Ce genre est en fait « profondément lié au rire, à la fantaisie, au jeu de l'exagération comique »[125]. Sorel, comme la plupart des auteurs d'histoires comiques, aime à grossir le trait de leur peinture, ce qui rapproche certaines représentations de la caricature. Cette caricature contribue à l'expression du réel en ce sens qu'elle permet de rendre plus saillante la peinture. Dans le *Francion*, on trouve par exemple une certaine exagération dans la mise en scène de la figure de l'écrivain et du pédant. Hortensius devient ainsi « le heurteur » aux yeux du héros. Ce nom a un double sens : il fait allusion à la supercherie qui consiste à donner une consonance latine à son nom, une pratique courante à l'époque, mais il renvoie aussi à la figure du pédant qui « heurte » sur les mots et dont l'extravagance du langage rend difficile, voire impossible sa compréhension. La figure de l'écrivain est présente dans presque tous les romans de Sorel : Musidore dans le *Francion*, Musardan dans *Le Berger extravagant*, et Musigène dans le *Polyandre*. Le personnage de l'écrivain apparaît comme un être misérable. Francion fréquente d'ailleurs le milieu des écrivains marqués par la pauvreté, et le goût excessif de la renommée. Le héros critique le manque de génie chez certains et s'insurge contre la futilité de certains écrits. De plus, dans *Le Berger extravagant*, Musardan est victime des moqueries de la compagnie lorsqu'il se montre incapable de répondre à la critique de Clarimond contre les romans. Après le long discours riche de Clarimond, « l'on s'attendait qu'il (Musardan) ferait quelque belle oraison pleine de fleurs de rhétorique »[126] mais après sa courte réplique ou, du moins, sa courte esquive :

> Personne ne put endurer l'impertinence de cet homme. L'on souffrait bien que Clarimond parla contre les romans, parce qu'il avait bon esprit et qu'il s'appuyait sur de fortes raisons, mais pour ce maraud là qui blâmait ce qu'il n'était pas capable d'entendre, il méritait d'être berné. Outre cela l'on songeait qu'il avait tort de parler contre des choses qu'il avait promis de soutenir : mais il ne pouvait pas s'acquitter de sa promesse quand il l'eut voulu faire, d'autant qu'il n'avait pas lu tous les livres que Clarimond avait mis sur les rangs, et qu'il n'était pas assez ingénieux pour les défendre.[127]

Beaucoup de critiques littéraires se sont intéressés au réalisme dans l'œuvre de Sorel. Ainsi, parlant du réalisme du *Francion*, Henri Coulet considère que « le canevas du roman reste pourtant irréaliste : Sorel adopte les conventions du roman épique sans recueillir sa saveur romanesque ; lui qui ridiculisera ces procédés quand d'autres les utiliseront après lui plus poétiquement »[128]. L'allusion

[125]F. Greiner, V. Sternberg, *L'histoire comique de Francion de Charles Sorel*, Malesherbes, SEDES, 2000, p. 36.
[126]*Le Berger extravagant*, Tome 3, Livre XIII, p. 512.
[127]*Ibid*., Livre XIII, p. 512.
[128]H. Coulet, *Le roman jusqu'à la révolution*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 195.

au roman épique est évidente dans le *Francion,* notamment dans la deuxième partie qui commence avec le départ du héros à la recherche de Nais. Dans ce sens, Reynier trouve que « le *Francion* de 1623 présentait un caractère assez saisissant de vérité précise et particulière. Sorel y représentait ce qu'il avait vu et ce qu'il lui était le plus familier »[129]. Cependant il considère que les ajouts des éditions précédentes ont gâté le roman avec des portraits satiriques, des caractères généraux comme l'avare, des contes facétieux qu'il n'a pas inventés et des aventures romanesques concernant le héros principal. Parmi ces aventures romanesques, on peut citer les rencontres fortuites entre Francion et le Bourguignon ou encore Agathe, les longs récits que rapportent Francion et Agathe, la scène des portraits qui déclenche l'amour chez le héros pour Naïs et chez cette dernière pour Floriandre. Ces passages semblent éloigner le *Francion* du réel et de la vraisemblance si chère à Sorel.

Cependant, au même titre que les allusions au roman picaresque et aux histoires plaisantes dans le *Francion*, ces scènes jouent un rôle important et donnent à l'œuvre de Sorel une certaine originalité. Sorel fait référence à ces différentes formes romanesques pour mieux s'en démarquer. Ces pseudo-aventures romanesques du *Francion* permettent surtout de distinguer cette œuvre des romans épiques. Si Francion tombe amoureux de Naïs par le biais de son portrait et entreprend d'aller à sa recherche, il s'engage dans d'autres entreprises lors de son voyage en Italie : le combat contre l'avarice, la punition de l'épouse infidèle... Et même lorsqu'il obtient les marques d'amour de Nais, il ne parvient pas à lui être fidèle comme il arrive souvent dans les grands romans. Ainsi, l'originalité de cette œuvre se trouve principalement dans la personnalité du héros qui est différent du héros traditionnel. Francion est la figure centrale de cette œuvre dont le caractère ambigu et hybride fait l'unité. Il est issu d'une famille noble, mais il est plus proche du picaro qu'il n'est du héros d'aventures héroïques ; il fait peu d'état de la noblesse et accorde plus d'importance au mérite. Si Francion connaît des aventures romanesques, il n'est pas un héros de roman héroïque. Francion est plus humain et plus réfléchi ; il ne se laisse pas aller à l'obsession extrême de posséder l'être aimé que connaît un Artamène. Ainsi, on peut comprendre le séjour de Francion parmi les villageois contrairement à ce qu'en dit Henri Coulet : « il est peu croyable que Francion s'attarde si longtemps dans un village sans chercher à faire savoir de ses nouvelles à Naïs sans doute anxieuse de son sort »[130].

La volonté de saisir le monde réel est bien caractéristique de l'œuvre de Sorel. La diversité du langage, qui correspond à la diversité des conditions sociales des personnages, et le style basé sur le refus de l'embellissement de la peinture traduisent, entre autres, la dimension réaliste de l'œuvre de Sorel.

[129]G. Reynier, *Le roman réaliste au XVIIe siècle*, Genève, Slakine Reprints, 1971, p. 132.
[130]H. Coulet, *Op. cit.*, p. 195.

II- Sorel et le rationalisme esthétique

Antoine Adam définit le *Francion* en ces termes « histoire d'un hardi pourfendeur de préjugés et redresseurs de torts, qui dit leur fait à tous les puissants, à tous les brutaux, à tous aussi ceux qui maintiennent la religion et la morale traditionnelles »[131]. À travers cette présentation très juste du héros de Sorel, Antoine Adam identifie la figure de Théophile de Viau. En plus du rapprochement du héros avec le poète libertin, il faut dire que l'esthétique de l'histoire comique présente plusieurs traits communs avec la pensée de Théophile de Viau. L'orientation nouvelle que Sorel entend donner à son œuvre dénote une certaine manifestation de l'influence des théories littéraires de Théophile mais aussi de la réforme de Malherbe.

À travers ces propos qui résument l'esprit de la réforme malherbienne, on entrevoit les principes essentiels de l'esthétique sorélienne : « En imposant le purisme, la clarté, la simplicité de grands lieux communs universels exprimés dans une formule harmonieuse, en préférant le travail du poète artisan au génie créateur du poète inspiré, Malherbe fait advenir le rationalisme dans la langue et la poésie française »[132]. Ce rationalisme littéraire qui sera une des caractéristiques principales du classicisme est un principe fondateur de l'œuvre de Sorel. Ainsi, ce dernier oppose à l'imagination excessive des romans une imagination maîtrisée par la raison créatrice. De surcroît, dans le cadre de l'écriture de l'histoire, le polygraphe demande à l'historien de recourir non seulement à la raison critique pour analyser certaines données historiques, mais aussi à l'imagination créatrice pour compléter les vides du passé. Il faut également noter que l'œuvre philosophique de Sorel est régie par le principe de l'universalité de la raison. En effet, à l'image du projet d'écriture du genre de l'histoire comique dont l'objectif est de se démarquer de l'imagination outrancière du roman pour proposer des histoires vraisemblables, donc inspirées des réalités contemporaines, l'écriture de l'histoire et de la philosophie trouve son fondement dans le principe du rationalisme esthétique que l'auteur du Francion cherche à mettre en application dans l'ensemble de son œuvre.

1- Influence de la réforme malherbienne

Malherbe est présenté par la plupart des théoriciens du classicisme, dont Boileau, comme l'un des premiers écrivains classiques ou, du moins, celui qui a posé les jalons de la doctrine classique. Ainsi, selon Alain Génetiot, « l'affirmation de la langue et de la littérature au XVIIe siècle coïncide avec l'avènement du purisme linguistique, de la clarté et de la simplicité »[133]. Ce travail sur l'affirmation de la langue française en vue de promouvoir une littérature nationale a commencé dès le XVIe siècle avec Du Bellay qui à travers sa *Défense et illustration de la langue française* prône

[131]Antoine Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Genève, Slakine Reprints, 2008, p. 297.
[132]*Ibid.*, p. 64.
[133]*Le classicisme*, Paris, PUF, 2005, p. 196.

l'amplification linguistique du français afin de l'enrichir et d'asseoir son autonomie. Malherbe promeut aussi l'affirmation de la langue française, mais il préconise un procédé différent, voire antinomique, puisqu'il s'agit de retrancher de la langue toute forme d'ambiguïté, de tournure et de vocabulaire obscur et complexe. Sorel affirme dans *De la Connaissance des bons livres* : « Malherbe, sur tous les autres, se mêla de faire des retranchements, et de condamner tous les mots dont il croyait qu'on se pouvait passer, et qui à son avis, sentaient un peu le vieux. »[134]

La réforme malherbienne est cependant, selon Alain Génetiot, une sorte de continuité du travail du poète Philippe Desportes qui annonce la rupture avec l'humanisme dès les années 1580. « La poésie mondaine moderne » de Philippe Desportes est marquée par « d'une part le refus du pédantisme dans un usage plus mesuré de l'érudition mythologique, très présente de Ronsard à Du Bartas, et d'autre part l'avènement d'un langage poétique plus euphonique et plus clair, le style " doux-coulant "»[135]. Le travail de Desportes donne Naissance à un débat entre les disciples de Ronsard, qui prônait l'imitation des anciens, et les « modernes » qui entendent s'émanciper de l'héritage antique. Ce débat est symbolique de la rupture avec l'humanisme, jugé pédant et érudit, et ouvre la voie au purisme de Malherbe mais aussi à une nouvelle ère.

L'école malherbienne qui prêche le purisme appelle avant tout à un travail sur la langue, la phrase et le vers. Il s'agit de polir la langue afin de la rendre moins obscur et ainsi de produire un discours simple et clair. Malherbe propose une « réforme de la phrase et de la versification visant à établir la perfection de la langue identifiée avec le purisme, à savoir une *langue claire et bienséante visant à la communication immédiate des idées rationnelles* »[136]. On trouve donc dans la doctrine de Malherbe un principe fondamental de l'écriture sorélienne : l'exigence de simplicité et de clarté du langage en vue de rendre l'œuvre d'art plus facile d'accès. Le souci de la clarté du style dont parle Sorel rejoint l'objectif du purisme malherbien. Même si ce dernier exige un travail linguistique plus poussé, il s'agit dans les deux cas de viser « *à la communication immédiate des idées rationnelles* ». Ce pragmatisme linguistique est donc contraire à toute forme de recours aux extravagances du langage mythologique. Il est important de noter que le rationalisme que prône Malherbe occupe une place centrale dans la doctrine sorélienne.

À ce propos, Frank Greiner considère que « Le discours de Sorel s'inscrit […] dans la réflexion des poètes modernistes des années 1620, en ce qu'il célèbre les valeurs nouvelles de la clarté et de la fluidité du vers »[137]. En effet, l'exigence de simplicité et de clarté du langage est l'une des caractéristiques fondamentales du principe de la vraisemblance dont parle Sorel dès ses premiers

[134]*De la Connaissance des bons livres*, p. 356.
[135]Alain Génetiot, *Le classicisme*, Paris, PUF, 2005, p. 63.
[136]*Ibid.*, p. 198.
[137] Frank Greiner et Véronique Sternberg, *L'histoire comique de Francion de Charles Sorel*, Paris, SEDES, 2000, p. 143.

ouvrages romanesques. On retrouve ainsi chez lui très tôt cette aspiration à se démarquer de l'esthétique traditionnelle mais aussi contemporaine qu'est le roman baroque. La rupture avec l'esthétique baroque et l'humanisme de la Renaissance qui s'engage dans la poésie et le théâtre en ce début du siècle est donc perceptible dans le renouveau de l'écriture romanesque que prône Sorel. Dans la lignée de Malherbe et de Chapelain qui proposent chacun une voie nouvelle pour l'écriture poétique et la représentation théâtrale, Sorel cherche à définir en parallèle les règles d'un genre encore non codifié, « sans légitimité théorique dans l'Antiquité »[138] et victime du mépris des doctes. « Le débat sur l'invention et sur la régulation de la fiction »[139] romanesque commence donc bien avant la préface d'*Ibrahim*.

Le nouveau genre romanesque, c'est-à-dire l'histoire comique, que l'auteur du *Francion* invente est en grande partie représentatif de la doctrine malherbienne. Ce fait est illustratif à travers ces propos : la réforme de Malherbe se propose de faire table rase **«** du langage technique, hermétique ou ésotérique. C'est là une grande rupture avec la pensée humaniste qui insistait sur le savoir mais en réservait l'accès aux véritables doctes. En ce début du XVIIe siècle, la langue cesse d'être l'instrument d'une élite intellectuelle pour devenir celui d'une élite sociale qui se défit de l'intellectualisme »[140]. On retrouve dans ce passage qui traduit la réforme de Malherbe les principaux points évoqués par Sorel pour se démarquer du roman traditionnel : la critique du pédantisme, l'hostilité vis-à-vis de la littérature aristocratique ou courtoise, la volonté de former une élite qui se distingue par le savoir. Le genre de l'histoire comique est la parfaite incarnation de la volonté de rupture avec la tradition humaniste. Il s'agit aussi d'une rupture avec toute une époque dont la littérature, le système social et politique sont impropres à un monde qui doit se renouveler.

Mis à part qu'il se détourne du langage ésotérique et obscur de la littérature traditionnelle, le genre de l'histoire comique donne la représentation d'un monde nouveau qui tend à briser les stratifications sociales. Comme chez Malherbe, on peut dire que la langue devient « un instrument […] *d'une élite sociale qui se défit de l'intellectualisme* »[141]. En fait, chez Sorel, l'écriture est un outil essentiel qui permet d'instruire l'ensemble de la société. Cette instruction est à la fois d'ordre moral et politique. Ainsi il est important de véhiculer cet enseignement par le biais d'une langue claire et accessible à tous ; mais il faut également proscrire le recours à des fables extravagantes dans l'écriture des romans et surtout de l'histoire et de la philosophie. D'où l'intention de Sorel de donner une peinture réaliste de son époque contrairement au roman traditionnel qui donne à voir un univers qui évoque la nostalgie et les aspirations idéalistes des grands. L'histoire comique donne la représentation non seulement de la société dans son ensemble, mais aussi se soucie de l'instruction du lecteur. Quant au

[138]Alain Génetiot, *Op. cit.,* p. 67.
[139]*Idem*.
[140]*Ibid.,* p. 199.
[141]*Idem.*

roman, il en est impropre car son contenu didactique est corrompu par le recours excessif aux fables, mais aussi parce qu'il fait la peinture d'un univers duquel est exclu le petit peuple. Le roman nous représente un monde peuplé de princes et de princesses et on y évoque des sujets qui tournent autour des occupations et aspirations de la noblesse. La lecture de ce type d'ouvrage n'est d'aucun profit pour le petit peuple qui se retrouve plongé dans un univers éloigné et dont les mœurs lui sont étrangères : il n'est qu'un spectateur ou un lecteur passif des histoires racontées.

L'œuvre de Sorel va à l'encontre de l'esprit des romans. Elle est tournée principalement vers la formation et la diffusion de la science en vue de former une élite qui se distingue par le savoir. Dans ce sens, l'auteur du *Francion* présente le genre de l'histoire comique comme une forme romanesque qui incite à la réflexion du lecteur. Dans le sillage de la réforme de Malherbe, Sorel en engage une autre tout aussi ambitieuse. Le travail important que propose Malherbe sur la langue s'explique par une exigence de clarté et de simplification du discours mais aussi par un souci de se démarquer de l'érudition humaniste qui maintient la littérature dans une certaine forme d'élitisme.

Le début du siècle classique est profondément marqué par cette querelle qui s'est engagé avec les travaux de Desportes : « le XVIIe siècle s'ouvre donc par ce débat moderne qui, à une poésie savante au langage obscure au plus près des vers antiques, oppose une exigence moderne de simplicité et de clarté, au prix de l'abstraction »[142]. Ce débat est symbolique de la Naissance de la littérature moderne et annonce la querelle des Anciens et des Modernes au cours de l'époque classique. « La constitution d'une littérature moderne en français pour un public élargi d'honnêtes gens est donc inséparable de l'avènement d'une langue et d'une rhétorique émancipée de l'héritage de la littérature latine et néo-latine, encore bien vivante tout au long du siècle »[143]. Si la réforme de Malherbe est au cœur de la Naissance de cette littérature moderne, toute l'œuvre de Sorel s'est construite en réaction contre les traditions établies. Autant le purisme suppose le rejet de tout emprunt aux langues anciennes pour favoriser l'émancipation de la langue française autant Sorel définit l'histoire comique comme un genre dans lequel on retrouve toute la langue française. C'est dire que le purisme malherbien et l'esthétique sorélienne ont des visées assez similaires. Cependant il faut préciser que la réforme de Malherbe tend surtout vers le raffinement du langage alors que Sorel emploie dans ses histoires comiques le parler des différentes couches sociales.

L'élaboration d'une littérature moderne ne suppose toutefois pas un rejet total de la production littéraire des auteurs anciens : il faut s'inspirer d'eux mais sans les copier. Ainsi au poète inspiré, Malherbe préfère le poète artisan : « il importe d'imiter moins la lettre des modèles que leur esprit afin d'apprendre d'eux à être soi-même, ce qui permettra de les égaler d'abord, de les surpasser

[142] *Ibid.*, p. 63.
[143] *Ibid.*, p. 228.

ensuite »[144]. Sorel est très sensible à ce discours sur l'imitation-émulation. Dans *La Bibliothèque française,* il magnifie le travail de certains auteurs français de romans héroïques qui ont su imiter et même surpasser leurs modèles antiques. L'importance accordée à la créativité est également perceptible à travers le *Francion* où on note une mise en opposition marquée entre le poète Hortensius, tourné en dérision à cause de son recours permanent au plagiat, et le personnage principal qui prône l'imitation créatrice. « Ainsi l'imitation doit-elle s'entendre comme un dépouillement du modèle, mais comme un enrichissement, une augmentation qui rend l'artiste *auctor* à son tour, c'est-à-dire créateur, et lui confère *l'auctoritas*, l'autorité de l'auteur de cet accroissement »[145].

L'œuvre de Sorel est pleinement inscrite dans son époque. La pensée de Sorel est fortement imprégnée des tensions et débats, des questionnements et théories littéraires qui ont marqué la première moitié du XVIIe siècle. Cette période est dominée, entre autres, par la figure de Malherbe qui a eu une grande influence sur la nouvelle génération. Sorel est certainement du nombre de ceux qui se sont inspirés de la doctrine de Malherbe.

2- L'influence de Théophile de Viau

Chef de file du mouvement libertin du début du siècle, Théophile de Viau a eu une grande influence sur la jeune génération dont Sorel fait partie. Dans son œuvre, T*héophile de Viau et la libre pensée française en 1620,* Antoine Adam trouve en *Francion* une incarnation de la figure de Théophile. L'œuvre de Théophile, au même titre que la réforme de Malherbe, marque une rupture nette avec l'humanisme : « Ces larcins, écrit-il, qu'on appelle imitation des auteurs anciens, se doivent dire des ornements qui ne sont point à notre mode »[146]. Ainsi dans son aspiration à s'émanciper des modèles anciens, Théophile de Viau condamne « le transport des motifs antiques et païens dans une littérature moderne et chrétienne », il prône plutôt « leur nécessaire adaptation aux mœurs et au langage contemporains »[147]. Comme Malherbe, Théophile affirme « la prééminence de l'ingenium créateur »[148] ; mais il va plus loin en accordant une place importante à la matière littéraire.

Dans ce sens, François Ogier affirme :

> il faut dire que les Grecs ont travaillé pour la Grèce et ont réussi au jugement des honnêtes gens de leur temps ; et que nous les imiterons bien mieux si nous donnons quelque chose au génie de notre pays et au goût de notre langue, que non pas en nous obligeant de suivre pas à pas et leur invention et leur élocution[149].

[144]*Ibid.*, pp. 229-230.
[145]*Ibid.*, p. 232.
[146]*Ibid.*, p. 233.
[147]*Idem.*
[148]*Ibid.*, p. 234.
[149]Cité par Alain Génetiot, *Le classicisme*, Paris, PUF, 2005, p. 235.

Il ne s'agit donc pas de condamner l'art des anciens qui ont fait la renommée de leur époque, mais de chercher à atteindre leur génie pour produire des œuvres propres à l'époque présente. Chaque siècle ayant ses mœurs, les auteurs contemporains doivent chercher à atteindre le génie des anciens sans reproduire leur langage ni la matière de leurs ouvrages. « Le maître mot du modernisme du XVIIe siècle semble donc être l'adaptation aux spécificités des circonstances et du public qu'impose la convenance, source de la vraisemblance »[150].

C'est dans ce sens que s'explique chez Sorel le rejet du langage métaphorique des romans, mais aussi des allusions absurdes à la mythologie. Cependant, pour Théophile comme pour Sorel, le modernisme littéraire ne se limite pas au raffinement de la langue et à son originalité, mais elle suppose également l'originalité (singularité) de la matière littéraire qui doit s'inspirer des réalités contemporaines. D'où le propos de Sorel de se détourner des histoires anciennes pour s'intéresser à des sujets contemporains. Il ne faut retenir en fait des auteurs anciens que la technique et l'habileté, il appartient à l'écrivain de trouver la matière et le langage de son œuvre, lesquelles doivent s'inscrire dans son époque. L'auteur du *Francion* aspire en fait à donner Naissance à une littérature foncièrement tournée vers le présent et qui tire ses sources dans les mœurs contemporaines plutôt que dans des histoires à la fois éloignées temporellement et géographiquement. Cette littérature du présent et de l'actualité est caractéristique du genre de l'histoire comique. Ainsi chez Sorel, la promotion de la langue française est aussi importante que la peinture des réalités sociales contemporaines.

De même, la nouvelle mode que défend Viau consiste à mettre en œuvre une manière d'écrire en adéquation avec son époque. Il s'agit donc de faire comme les anciens dont Homère et Virgile qui écrivaient à la manière de leur siècle. Cependant dans la pratique, il faut se distinguer des modèles anciens ; c'est la seule garantie de modernité selon le poète libertin : « Plus de vers lyriques : nous n'usons plus de la lyre. Plus d'invocation aux Muses, plus d'Apollon. Plus de poèmes héroïques : il n'y a plus de héros. Tout cela, ce sont des singeries qui ne sont " ny du plaisir ny du profit d'un bon entendement" »[151]. Ce rejet des caractéristiques de la littérature traditionnelle est très signifiant et montre une réelle volonté de modernité chez Théophile de Viau. En fait, il s'agit de s'engager sur une nouvelle voie en se détournant de tout ce qui a fait le succès des œuvres des anciens, c'est-à-dire le vers lyrique, l'invocation des muses et le poème héroïque.

Cependant il faut encore une fois préciser que ce rejet est loin d'être une condamnation de la production littéraire des anciens, mais Théophile de Viau critique principalement la transposition du style de la littérature traditionnelle à une époque éloignée et dont les goûts et les mœurs sont différents. Ce que condamne Viau c'est l'attitude avilissante de ses contemporains qui imitent servilement les anciens. À fortiori ces singeries ne sont « ny du plaisir ny du profit d'un bon entendement ». On

[150] *Ibid.*, p. 234.
[151] Antoine Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Genève, Slakine Reprints, 2008, p. 320.

retrouve ici les préoccupations de modernisme de Sorel : toute production littéraire doit être adaptée à son temps et à son époque pour qu'elle procure du plaisir et soit comprise du lecteur. La critique de cette imitation purement mécanique s'exprime à travers ce passage : « il faut comme Homère faire bien une description, mais non point par ses termes ny par ses épithètes. Il faut écrire comme il a écrit, mais non point ce qu'il a écrit »[152].

Francion défend cette forme d'imitation qui s'oppose à l'imitation servile d'Hortensius. Ce principe suppose une actualisation du savoir et de ses procédés de diffusion. D'où ses propos de Théophile qui sonnent comme un manifeste : « il faut que le discours soit ferme, que le sens soit naturel et facile, le langage exprès et signifiant ; les afféteries ne sont que mollesse et qu'artifice, qui ne se trouve jamais sans effort et sans confusion... Il faut écrire à la moderne »[153]. Ces propos de Viau résument toute la pensée de Sorel sur l'écriture. La philosophie qui se traduit dans ce passage est une forme d'appel à l'expression rationnelle des idées. Il s'agit de dire le monde dans un langage épuré de toutes formes d'images pompeuses et confuses. Ainsi, Adam trouve que cette formule exprime « les exigences littéraires de l'esprit rationaliste »[154]. Ce rationalisme est le fondement principal de cette nouvelle esthétique : rationalisme de la forme et du fond, du style et de la pensée dont il est l'expression. Avec Théophile de Viau, l'acte d'écrire se conçoit avec raison.

On peut trouver dans l'œuvre de Sorel des passages qui renvoient à cette philosophie du poète libertin. Dans la préface de l'édition de 1626, Sorel distingue son style de celui des écrivains du temps : « Ils s'amusent à parler d'un nombre infini de choses vaines, qui ont été dites beaucoup de fois, et ne pénètrent point jusqu'au centre de la vérité : pour moi j'essaie d'aborder par un chemin droit, un souverain bien et une vertu solide »[155]. On retrouve dans ce passage cette opposition qu'évoque Viau entre la concision du discours et le style ampoulé et tortueux de certains ouvrages. Ces propos de Sorel peuvent être mis en parallèle avec la citation de Théophile. Dans les deux extraits, les auteurs fustigent les ornements inutiles et font l'éloge d'un discours dont tout dans la forme concourt à rendre le message clair et compréhensible. Le travail en amont sur la forme – choix des mots, conception du discours – occupe une place très importante. On pourrait même voir dans ce principe de l'esthétique théophilienne et sorélienne un précédent au célèbre distique de Boileau :

> « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
> Et les mots pour le dire arrivent aisément »[156].

En fait, comme Boileau qui montrera dans son *Art poétique* la primauté de la raison souveraine dans la création littéraire, Sorel à l'image de Théophile prône le rationalisme littéraire. Le souci principal

[152]*Idem*.
[153]Cité par Antoine Adam, *Op. cit.*, p. 321.
[154]*Idem*.
[155]*Histoire comique de Francion*, édition de Yves Giraud, préface.
[156]Nicolas Boileau, *L'art poétique*, 1674, Chant I, v. 147 – v. 148.

de l'esprit rationaliste est de saisir le vrai, le « centre de la vérité » au moyen d'un langage clair et simple. D'où l'exigence d'un « discours naturel » : « il fallait écrire simplement, comme l'on parlait, sans user d'afféterie [car] l'on n'écrit jamais mieux que quand l'on ne suit que la nature de son génie »[157].

Le discours littéraire pour Viau comme pour Sorel sert à exprimer un message, une idée. Dans ce sens, Antoine Adam relève les exigences de l'esprit rationaliste chez Théophile de Viau en ces termes : « premier principe : la qualité essentielle du style, c'est la fidélité absolue avec laquelle il traduit l'idée. […] il (Théophile) lui faut l'idée toute seule et dépouillée, un discours ferme, un langage exprès et signifiant »[158]. Tout doit donc être mis en œuvre pour traduire de façon claire l'idée, la pensée qui est au-dessus de tout. Cette fidélité à l'idée est rendue possible par la simplicité et la clarté du style ; d'où le « deuxième principe : le style doit être clair, immédiatement compréhensible à tous les esprits. Comme Malherbe, Théophile reproche à Ronsard d'être obscur »[159]. La pensée de Théophile rejoint donc la réforme malherbienne. Chez ces deux figures importantes du début du siècle, modernité signifie une certaine rupture avec l'esprit humaniste.

L'œuvre de Sorel dans son ensemble est régie par ces deux principes que relève Antoine Adam dans la pensée de Théophile de Viau. Ainsi l'objectif de Sorel dans ses histoires comiques est de donner une peinture vraie de la société à travers une écriture dépouillée de toute forme de fantaisie langagière. De plus, l'auteur du *Francion* conçoit l'écriture de l'histoire comme le moyen de véhiculer un enseignement utile à travers une langue simple et accessible à tous. Il en est de même des textes philosophiques qui par le biais d'un style débarrassé des « déguisements [et des] fausses maximes » enseignent la vraie science. En effet, l'écriture permet de transposer de façon claire une idée, un message ou tout simplement un rapport au monde. Cependant la primauté accordée à l'idée que le style doit mettre en évidence ne signifie pas négligence de la beauté du texte ou adoption d'une écriture mécanique. L'œuvre littéraire, historique et même philosophique doit avoir un certain pouvoir attractif sur le lecteur. La clarté et la simplicité du style sont d'ailleurs des éléments qui contribuent à donner de l'attrait au texte. En fait l'intérêt que le lecteur peut avoir pour une œuvre est tributaire à l'accessibilité de son contenu et à la signification profonde dont elle doit être porteuse. D'où la nécessité d'écrire à la moderne pour adapter l'œuvre littéraire à son époque.

Dans ce sens, l'écriture moderne renvoie également chez Sorel à un célèbre précepte caractéristique de la littérature du XVIIe siècle : « plaire et instruire ». Ce précepte provenant de l'œuvre d'Horace est repris dès le XVIe siècle par à la fois théoriciens et écrivains qui accordent de plus en plus d'importance à la fonction instructive de la littérature. Cependant comme le précise Alain

[157]*Histoire comique de Francion*, Préface...
[158]*Antoine Adam, Op. cit.,* p. 321.
[159]*Idem.*

Génetiot, « c'est véritablement le XVIIe siècle, profondément marqué par la Réforme catholique et son esprit de reconquête morale et spirituelle, qui assigne clairement à l'art une fonction d'enseignement moral et tente de l'imposer aux créateurs »[160]. Dans la préface de *Francion*, Sorel évoque l'importance du plaisir que doit procurer la lecture du texte, de son caractère attrayant : « c'est qu'il faut user d'un certain appât pour attirer le monde. Il est besoin que j'imite les apothicaires qui sucrent par le dessus les breuvages amers afin de les faire mieux avaler »[161]. Le caractère ludique de l'écriture du *Francion* permet ainsi d'attirer l'attention du lecteur. Dans l'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française* Sorel prône également la beauté du langage de l'écriture historique. Et cette beauté du langage « consiste en la force de mots, et en la naïve signification, et s'il veut avoir des pointes, il faut que ce soit autant de maximes d'État »[162]. Donc le souci de la mise en évidence de l'idée qui requiert une concision du discours se conjugue avec la recherche du plaisir du texte : « cette théorie qui fait du plaisir un vecteur et un facilitateur de l'utilité auquel il est subordonné sera celle des classiques français »[163]. L'esthétique de l'œuvre de Sorel est donc caractéristique de ce mélange du plaisir et de l'instruction, de l'utile à l'agréable autant que les œuvres dites classiques.

Dans le *Francion*, Sorel expose le rationalisme littéraire de Viau à travers la figure du héros. Pendant les années passées au collège, Francion a reçu un enseignement humaniste qui a obscurcit son jugement : le jeune écolier est initié à la mythologie et à l'écriture poétique ou, du moins, à la copie des textes anciens. Cependant, à sa sortie du collège, le héros se rend compte des défauts de l'enseignement qu'il a reçu et décide de réformer son savoir. Le récit critique rétrospectif de ses aventures scolastiques montre sa condamnation de l'imitation servile et son attachement désormais à l'esprit rationaliste. *Francion* se souvient entre autres de la pièce rédigée par Hortensius, des cours d'apprentissages de la création poétique ou encore de ses premiers écrits lui-même : ces souvenirs de ses expériences littéraires pendant ses années passées au collège rendent compte de cette écriture marquée par l'excès des ornements et surtout de la pratique de l'imitation à outrance et peu subtile des modèles anciens auxquels il avait recours. Francion prend ainsi conscience de la nécessité d'adopter une nouvelle manière d'écrire fondée sur le principe de la naïveté de l'écriture et de l'imitation créatrice. La raison critique permettra donc au héros de prendre de la distance par rapport à une pratique servile de l'imitation dont son maître de collège reste le champion. De ce fait, le héros prône le rationalisme littéraire de Théophile. *Le Berger extravagant* s'inscrit, entre autres, d'ailleurs dans l'optique d'inciter les poètes et romanciers à écrire à la moderne.

Le modernisme littéraire que prône Théophile de Viau est une invitation à la création, à l'authenticité. Ainsi la poésie de Théophile se veut sincère. Selon Antoine Adam, Théophile

[160]Alain Génetiot, *Op. cit.,* p. 248.
[161]*Histoire comique de Francion*, 384.
[162]*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française*, p. 202.
[163]Alain Génetiot, *Op. cit.,* p. 248.

« reproche à la littérature de son temps, […] de développer éloquemment, non pas des sentiments réellement éprouvés, mais des lieux communs, des banalités qui ne sont vraies pour personnes »[164]. Ce que condamne Théophile de Viau, c'est la pratique d'une littérature désincarnée. On peut relever un exemple de cette pratique littéraire à la fois dans *Fragments d'une histoire comique* de Viau et dans *Francion* de Sorel. Dans l'œuvre de viau, le héros s'adresse en ces termes à Clitiphon, qui lui a demandé de lui écrire des vers destinés à sa bien-aimée : « sçachez, je vous prie, que les pensées d'un autre ne se rapportent si bien à nos sentiments et qu'il faut estre amoureux pour les savoir dire… les plus excellens traicts de la poésie sont à bien peindre une naïveté »[165]. La réponse du héros donne une définition claire de ce qu'est la poésie de Théophile, de ce qui régit la littérature : la manifestation d'un moi, d'un génie littéraire qui produit une œuvre authentique. La dénonciation de la pratique de la littérature désincarnée se traduit dans *Francion* à travers l'attitude d'Hortensius qui confisque les romans sentimentaux de Francion – jeune écolier et grand lecteurs de romans – pour en tirer des maximes dont il va enrichir son discours amoureux. Remplies de termes rhétoriques, de répliques et de discours empruntés aux romans à la Nervèze, les déclarations d'amour du pédant Hotensius sont une juxtaposition de « lieux communs, [de] banalités qui ne sont vraies pour personnes ». Le pédant amoureux apparaît aux yeux de Fromonde et de ses amis tel un être ridicule dont les discours extraordinaires sont inintelligibles.

Le reproche que Théophile formule à l'égard de la littérature de son époque peut être illustré par ces propos de Sorel extraits de la préface de *Francion* : « et puis il y en a plusieurs […], [qui ont] toujours cru que pour composer un livre parfait il n'y a qu'à entasser paroles sur paroles sans avoir égard à autre chose qu'à y mettre quelque aventure qui délecte les idiots »[166]. Plus loin Sorel donne l'exemple d'un peintre soucieux de prendre en compte l'avis du public : « Si j'eusse voulu, j'eusse fait comme ce peintre qui se cachait derrière son tableau, et après avoir oui les différents avis de la populace le réformait suivant ce que l'on avait dit ; mais il ne m'en fût pas mieux arrivé qu'à lui, qui au lieu d'un portrait bien accompli ne fit qu'un monstre ridicule »[167]. Ces deux exemples sont contraires à la sincérité ou à la naïveté du langage et au rationalisme littéraire que défend Théophile. Le principe de l'entassement ou de la juxtaposition de discours renvoie à la pratique d'assemblage de termes rhétoriques à laquelle se livre le pédant Hortensius. L'élaboration du tableau du peintre fonctionne d'ailleurs selon le même système de superposition de couches. Ce qui explique le résultat affreux de son travail final : son tableau devient un « monstre ridicule » ; c'est cette même impression que les discours d'Hortensius laissent transparaître. La perfection de l'œuvre artistique ou littéraire vient donc, non pas du caractère prolifique des informations ou des discours, mais de la manifestation

[164]*Antoine Adam, Op. cit.*, p. 324.
[165]*Ibid.*, pp. 324-325.
[166]*Histoire comique de Francion*, pp. 486-487.
[167]*Ibid.*, p. 487.

du génie créateur de son auteur : la création littéraire ou artistique doit être la mise en forme originale d'une idée définie, ou l'expression authentique d'un sentiment vrai. Dans ce sens, Antoine Adam rappelle que « les œuvres sentimentales de Théophile décrivent des passions vraies, les péripéties d'un amour réellement éprouvé »[168].

L'œuvre de Sorel s'inscrit ainsi dans la réforme de Malherbe et la pensée de Théophile. Ces deux auteurs sont des figures incontournables de la littérature de la première moitié du XVIIe siècle. Les travaux de François de Malherbe et de Théophile de Viau ont contribué à la Naissance du classicisme français et ont nourri les débats qui marquent le début du XVIIe siècle : débats qui opposent les partisans de l'érudition humaniste aux défenseurs du modernisme marqué par l'exigence de simplicité et de clarté dans les pratiques littéraires. Le principal reproche de Malherbe et de Théophile à certains écrivains porte, entre autres, sur leur recours aux emprunts, aux artifices et à la mythologie. Ces procédés littéraires présentés comme révolus et impropres à l'époque contemporaine obscurcissent l'œuvre littéraire. Cette dernière devient donc un simple outil d'expression de la fantaisie de l'écrivain et elle perd sa fonction principale qui est d'instruire le lecteur. Dans ce sens, l'utilité d'une œuvre littéraire est inhérente à son esthétique. C'est dans cette perspective que s'inscrit la pensée de Sorel sur l'écriture.

[168]*Antoine Adam, Op. cit.,* p. 325.

Chapitre 3 : De l’utilité des livres

Dans l’œuvre de Sorel, l'acte d'écrire se présente avant tout comme un acte noble. Écrire c'est prendre l'initiative de transmettre un enseignement, un message instructif au lecteur. Ainsi, dans *l'île de Portraiture*, selon Égemon, il y a des choses qui sont plus dignes d'être représentées : « Il faut sçavoir que toutes les choses du monde se représentent réciproquement, mais que les unes le sont plus noblement que les autres, selon leur dignité et leur capacité »[169]. Il faut préciser que dans cette œuvre la peinture est métaphorique et renvoie à l'art de la représentation en général. Égemon utilise une belle image qui permet de mettre en parallèle les peintres avec les écrivains : « les poètes ont esté des peintres parlans, comme les premiers avaient esté des poètes muets »[170]. Lorsqu'il parle des portraits picturaux, il fait aussi allusion aux portraits littéraires des poètes et romanciers. Dans ce sens, cette hiérarchisation dans la représentation des choses est valable aussi bien dans la peinture que dans l'écriture. L'écrivain comme le peintre doit tenir compte de la noblesse de son sujet avant de produire son œuvre, laquelle doit être utile à l'instruction du public.

L’œuvre d'art ou littéraire doit donc porter un message moral. C'est dans cette perspective que s'inscrivent les peintres spirituels « qui ont choisi les hommes les plus excellens, pour en laisser des portraits à la postérité [?] Ceux qu'on a nommez des Dieux, c'est par eux qu'ils ont esté déïfiez »[171]. Ce passage résume parfaitement la fonction morale de la peinture : représenter les hommes les plus excellents pour donner leurs qualités en exemple. Les portraits doivent ainsi inciter le lecteur à la vertu. Il s'agit en fait de représenter des qualités ou défauts des hommes, notamment des grands hommes, afin de pousser le lecteur à imiter les bonnes actions et à fuir les mauvaises. Le travail des peintres spirituels ne se résume donc pas à montrer uniquement la grandeur ou la beauté d'un héros ; la peinture est accompagnée d'un message, d'une morale.

I- La dimension morale de l’œuvre d’art littéraire

Les histoires comiques sont instructives par leur caractère réaliste et leur capacité à servir d'exemple de bonne conduite : « Qu'a en parler sainement, il n'y a rien là aussi que des descriptions naïves des vices de quelques hommes, et de tous leurs défaux, pour s'en moquer et les faire haïr, ou de quelques tromperies des autres, pour nous apprendre à nous en garder »[172]. Francion dont le

[169] C. Sorel, *La Description de l’île de Portraiture et de la ville des portraits*, Paris, Chez Charles de Sercy, 1659, pp. 68-69.
[170] *Ibid.*, p.77.
[171] *Ibid.*, p. 74.
[172] C. Sore, *La Bibliothèque française*, Paris, Compagnie des libraires du palais, 1667, p.195.

parcours est un parcours d'apprentissage et de formation illustre bien ce fait. En effet ce héros est un modèle à suivre puisqu'il parviendra à la fin de l'œuvre à se délivrer du vice pour suivre la bonne voie. À travers la dédicace adressée à Francion, l'auteur loue le parcours du héros en évoquant les difficultés auxquelles il a su faire face et dont il est ressorti victorieux :

> D'ailleurs, vous avez toujours témoigné une telle générosité que cela dissipe tout le blâme que l'on vous pourrez donner ; et l'on sait bien que maintenant toutes vos mœurs sont pleines de gravité et de modestie, de sorte que vous en êtes d'autant plus louable de ce que vous vous êtes délivré de tant d'attraits et de charmes qui vous attiraient de tous côtés, et que vous avez choisi courageusement la meilleure voie.[173]

Cette voie est sans conteste la voie du mariage qui unit Francion à Naïs à la fin de l'œuvre. Mais au regard du discours virulent de Francion contre le mariage lors de la fête libertine organisée par Raymond, il peut paraître contradictoire de considérer ce mariage final comme le signe du terme de la formation du héros. Toutefois, on peut avancer deux hypothèses pour essayer d'expliquer l'hostilité du héros à l'égard du mariage lors de la fête. On peut supposer que les propos tenus par le héros contre le mariage sont la manifestation d'une joie démesurée face à la liberté d'esprit qui caractérise cette fête libertine, ou encore que le caractère exemplaire du héros réside dans sa capacité à se détourner de la concupiscence pour accepter le mariage comme un lien sacré et nécessaire. Tout compte fait, on constate que le héros semble avoir compris le caractère sacré et important du mariage à la fin de l'œuvre puisqu'on nous apprend « qu'il prit […] une humeur si grave et si sérieuse que l'on n'eût pas dit que c'eût été lui-même »[174].

Le récit de la vie de Francion dessine un parcours exemplaire allant des jeunes erreurs du héros à l'âge de sa maturité. Ces erreurs de jeunesse se caractérisent par les mœurs dissolues et perverties de Francion : ses aventures amoureuses avec à la fois Luce et sa servante, Fleurance, la fréquentation des prostituées... D'ailleurs le narrateur, lors de ses différentes interventions à la fin ou au début de certains livres, critique cette vie du héros. Ainsi à la fin du livre I on peut lire :

> Et tout cela l'on voit clairement que ses mœurs étaient for perverties et qu'il se laissait merveilleusement emporter aux délices, et que néanmoins il était trompé par de faux charmes et qu'il ne jouissait point du bonheur qu'il s'était figuré, étant au lieu de cela en un très mauvais équipage qui doit servir d'exemple et d'instruction pour ceux qui veulent mener une pareille vie, leur faisant reconnaître que c'est un très mauvais chemin[175].

Le parcours de Francion doit donc servir d'exemple et d'instruction au lecteur ; il doit lui permettre de fuir le vice et d'éviter les erreurs du héros. Cependant si, comme le soutiennent certains critiques

[173] C. Sorel, *Histoire comique de Francion*, Paris, Gallimard, 1996, p. 34.
[174] *Ibid.*, p. 673.
[175] *Ibid.*, p. 84.

dont Fausta Garavini, les commentaires moralisateurs ajoutés lors de l'édition de 1633, à la fin ou au début de certains livres, ont pour principale fonction d'édulcorer le caractère libertin du *Francion* afin d'éviter la censure, cette fonction des commentaires n'altère pas pour autant l'orientation principale du l'œuvre dont le but est, entre autres, de faire la peinture des vices du siècle afin d'inciter le lecteur à les corriger. En outre, la première édition s'inscrit dans ce même sens, mais avec une verve plus subversive. Cette première édition qui regroupe les huit premiers livres est principalement consacrée au récit de la jeunesse de Francion et au récit d'Agathe. Cette partie de l'œuvre comme l'affirme Jean Serroy est constituée des passages les plus réalistes du *Francion ;* autrement dit, ceux qui reproduisent le plus fidèlement les mœurs du siècle et les plus à même de véhiculer un message utile au lecteur. L'histoire comique s'inscrit donc dans une dimension foncièrement moralisatrice. Ainsi, parvenu à la fin de son apprentissage, Francion prend conscience de la nécessité de mettre fin à sa vie de débauche. Dans *La description de l'île de Portraiture*, les oppositions, entre autres, des peintres satyriques aux peintres censeurs et des « peintresses » vaines aux peintres sages montre également le caractère moral de l'art chez Sorel. En effet, contrairement aux peintres satyriques qui sont présentés comme des calomniateurs, les peintres censeurs sont des « gens sages et vertueux, qui de vray n'avaient autre occupation que de dépeindre les vices d'autruy, mais c'estait sans calomnie […] ; c'estait des peintres véritables qui prenaient le nom de peintres censeurs, non pas celuy de satyriques »[176]. Aussi, les peintresses vaines qui s'accordent trop de liberté dans l'activité de la peinture et dont le seul objectif est d'acquérir de la réputation sont mises en opposition avec les peintresses sages et adroites, qui au contraire respectent scrupuleusement les règles de la bienséance. Les peintres satyriques et les peintresses vaines sont critiqués à cause de leur non-respect des règles de la peinture dont la vraisemblance et la bienséance. Cette dernière consiste à bannir l'outrance et l'excès dans la peinture. Ce travers est surtout présent chez les peintresses vaines dont « quelques-unes de ces dames se voulans peindre, peignaient quelquefois le visage de quelque Belle du siècle, ou bien elles faisaient un portrait des beautez de plusieurs beautez ensemble, pour dépeindre la leur »[177]. Cette attitude excessive que critique Sorel est contraire à toute forme de morale dans l'art de la représentation. L'écriture aux yeux de l'auteur du *Francion* a une utilité et l'écrivain une fonction morale dans la société. Donc l'œuvre d'art doit traduire la vérité en étant le reflet de la réalité.

Aussi la punition des mauvais peintres montre à quel point le respect de certaines règles est essentiel dans la peinture. Les portraits brûlés sont ceux dont les « inscriptions sont remplies de calomnies et d'impertinences »[178]. On reproche à leurs auteurs d'« avoir fait des portraits scandaleux, et [de] les avoir accompagnez de libelles diffamatoires »[179] ; leur punition consiste à les « fustigez nuds de

[176] C. Sorel, *La Description de l'île de Portraiture et de la ville des portraits*, Paris, Chez Charles de Sercy, 1659, p. 50.
[177] *Ibid.*, p. 58.
[178] *Ibid.*, p. 99
[179]Ibid., pp.100-101.

verges »[180] et de brûler leurs tableaux. On comprend ainsi l'importance de la vérité pour Sorel. L'œuvre d'art doit être le véhicule de la vérité et non du mensonge et de la calomnie. La vérité est en fait chez Sorel au service de l'instruction et en constitue le principe fondateur. C'est pourquoi la noblesse des sujets abordés et la fidélité à la vérité dans la réalisation de l'œuvre d'art sont essentielles. L'instruction passe par la noblesse du sujet et la véracité de l'enseignement véhiculé.

Le mensonge et la calomnie ne sont d'aucune utilité puisqu'ils induisent le lecteur en erreur et sèment le désordre dans la société. D'où l'intérêt de la punition des mauvais auteurs à travers la destruction de leurs ouvrages.

> Les patiens, dit Égemon, sont ces tableaux mesmes, qui sont condamnez par les juges à estre pendus quelques temps en place publique, pour faire honte à ceux qui les ont peints, et d'estre après brûlez, et leurs cendres jettées au vent, parce qu'ils offensent quantité de gens d'honneur, et que leurs inscriptions sont remplies de calomnies et d'impertinences[181].

La punition est une humiliation qui est synonyme d'exclusion des calomniateurs de la sphère des peintres. Punis sur la place publique, ils perdent toute forme de dignité mais aussi l'estime du public : « non seulement on bannit, on extermine, et on punit du dernier supplice les tableaux infâmes comme ceux-cy, et leurs escriteaux scandaleux, mais on ne souffre pas seulement les tableaux inutiles, quoy qu'ils ne soient faits sur aucun mauvais sujet »[182]. La punition montre la fonction morale de l'œuvre, car il s'agit dans ce sens d'éviter que ces mauvais tableaux servent d'exemples à d'autres peintres et qu'ils détournent ceux qui les verront de la vérité. Ces tableaux sont en fait jugés haïssables et révèlent la perversion de leurs auteurs.

Ainsi dans cette île, la punition des mauvais auteurs occupe une place si importante que les habitants rassemblent les mauvais tableaux sur les carrefours pour en faire des « feux de joie » les jours de fête. Cette manifestation de joie de tous les habitants de l'île montre que l'œuvre d'art est un bien commun et qu'il est important qu'il soit le véhicule d'un enseignement utile. Punir les mauvais peintres et leurs tableaux consiste à préserver la société de tout ce qui est condamnable et dangereux pour elle.

Dans l'introduction de *La Science universelle,* après avoir relevé les maux des hommes, Sorel critique les savants qui ne contribuent pas à mettre fin à cette situation et il s'en prend aussi aux livres dont le désordre et les sujets fortifient les hommes dans leurs défauts. Le rôle des savants et de leurs livres est essentiel dans la société : ils doivent contribuer à l'instruction du peuple. En outre, dans la

[180]- Ibid., p. 101.
[181] *Ibid.,* p. 99.
[182] *Ibid.*,103-104.

préface du *Berger Extravagant,* Sorel s'attaque violemment aux écrivains, poètes et romanciers dont les œuvres ne sont d'aucune utilité et qui eux-mêmes ne sont que des sots : « Je ne puis plus souffrir qu'il y ait des hommes si sots que de croire que par leurs romans, leurs poésies, et leurs autres ouvrages inutiles, ils méritent d'estre au rang des beaux esprits »[183].

Sorel accorde une importance capitale à la fonction des œuvres littéraires ainsi qu'à celle des auteurs. De ce fait, il s'intéresse à la personnalité des auteurs au même titre qu'à la qualité de leurs productions. Pour lui un auteur doit faire preuve de vertu et avoir une attitude exemplaire dans la société. L'écrivain doit donc adopter le statut d'instructeur, de savant et même de sage ; d'où cette critique acerbe à l'égard de certains auteurs dont les mœurs seraient contraires à leur fonction : « qu'on regarde ces escrivains, l'on les trouvera vicieux, insupportables pour leur vanité, et si despourveus de sens commun, que les gens de mestier leur apprendraient à vivre »[184]. L'écrivain devrait plutôt incarner certaines valeurs et être au-dessus de la mêlée car il est censé, à travers ses ouvrages, instruire, former et apprendre au peuple à bien vivre. Mais l'auteur du *Francion* nous restitue ici l'image d'écrivains qui n'ont aucune qualité si ce n'est celle de produire des fables en se servant de quelques procédés d'écriture qu'on trouve dans plusieurs ouvrages : « Tout leur sçavoir ne gist qu'en sept ou huict pointes dont l'on s'est servy si souvent qu'elles sont toutes émoussées, et en trois ou quatre maximes frivoles sur le langage, dont ils nous voudraient quasi faire une cabale aussi mystérieuse que celle des rabbins »[185]. À travers ce passage, on s'aperçoit du mépris de l'auteur pour les pratiques qui consistent à remplir son œuvre d'images et de maximes à l'imitation des auteurs antiques. Selon Sorel, le rôle de l'écrivain ne se limite pas à ses qualités littéraires, encore moins à son génie à imiter les Anciens.

Dans ce sens, Sorel à travers cette préface, essaye de donner une définition de l'œuvre d'art littéraire qui soit « remplie d'une doctrine nécessaire », et qui soit en état « de servir la conduite de la vie ». Quant à l'auteur, il doit être un homme vertueux qui écrit par passion et non faire de cette activité sa profession. L'objectif principal de l'œuvre d'art et littéraire est d'être utile à la conduite du peuple. Pour Sorel cette condition est essentielle et doit régir l'écriture et la publication des livres. Il aspire même à la mise en place d'une réglementation pour condamner les livres qui dérogent à la règle. Comme autrefois, il ne souhaite que « personne [ne] prist la hardiesse de mettre un livre en lumière, s'il n'estait remply d'une doctrine nécessaire, et s'il ne pouvait servir à la conduite de la vie »[186]. L'auteur exprime de façon manifeste son envie qu'une censure soit établie : « si l'on voulait n'estre plus trompé, il serait besoin d'establir un censeur de livres, qui ne donnast congé qu'aux bons d'aller

[183] C, Sorel, *Le Berger extravagant,* Paris, Chez Toussaint Du Bray, 1628, Préface (n.p.).
[184] *Idem.*
[185] *Idem.*
[186] *Idem.*

par le monde, et condamnast les autres à la poussière d'un cabinet »[187]. Cette évocation de la censure renvoie aussi à la punition des mauvais auteurs et de leurs ouvrages dans *La Description de l'île de Portraiture*. Plus tard dans *De la Connaissance des bons livres*, Sorel réitérera son discours hostile à l'égard des mauvais livres.

Il faut préciser que l'auteur du Francion ne condamne pas systématiquement le roman et la poésie, genres qu'il juge remplis de fables et de mensonges, mais il s'en prend plutôt aux mauvais écrivains :

> Il est vray que nostre censure ne doit pas estre si générale qu'il n'y ait une exception si petite qu'elle soit, et je sçais bien qu'il se trouve encore quelques hommes de vertu éminente, qui composant par passe-temps et non pas par profession, ne doivent pas estre rangez indifféremment avec ceux que je blasme[188].

Selon Sorel, l'écriture ne doit pas être associée ou assimilée à une activité lucrative. L'écrivain doit accorder la primauté à la transmission du savoir, à la défense de valeurs et refuser de s'asservir à la notoriété et à l'argent.

Ainsi, dans le *Francion*, le polygraphe tourne en dérision les pratiques de certains écrivains de son époque représentés par Musidore. Ce dernier, qui est avant tout l'incarnation du poète misérable, est un être imbu de son art. Il appelle ses habits par le nom des livres dont l'argent a permis l'achat :

> Ho, Cascaret ! Dit-il, ça, je veux me lever ! Apporte-moi mon bas de sois de la correction et de l'amplification de la nymphe amoureuse ; donne-moi mon haut-de-chausse du Grand Olympe, et mon pourpoint de l'Héliotrope. Je pense que mon manteau des Lauriers du triomphe viendra fort bien dessus[189].

En fait, Musidore trouve normal que les auteurs soient rémunérés pour leur travail et se félicite que ses derniers ouvrages soient bien accueillis par le public. Cependant, Francion s'oppose à cette vision, et sa réaction après le long discours du poète Musidore traduit celle de Sorel. Les propos du héros mettent en exergue son hostilité vis-à-vis de la Naissance des professionnels de la littérature :

> Je ne pus rien répondre à ce propos et me mis à considérer attentivement la misère de ce pauvre écrivain qui ne faisait des livres que pour en gagner sa vie. Je jurai dès lors qu'il ne fallait point s'étonner si tous ses ouvrages ne valaient rien car, allongeant ses livres selon l'argent qu'il

[187] *Idem.*
[188] *Ibid.*, la préface.
[189] C. Sore, *Histoire comique de Francion*, Paris, Gallimard, 1996, p. 254.

> désirait avoir, il y mettait beaucoup de choses qui n'étaient pas dignes d'être imprimées ; et outre cela, il écrivait avec une telle hâte qu'il faisait une infinité de fautes de jugement[190] .

Sorel critique l'appât du gain chez les écrivains qui perdent de vue l'essence du métier d'écrivain. Ils mettent en place des pratiques jugées indignes et veulent « faire profession d'un bel art dont ils étaient indignes et envers lequel ils attiraient le mépris du peuple en le pratiquant mal »[191].

Cette mauvaise pratique dont parle Sorel s'explique par le caractère marginal du roman comique au XVIIe siècle :

> nombre d'écrivains sans ambition et sans talent s'y réfugient tout naturellement : amateurs de bons mots, compilateurs, conteurs occasionnels, ou simples esprits facétieux désireux de "chasser l'ennui" […], ils profitent du discrédit où doctes et mondains tiennent les ouvrages comiques pour laisser leur fantaisie s'y donner libre cours, loin de toute préoccupation littéraire. La médiocrité qui est le lot de tels ouvrages contribue, du même coup, à accentuer l'image négative de la narration comique, et à éloigner un peu plus celle-ci du champ "officiel " de la littérature[192].

Musidore représente ainsi l'écrivain soumis à la mode et aux contingences de la vie matérielle qui selon Francion compromettent la littérature. Le héros dénonce l'imposture de certains écrivains qui remplissent leurs ouvrages de choses futiles. Dans, l'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française,* Sorel adresse la même critique aux historiens qui font de gros volumes remplis de « fables et d'autres impertinences »[193]. Cependant, concernant son futur ouvrage historique, l'auteur promet qu'il sera rempli d'une matière si remarquable que « l'on ne pourrait le rendre plus long ou plus court sans lui oster les principales beautez et sans corrompre la vérité »[194].

Sorel regrette surtout que tout le monde se mêle d'écrire et que des hommes médiocres se servent de la littérature pour répandre leurs sottises auprès du peuple. Selon lui, les livres de ces pseudo-écrivains sont indignes d'être assimilés aux bons ouvrages. La crainte de Sorel était fondée à son époque où certains se réclamant de la veine de l'histoire comique publiaient des ouvrages de toute sorte : « certains de leurs recueils figurent, en effet, à côté des almanachs, des livres de prophéties ou des histoires merveilleuses, dans la littérature de colportage »[195]. Jean Serroy qualifie certains de ces ouvrages d'œuvres « de troisième rayon, qui se situent pour la plupart à la frontière du récit oral, dans ces zones indistinctes où le verbe se fait écriture »[196]. Le mépris de Sorel vis-à-vis de ces écrivains est perceptible à travers les termes avec lesquels il les qualifie dans la préface du *Berger extravagant*

---

[190] *Ibid.*, p. 255.
[191] *Ibid.*, p. 251.
[192] J. Serroy, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVIIe siècle*, Paris, Librairie Minard, 1981, pp. 15-16.
[193] *Avertissement sur l'histoire de la monarchie française,* Paris, Chez Claude Morlot, 1628, p. 161. 24 *Ibid.*, p. 162.
[194] *Ibid.*, p. 162.
[195] J. Serroy, Op. cit., p. 16.
[196] *Ibid.*, p. 16.

: « Ce sont des petits bouffons, des faiseurs d'airs de cour, et des gens que l'on estime qu'un peu plus que des joueurs de violons qui nous apprestent maintenant de quoi lire, au lieu des orateurs et des philosophes que l'Antiquité a révérez »[197]. Les livres que proposent ces auteurs sont non seulement futiles, mais ils donnent en plus une image d'une littérature qui perd de son estime auprès du public. Ainsi, selon Sorel le peuple n'arrive plus à faire une « différence entre un autheur et un basteleux ou un porteur de rogatons »[198].

Au regard de tous ces problèmes et de la nécessité qu'il y ait un censeur, Sorel décide sous couvert d'anonymat « de travailler pour l'utilité publique ». L'objectif de son œuvre est de se moquer des autres livres et de combattre les absurdités des romans et de la poésie. Donc il se livre à un travail de démystification en tournant en dérision les procédés dont se servent les poètes et romanciers et en montrant en quoi leurs œuvres sont futiles et insensées. Sorel se substitue en quelque sorte au censeur, cependant il précise que sa démarche reste désintéressée : il ne recherche pas la renommée, il n'est pas non plus vindicatif. C'est une façon pour l'auteur du *Francion* de se démarquer de la plupart des écrivains de son temps, ceux auxquels il s'attaque, qui usent de plusieurs procédés pour écouler leurs livres et se faire connaître. De surcroît, le polygraphe évoque sa noble ambition qui est la recherche de la vérité : « aussi n'a-ce point esté l'assurance d'avoir beaucoup de protecteurs, qui m'a confirmé en mon entreprise, et je croy qu'une vérité est tousjours assez puissante, quand c'est mesme la vertu qui nous la fait dire »[199].

Pour rendre cette vérité accessible, l'œuvre d'art littéraire doit être écrite dans une esthétique réaliste. En fait dans l'imaginaire de Sorel, l'utilité d'une œuvre est liée à son style qui doit être clair et simple, et à son récit qui doit être purgé du romanesque, des mensonges et des futilités. Ainsi, dans *L'île de Portraiture*, il loue les peintres spirituels « qui ont si bien dépeint les mœurs différentes des peuples, avec leurs actions et leurs fortunes »[200]. C'est cet effort à saisir l'essence même du monde qui les entoure, qui constitue la qualité de ces peintres spirituels. Dans son discours sur l'origine et l'utilité de la peinture, Égemon donne comme modèle d'auteurs, les peintres de l'Antiquité et les peintres spirituels. Les tableaux des uns et des autres sont comme des témoignages d'un monde passé dont ils représentent le cadre social, les mœurs, les événements importants.

De surcroît dans *La Bibliothèque française,* ouvrage dont le projet est de regrouper tous les livres français en fonction des sujets qu'ils traitent, afin de faire connaître ceux dont il est utile d'apprendre la science, Sorel classifie les œuvres au regard de l'esthétique réaliste. Ainsi, les romans de chevalerie qui ont recours au merveilleux romanesque et les romans à la Nervèze, dont les jeux de casuistique amoureuse rendent inintelligibles, sont jugés futiles et dangereux. Cependant, l'auteur loue

[197] Préface du *Berger extravagant*.
[198] *Idem.*
[199] *Ibid.*,
[200] *L'île de Portraiture*, p. 74.

les nouvelles dont l'avènement constitue une étape vers plus de réalisme : la nouvelle qu'on « pouvait comparer aux histoires véritables de quelques accidens particuliers des hommes »[201]. Malgré son aversion pour le romanesque et le merveilleux, Sorel décèle certaines qualités liées à la vraisemblance dans les grands romans baroques. Il fait l'éloge du *Polexandre* et de *Cassandre* pour la générosité des sentiments des personnages. Sorel insiste surtout sur les qualités de l'œuvre de Mlle Scudéry et de son frère. Dans ce sens, concernant *Artamène*, il avance : « C'est un livre remply d'avantures héroïques, où les effets de l'amour sont agréablement mélez à ceux de la valeur, avec tant d'exemples conformes à la galanterie de nostre siècle, et de si charmantes conversations, qu'il n'y a guère de lecteurs qui n'en soient touchez »[202]. Donc Sorel met en avant le caractère réaliste de ces œuvres pour montrer en quoi leur lecture est utile à l'instruction.

De surcroît, parmi les peintres de l'Antiquité, les peintres spirituels, les grands poètes dont Homère, Ovide, Ronsard et le grand philosophe Philostrate qui a fait des « peintures parlantes », Égemon cite, dans son long discours, l'œuvre de Mlle de Scudéry et de son frère comme étant l'œuvre contemporaine la mieux réussie : « on voit des portraits naïfs de la forme du corps, des qualitez des âmes et des mœurs, et de toutes les conditions des personnes, comme de leurs demeures, de leurs fonctions, et autres choses si précises »[203]. L'adjectif « naïfs » renvoie à la vraisemblance qui constitue chez Sorel l'un des éléments principaux qui régissent l'utilité d'une œuvre. Cependant le polygraphe regrette que les sujets des grands romans baroques soient tirés de l'Antiquité et que les actions qu'ils traduisent ne soient pas conformes aux coutumes de l'époque à laquelle ils sont écrits. En fait, aux yeux du polygraphe, l'utilité d'une œuvre littéraire réside principalement dans sa capacité à véhiculer des enseignements à travers la représentation réaliste du monde « contemporain », le caractère vraisemblable des histoires racontées, la clarté et la simplicité du langage employé, la description parfaite de l'organisation sociale et même la peinture « minutieuse » des sentiments les plus profonds des personnages.

L'un des éléments qui caractérise également l'utilité de l'œuvre d'art littéraire est le plaisir de la lecture. D'où ces propos de Mégalo-techness : « Les ouvrages ausquels je m'adonne ne sçauraient avoir un grand cours me répondit-il, parce que je tasche à les rendre utiles, et l'on ne conNaist autre utilité que ce qui apporte du plaisir »[204]. En plus d'instruire, l'œuvre littéraire doit aussi divertir le lecteur. C'est pourquoi il est essentiel pour Sorel d'écrire dans un style agréable qui suscite l'enthousiasme des lecteurs. Dans ce sens, à travers l'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française,* Sorel reproche aux historiens d'avoir écrit l'histoire de France dans un style qui n'incite pas le public à les lire : ils « n'ont point esté capable de prescher ou de plaider, ny de composer des vers,

[201] *La Bibliothèque française*, p. 178.
[202] *Ibid.*, p. 185.
[203] *L'île de Portraiture*, pp. 78-79.
[204] *Ibid*., p. 92.

ou des discours élégants ayant eu pour refuge d'estre nos historiens […]. [Ils ont fait] un amas de tout ce qu'ils trouvaient en divers lieux pour nous le donner en guise de bon livre »[205]. Donc il critique leur manque d'éloquence, de subtilité d'esprit et la simplicité de leur style. Ces défauts rendent leurs ouvrages « fades » et non attrayants. L'historien doit être en mesure de captiver l'attention du lecteur en se servant des techniques de narration des romanciers. Il doit procurer du plaisir au lecteur afin de susciter chez lui l'intérêt pour l'histoire de sa nation. Sorel souhaite que les œuvres historiques se substituent aux œuvres romanesques néfastes pour la jeunesse.

Il semble que cette même volonté d'attirer l'attention du public régisse les histoires comiques. Ainsi, dans la dédicace adressée à Francion, l'auteur donne l'objectif de son ouvrage : « qu'il suffise au peuple de se donner du plaisir de la lecture de tant d'agréables choses, et d'en tirer aussi du profit, y apprenant de quelle sorte il faut vivre aujourd'hui dedans le monde, sans vouloir pénétrer plus outre »[206]. Le lecteur est au centre du projet de Sorel. Il faut attirer son attention et l'inciter à la lecture des ouvrages utiles, d'où le caractère joyeux et divertissant des aventures racontées. Cependant le désir de plaire ne doit pas porter atteinte à la portée didactique de l'histoire comique. Il met en garde le lecteur :

> ceux qui ont le jugement bon en sauront bien faire leur profit, car il y a ici quantité de propos sérieux mêlés parmi des choses facétieuses et il y a quelques remontrances qui, encore qu'elles soient courtes, ne laissent pas de toucher vivement les âmes, pourvu qu'elles y soient disposées[207].

Mais, il ne s'agit moins pour Sorel, dans ce passage, de décourager certaines personnes à la lecture de son ouvrage que de les inciter à avoir une lecture critique, ni de s'adresser uniquement à « ceux qui ont le jugement bon » que de demander plutôt aux lecteurs de faire preuve de bon jugement, encore moins de considérer qu'il y ait des âmes non disposées à saisir les enseignements de son œuvre, que de susciter chez le lecteur le soin de porter une attention particulière aux moindres détails pour appréhender le sens caché de son roman.

II- Le combat contre l'ignorance

Les livres contribuent à l'instruction du peuple et ainsi l'écriture constitue un moyen de combattre l'ignorance. La grandeur et la noblesse de l'ambition de Sorel se mesure à l'immense ambition de son œuvre majeure, *La Science universelle*. D'ailleurs, c'est dans cette œuvre, présentée par Sorel comme son ouvrage le plus important, que le combat qu'il entend mener contre l'ignorance

[205] *Avertissement*, pp. 7-8.
[206] *Histoire comique de Francion*, p 34.
[207] Ibid., p. 43.

apparaît de la façon la plus marquante. L'ambition gargantuesque de transmettre « La Science universelle », une science dont l'acquisition permettrait à l'homme d'être accompli, de comprendre le monde et de posséder des capacités multiples à l'image de Francion et, mieux encore, de Polyandre, traduit le besoin de bannir l'ignorance de la société des hommes. Ainsi ce combat passe avant tout par la transmission du savoir, de la science que tout un chacun doit posséder. Si le projet qu'entreprend Sorel est loin d'être nouveau, on note une certaine originalité dans sa démarche. L'auteur du *Francion* est bien conscient qu'il y a eu avant lui des écrivains qui l'ont précédé dans ce projet consistant à rassembler toutes les connaissances dans un seul ouvrage ; d'où la nécessité pour lui de souligner sa différence, son originalité, ce pourquoi son œuvre devrait être lue, même si au fond elle n'est que la répétition d'un phénomène aussi ancien que l'acte d'écrire. N'est-ce pas le principe du partage des connaissances et du sentiment d'être en mesure d'apporter sa contribution à la « science universelle » qui régit toute production artistique, philosophique, littéraire ? Dans ce sens, dans l'introduction de *La Science universelle*, Sorel affirme surtout son ambition d'apporter à travers son œuvre des précisions et de la clarté, de bannir le doute et l'incertitude dont la cause est la profusion des écrits. L'originalité de la démarche de Sorel réside dans son souci de transmettre la « science universelle » tout en montrant les erreurs qui se trouvent dans les écrits de ses prédécesseurs. C'est dire que le véritable projet de Sorel est de transmettre la vraie science contrairement à certains écrits qui véhiculent une fausse science. Sorel affirme dans cette introduction qu'il ne s'intéresse dans son œuvre que :

> [...] de celles (sciences) pour lesquelles il y a des contestations diverses, afin que si l'esprit humain n'en peut rien décider absolument, on sçache au moins ce qui s'en faut dire de part et d'autre. En ce qui est de la liaison des Sciences et des Arts, quoi qu'elle soit toute particulière dans l'ouvrage présent, elle a été rendue la plus conforme à la raison et au progrès de l'esprit qu'on la puisse trouver[208]

Il s'agit ainsi pour l'auteur de transmettre des connaissances certaines et sans équivoques, de mettre fin à toute forme de confusion. À ce propos, on peut trouver l'ambition de Sorel très prétentieuse, c'est ce qu'on peut d'ailleurs remarquer aisément à travers la lecture de *La Science universelle*. Mais la particularité de ce combat contre l'ignorance et du projet de Sorel à travers son œuvre encyclopédique réside sur le fait que *La Science universelle* se veut le fruit de la confrontation de toutes les œuvres philosophiques majeures. Elle contient la vraie science car elle est en quelque sorte le résultat de l'étude et de l'analyse de toutes les théories des philosophes. Il s'agit donc pour l'auteur dans cette œuvre de recueillir la vérité en purgeant les ouvrages précédents de tous les mensonges et de toutes les fables qu'ils contiennent. C'est pourquoi Sorel précise que son œuvre n'est pas un résumé des œuvres précédentes. Ce combat contre l'ignorance est un combat régi par la raison

[208] C. Sorel, *La Science universelle*, Tome premier : introduction, Paris, Chez Jean Guignard, 1668, (n. p.).

critique et l'auteur entend le mener avec minutie. C'est un combat qui marque toute sa carrière d'écrivain et qui requiert un travail colossal d'érudition.

Sorel insiste sur le fait que son œuvre est principalement destinée au petit peuple, à la partie de la société peu instruite, aux « hommes qui sont instruits par les voyes communes »[209]. L'auteur du *Francion* semble s'intéresser principalement au citoyen ordinaire sans pour autant exclure les savants et les philosophes dont il critique la méthode de transmission des connaissances. Il s'agit pour Sorel de rendre son œuvre accessible à tout le monde contrairement à ses prédécesseurs dont les ouvrages sont écrits dans un style ésotérique. Dans ce sens, ce combat contre l'ignorance renvoie à la lutte menée par Francion contre la sottise des hommes. D'ailleurs, Sorel définit dans *La Science universelle* les histoires comiques comme des œuvres d'apprentissage : « et à tout le moins l'on peut dire qu'elles ne servent qu'à inciter à la vertu et à faire fuir le vice »[210]. Cet apprentissage est avant tout destiné au lecteur, à la société, mais il passe surtout par celui du héros. D'ailleurs, le *Francion* peut être lu comme un immense discours contre la bêtise et l'ignorance. Le héros a en horreur les actions basses et tourne en dérision le ridicule des hommes. L'auteur affirme l'importance de l'acquisition des connaissances utiles à la vie en société.

En outre, Frank Greiner avance que « *L'histoire comique de Francion* recouvre aussi l'histoire d'une quête et d'une conquête du savoir et de la sagesse, l'histoire d'un jeune homme progressant peu à peu de son éducation scolaire vers le moment de sa maturité intellectuelle »[211]. Greiner distingue trois étapes dans le parcours de Francion : « les aventures scolastiques », « les aventures courtisanes » et « les aventures philosophiques ». La première étape renvoie au cursus scolaire du héros alors que la deuxième correspond à ses années de fréquentation du monde courtisan et à la période d'épuration de ses connaissances scolaires et de l'affirmation de sa vraie personnalité ; quant à la troisième, elle traduit la période où le héros s'abandonne au combat contre l'ignorance et à des réflexions philosophiques dans le but de changer le monde et de rendre les hommes parfaits.

Le héros donne une représentation critique de son parcours scolaire qui correspond à ses yeux à une période de pérégrinations inutiles. Francion critique surtout la méthode de l'enseignement scolaire qui valorise « le travail répétitif et la mémoire »[212]. Il est contre l'enseignement scolastique qu'il trouve contraire à toute forme d'expression libre de la pensée. Le héros, dès sa toute jeunesse, est marqué par le refus de toute forme de soumission aveugle, de singerie ; il se présente plutôt comme un libre penseur et accorde une importance capitale à la raison. C'est dans ce sens que s'inscrit l'anecdote du singe barbouilleur. En effet, le jeune Francion qui vient d'être sevré est victime des malices d'un signe qui le barbouille de bouillie et l'habille d'une manière étrange. L'état dans lequel

[209] *Ibid.*, Tome premier : introduction, 1668, (n. p.).
[210] C. Sorel, *La Science universelle*, Paris, Chez Toussaint Quinet, 1641, p. 359.
[211] F. Greiner et V. Sternberg, *L'histoire comique de Francion de Charles Sorel*, Paris, SEDES, 2000, p. 61.
[212] *Ibid.*, p. 165.

se retrouve le jeune Francion plonge les serviteurs dans une peur épouvantable et ils évoquent les actions maléfiques de quelques esprits. Cependant, Francion condamne cette interprétation propre, dit-il, « aux âmes basses et aux esprits simples et grossiers »[213].

Cette anecdote montre la condamnation du héros de toute forme d'opinion fondée sur des croyances irrationnelles. Il est plutôt adepte des vérités régies par la raison et il prône un enseignement qui permet de forger l'esprit critique. Ainsi, au début du livre IV du *Francion*, le héros parle des exercices que leur donnait Hortensius, régent au collège de Lisieux, sur l'écriture de poèmes à l'imitation d'auteurs antiques dont Virgile. Hortensius insistait surtout pour qu'ils imitent scrupuleusement ces auteurs antiques ; d'où cette critique ironique de Francion de la finalité de l'enseignement reçu au collège de Lisieux : « S'il nous donnait à composer en prose, nous nous aidions de quelques livres de pareille étoffe dont nous tirions toutes sortes de pièces pour en faire une capitolade à la pédantesque : cela n'était-il pas bien propre à former notre esprit et à ouvrir notre jugement ?»[214]. Dans cette optique, on constate que Francion critique principalement la « pédagogie de l'imitation et l'utilisation des recueils de citations latines pour louer les vertus de l'invention, ce n'est pas pour rejeter l'usage de la rhétorique […] mais, dans la filiation de Montaigne, pour insister sur la priorité d'une assimilation personnelle du savoir »[215].

L'univers scolaire est présenté comme un monde clos, fermé au monde extérieur : « j'étais alors plus enfermé qu'un religieux dans son cloître »[216]. L'impression d'emprisonnement est renforcée par les règles strictes que doivent respecter les élèves, mais aussi par l'aspect « terrible » du régent qui domine cet univers réglé ; on note aussi la fréquence des punitions qui sont une manifestation de la transgression de la règle. Les thèmes de l'emprisonnement et de la punition traduisent un monde où aucune forme de manifestation de la liberté personnelle n'est tolérée chez les élèves. Le jeune Francion ne se retrouve pleinement lui-même que lors des moments d'insoumission, de transgression de la règle ; ainsi « au devoir d'obéissance et aux contraintes de l'enseignement s'opposent la révolte des élèves contre leurs professeurs, leur mauvais tour, leur sens de la dérision, ou la lecture prohibée de romans écrits dans la langue maternelle »[217]. La lecture des romans est justement pour Francion un moyen d'évasion, une façon de se soustraire à ce monde de contraintes et la première des choses qu'il fera à la sortie du collège est de s'abandonner à la lecture pour se purger des badineries apprises au collège et ainsi parfaire son instruction personnelle.

Le milieu scolaire érige donc une barrière entre les élèves et le monde réel au même titre que l'enseignement dispensé aux élèves ne prépare pas ces derniers à la vie en société. En effet, le héros

[213] C. Sore, *Histoire comique de Francion*, Paris, Gallimard, 1996, p. 169.
[214] *Ibid.*, p. 188.
[215] F. Greiner et V. Sternberg, *L'histoire comique de Francion de Charles Sorel*, Paris, SEDES, 2000, p. 168.
[216] *Histoire comique de Francion*, p 162.
[217] F. Greiner et V. Sternberg, *Op. cit., p 167.*

assimile le contenu de l'enseignement à des fables « ridicules » et Sorel critique plus tard dans *La Science universelle* le fait qu'on n'apprenne pas aux écoliers à mettre en pratique les enseignements reçus. En fait, « la critique anti-scolaire vise surtout la coupure quasi-monastique des humanités et des valeurs séculières. Une coupure à bien des égards préjudiciable, car le savoir exilé du monde est un savoir inadapté au réel et à la société, inutile, voire chimérique »[218]. Sorel formule la même critique à l'encontre des écrivains : l'intérêt de l'écriture c'est de transmettre un savoir utile à la vie en société, un savoir qui permette de vivre en adéquation avec la réalité, et non pour couper le lecteur du monde en le transportant dans un univers chimérique et irréel. D'où ces propos de Francion à sa sortie du collège de Lisieux : « […] les grimauderies pédantesques, qui m'avaient de telle manière perdu le jugement que je croyais que toutes les fables des poètes fussent des choses véritables »[219].

À travers le récit de son parcours scolastique, Francion fustige la méthode de l'enseignement qu'il a reçue au collège tout en donnant une peinture dévalorisante de l'univers scolaire. L'expérience scolastique du héros tend à rendre l'enfant inapte à une vie en société au lieu de lui permettre d'être ouvert au monde et de forger son esprit critique. Les aventures scolaires de Francion sont l'expression première de ce combat contre l'ignorance que mène Sorel en ce sens que l'univers scolaire ne permet pas aux élèves de se construire en se forgeant leur propre personnalité. Lorsque Francion apprend que son ancien camarade de classe, à qui les écoliers avaient donné le sobriquet de « Tocarète » – et que le narrateur de surcroît présente comme « le plus grand âne de l'université » – est devenu le conseiller du procureur, scandalisé il s'écrit : « Hé, certainement il y a bien plus de sottise que de conseil dans sa tête »[220].

Francion critique donc principalement la méthode de l'enseignement scolaire. Après sa sortie de cette institution, il se soumet à une nouvelle méthode plus apte à lui former l'esprit. Ainsi, il entreprend de purger les connaissances reçues et toutes les « anciennes erreurs ». Il s'agit en quelque sorte d'une entreprise de purification de ses connaissances :

> rien de plus révélateur de cette continuité et de ces innovations que la manière dont l'ancien collégien se retourne sur ses récentes acquisitions intellectuelles dans le but de mieux les réformer : pour remplir son « entendement […] d'une meilleure doctrine », il revoit les « écrits de philosophie que [son] régent [lui] avait dictés » et les confère « avec les meilleurs auteurs » qu'il peut « trouver ». Confrontation critique et constructive faisant évoluer peu à peu ses anciens acquis vers une plus ample vision des choses, une connaissance ouverte sur de multiples horizons[221].

[218] *Ibid.*, pp. 167-168.
[219] *Histoire comique de Francion*, p. 223.
[220] *Ibid.*, 227.
[221] F. Greiner et V. Sternberg, *Op. cit.*, p. 169.

Cette démarche de Francion, comme le précisent Frank Greiner et Véronique Sternberg, est similaire à celle de Descartes :

> j'ai été nourri aux lettres dès mon enfance, et parce qu'on me persuadait que, par leur moyen, on pouvait acquérir une connaissance claire et assurée de tout ce qui est utile à la vie, j'avais un extrême désir de les apprendre. Mais, sitôt que j'ai achevé tout ce cours d'études, au bout duquel on a coutume d'être reçu au rang des doctes, je changeais entièrement d'opinion. Car je me trouvais embrassé de tant de doutes et d'erreurs, qu'il me semblait n'avoir fait autre profit, en tâchant de m'instruire, sinon que j'avais découvert de plus en plus mon ignorance[222]

Ainsi, après ses études de lettres, Descartes se consacre au voyage et au commerce du monde pour une meilleure acquisition des sciences.

La deuxième étape du parcours de Francion est marquée par la confrontation entre le héros et le monde. C'est à travers cette étape qu'il parvient à parfaire ses connaissances et à se débarrasser de ses « anciennes erreurs ». Cette confrontation avec le monde se manifeste, entre autres, à travers la fréquentation des écrivains, les visites chez Luce, les multiples expériences malheureuses : il sera victime de la pauvreté et du mépris du monde. Ces aventures mondaines sont également marquées par le regard critique que Francion porte sur la société dont les principaux défauts sont relatifs à l'ignorance.

Ce portrait critique de la société que dresse Francion se poursuivra dans ses aventures philosophiques. On peut situer le début de cette dernière étape de son parcours au moment où Francion reçoit une aide financière de sa mère, ce qui lui permettra de renouveler sa tenue vestimentaire. Ayant retrouvé la sérénité et le respect dû à son rang, le héros se veut le fervent ennemi des travers de la société. Il fonde la compagnie des Braves et Généreux dont l'ambition est de lutter contre l'ignorance et la sottise des hommes. C'est dans ce sens que s'inscrivent les aventures du fou Collinet qui d'une certaine manière n'est autre que le double de Francion. En effet, la particularité de ce personnage réside dans le fait qu'il n'est pas un fou ordinaire qui profère des propos décousus et insensés. Il est avant tout un avocat, un personnage très instruit et qui a de l'esprit : c'est la figure imagée du philosophe. L'action de Collinet est un prolongement de l'objectif que s'est fixé Francion : châtier les vices et les sottises. Plus tard, Francion s'en prendra au monde de la campagne dont il démontre les sottises.

En donnant à voir l'ignorance et la sottise de la société, Sorel montre l'importance du savoir. Francion n'épargne aucune classe sociale dans sa critique des vices des hommes. Il pointe du doigt surtout les stratifications de la société qui font que chacun vit dans un monde fermé avec ses propres mentalités et sottises. Cette situation renvoie exactement aux résultats de l'enseignement scolaire qui ne permet pas à l'individu de se construire, mais qui forme plutôt un modèle d'individu borné d'esprit.

[222] *Discours de la méthode*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 35. cité par F. Greiner et V. Sternberg, p. 168.

La méthode de l'enseignement valorisant le culte de la mémoire, de la langue latine et de la culture antique, est illustrative de ce phénomène. D'où l'entreprise de déconstruction du savoir reçu à laquelle s'adonne Francion à la sortie du collège.

En tournant en dérision les esprits grossiers, les niaiseries de ses camarades d'école et fils de paysans, la sottise de Valentin, l'ignorance des villageois, la présomption des poètes de la rue Saint Jacques, l'extravagance d'Hortensius, la vanité de Mélibé, Francion exprime son hostilité vis-à-vis de la bêtise humaine et montre l'importance qu'il accorde à la générosité et à la noblesse des sentiments. C'est dans cette perspective que s'inscrivent les *Nouvelles française*s de Sorel. Dans cette œuvre, l'importance accordée aux qualités intellectuelles est marquante et comme le dit Daniéla Dalla Valle, « les *Nouvelles française*s appartiennent à la jeunesse libertine de Sorel »[223] : on y retrouve des tendances idéologiques du libertinage érudit[224]. Mais les passages qui renvoient à ce mouvement seront modifiés lors de l'édition de 1645. On peut donner l'exemple de la nouvelle, « Le pauvre généreux ». En fait Floran, le personnage principal est issu du petit peuple, mais au cours de sa vie, il devient « un des plus savants » de son temps et obtient une licence d'avocat ; il a également démontré sa bravoure au cours d'une guerre en Angleterre. Cependant son appartenance sociale ne lui permettant pas de prétendre à certaines responsabilités (avocat, soldat), il offre ses services à un gentilhomme, dont la sœur Elidore fera l'objet d'une concurrence acharnée entre ses prétendants, dont le héros de la nouvelle. Mais « Floran l'emporte sur ses rivaux et obtient la préférence grâce à sa "générosité", une générosité qu'il faut entendre comme richesse de qualités intellectuelles, voire héroïques, mais surtout indépendantes de la fortune et de la classe sociale ou, mieux encore, en nette opposition avec la richesse et la Naissance »[225].

Les *Nouvelles françaises* sont en fait profondément marquées, comme le démontre Daniela Dalla Valle, par le conflit entre la richesse et l'esprit. L'auteur accorde la primauté à l'esprit qui prend le dessus sur la classe sociale, associée à la richesse. Cependant, on note dans l'édition de 1645 des modifications qui transforment l'idéologie libertine des nouvelles, et par là, atténuent l'opposition entre richesse et esprit. Dans la dernière édition, Floran découvre à la fin de la nouvelle son appartenance à une famille noble ; s'expliquent ainsi ses qualités intellectuelles. Toutefois, dans les conflits amoureux, l'homme d'esprit l'emporte à chaque fois contre ses rivaux : « et nous avons vu que dans le passage de la première à la deuxième version le discours concernant la classe sociale change remarquablement, tandis que le discours sur le conflit esprit/richesse demeure essentiellement inchangé : c'est toujours l'esprit qui domine nettement »[226].

---

[223] *Les Nouvelles Choisies*, édition de Daniela dalla Valle, Paris, H. Champion, 2005, p. 10.
[224] Courant philosophique du XVIIe siècle qui se détourne des dogmes et de la morale religieuse au profit de la libre-pensée et des qualités de l'esprit.
[225] Daniela Dalla Valle, *Op. cit.*, p. 23.
[226] *Ibid.*, p. 25.

On trouve une autre nouvelle qui évoque ce conflit à travers une mise en scène qui met en concurrence trois personnages : l'homme d'esprit mais pauvre, l'homme stupide mais fils d'un grand financier et l'homme galant et valeureux. L'issue de la nouvelle montre la récompense de l'homme d'esprit, même si on peut trouver que cette récompense est plutôt ambiguë car si l'homme d'esprit finit par épouser la jeune fille, il faut noter que le choix premier de cette dernière était dirigé vers le fils du financier : « ici le mérite est conçu comme devant prévaloir la richesse […], mais l'obtention de la richesse constitue toujours une sorte de récompense pour celui qui déjà possède l'esprit »[227].

Dès les premiers ouvrages de Sorel, notamment dans *Les Nouvelles française*s, se manifeste son combat contre l'ignorance ou, du moins, son désir d'accorder la primauté au savoir face à la Naissance et à la fortune. C'est dans cette optique que s'inscrit la création par Francion de la compagnie des Braves et Généreux. Cette compagnie n'accorde aucune importance à l'origine sociale de ses membres car il « n'importait pas d'être fils de marchand ni de financier pourvu que l'on blâmât le trafic et les finances. Nous ne regardions point à la race, nous ne regardions qu'au mérite »[228]. Cependant Francion est très exigeant sur les qualités liées au mérite. Ainsi il n'hésite pas à se séparer de ses compagnons et à dissoudre la compagnie lorsqu'il constate les basses ambitions de certains, dont « l'esprit ne soupirait qu'après une sotte friponnerie et une brutale débauche »[229]. Dans ce sens, on peut dire que « les brouilles successives de Francion avec les représentants du libertinage seraient à interpréter [...] comme le résultat d'une discordance entre la médiocrité constatée de ses relations et ses aspirations généreuses »[230].

Dans ce sens, l'acquisition de «la science universelle » est essentielle dans la mesure où elle permet à l'individu d'avoir des qualités extraordinaires lui permettant de bien s'intégrer dans la société. L'ignorance est en fait source d'exclusion et de déclassement social :

> Quiconque possédera La Science universelle, sera capable de toutes les choses du Monde. Son jugement sera espuré, en un poinct, qu'il aura les vrais sentimens qu'on doit avoir de chaque chose qui se présente ; il pourra parler et escrire sur le champ de quelque sujet que ce soit […] et remarquera en moins de rien ceux qui auront l'esprit bon ou mauvais, et qui participeront à la fausse ou à la véritable Doctrine[231].

Au-delà de cette fonction d'intégration sociale, l'acquisition de « la science universelle » permet surtout de rendre les hommes heureux : « l'on acquiert cette Science infaillible, qui estant pourvue de tout ce qui lui est nécessaire, nous rend capables de trouver des remèdes aux erreurs et aux vices, et

[227] *Ibid.*, pp. 26-27.
[228] *Histoire comique de Francion*, p. 284.
[229] *Ibid.*, p. 287.
[230] F. Greiner et V. Sternberg, *Op. cit*., p. 172.
[231] C. Sorel, *La Science universelle*, Paris, Chez Jean Guignard, 1668, p. 36.

nous met en état de vivre heureusement »[232]. En fait, selon Sorel l'ignorance est la cause du malheur des hommes, de leurs vices et défauts. Dans ce sens, *La Science universelle* traduit parfaitement l'esprit du *Francion* et du *Berger extravagant*. En fait Francion, comme Lysis, aspire au renouveau de l'âge d'or ; ces deux personnages vivent dans un monde de rêve qu'ils souhaitent rendre réel.

Après s'être retiré de la compagnie des Braves et Généreux, Francion décide de philosopher et de méditer « sur l'état des hommes, sur ce qu'il leur faudrait faire pour vivre en repos »[233]. Quant à Lysis, il souhaite « rétablir la félicité du monde » grâce à la bergerie. Il adresse ainsi une lettre aux auteurs de romans pastoraux (beaux esprits du temps) afin qu'ils le rejoignent dans son projet. Donc, les deux personnages aspirent à bâtir un monde parfait, un monde où règne la quiétude et où les hommes sont débarrassés de toute forme de vice. Il s'agit en fait de faire vivre les hommes comme de « petits dieux ». Pour Lysis, la première des choses à faire est de renouer avec le monde authentique et mythique de la bergerie qui est représentatif du Forest, l'univers témoin des aventures des personnages de l'*Astrée*. Cet univers du Forets est également représentatif de la campagne qui par opposition à la ville, symbolise l'innocence, la pureté. Lysis choisit d'aller habiter en Forets et d'y enseigner l'art de la bergerie afin de s'éloigner du monde de l'avarice et de l'ambition. Dans ce sens, Sutcliffe avance : être berger « c'est se retrancher du monde, partir au loin, retrouver une innocence qui n'a pas encore été altérée par les vices inhérents à la société organisée »[234]. Ce monde que Lysis entend bâtir est à l'image de celui auquel aspire Francion, un monde dénué de la sottise et de la bêtise des hommes, un monde dominé par des valeurs universelles.

Comme Lysis, Francion est étouffé par la ville : *« j'avais davantage en horreur le commerce des hommes, car dès lors je trouvai le moyen de les faire vivre comme des petits dieux s'ils voulaient suivre mon conseil »*[235]. Ce monde que Lysis aspire à bâtir dans cet environnement neuf qu'est le Forets est représentatif de la société que Francion entend fonder à partir de la compagnie des Braves et Généreux. Il s'agit pour Francion d'enseigner d'abord la science véritable à ses compagnons dont il est le maître à penser, pour qu'ensemble ils diffusent la philosophie nouvelle. Ses compagnons de lutte, étant majoritairement des jeunes paysans révoltés contre leur maître et aspirant à la liberté, constituent un public propice à la réalisation de son projet de réforme de la société.

Le désir de changer le monde explique les accès de mélancolie de Francion qui parfois préfère la vie solitaire au commerce du monde. C'est ainsi qu'ayant constaté que Francion a perdu sa bonne humeur à cause du désordre du monde, Clérante lui propose d'aller à la campagne. Cependant contrairement à Lysis, la campagne ne constitue pas un monde propice au renouveau de l'âge d'or,

[232] Ibid., p. 30.
[233] *Histoire comique de Francion*, p. 287.
[234] F.-E. Sutcliffe, *Le réalisme de Charles Sorel : problèmes humains du XVIIe siècle*, Paris, Nizet, 1965, p. 26-27.
[235] *Histoire comique de Francion*, p. 288

même si on note chez les villageois un certain naturel, mêlé cependant de ridicule et d'une certaine grossièreté, dans l'expression du sentiment amoureux et dans la célébration de la vie.

Si l'œuvre littéraire se manifeste sans équivoque comme un moyen de combattre l'ignorance dans *La Science universelle*, c'est que cette œuvre est le fruit d'une longue réflexion marquée par des moments de doutes, d'atermoiements, d'hésitations de l'auteur lui-même. Cette longue réflexion correspond à l'écriture des premiers ouvrages de Sorel à travers lesquels se traduit son combat contre l'ignorance.

III- L'engagement de Charles Sore

1- Écriture et patriotisme

L'écriture est aux yeux de Sorel une arme essentielle. Elle est surtout un outil par lequel on peut transmettre des savoirs au peuple pour le former, l'instruire et le rendre plus apte à vivre dans le monde. C'est dans cette optique que s'inscrivent les « œuvres majeures » de Sorel : *L'Histoire comique de Francion, Le Berger extravagant, Avertissement sur l'histoire de la monarchie française, La Science universelle, La Bibliothèque française, De la Connaissance des bons livres*. Ces œuvres sont généralement le fruit d'un travail d'érudition et sont régies par le projet d'instruire et de former le lecteur. Plus particulièrement, Sorel adresse son œuvre historique et sa *Bibliothèque française* au peuple français. En fait, ayant acquis la charge d'historiographe de France en 1636, Sorel se voit investi d'une mission consistant à enseigner et à rendre accessible aux Français leur propre histoire. On entrevoit un engagement patriotique immense et d'une grande ampleur, qui résulte d'un constat décevant de Sorel du désintérêt des Français pour leur histoire et de l'absence d'ouvrages historiques qui puissent inciter le peuple français à s'intéresser à son propre passé. Partant de ce constat décevant, il décide d'écrire une œuvre agréable à lire afin de rendre accessible l'histoire de France. Il s'engage donc à mettre fin à cette situation déplorable car, à ses yeux, l'histoire est essentielle, elle est un moyen d'instruction et de formation civique, elle constitue un lien de cohésion nationale et apprend comment vivre dans le monde.

C'est dans cette perspective qu'il faut appréhender la singularité de l'œuvre historique de Sorel : son projet est plus ambitieux que les aspirations, initiatives et attentes des instances qui avaient pour charge la mise en œuvre de la politique historique de l'époque. Sorel se montre d'ailleurs très critique par rapport à cette politique visant à faire l'éloge d'un règne, d'un monarque.

> Ce n'est pas d'emblée en historiographe de France, chargé d'écrire l'histoire du temps présent, qu'il pense sa mission ; peut-être en est-il détourné dans l'obligation dans ce

> cadre de faire l'éloge du roi régnant. S'il adopte la logique du service de l'État monarchique, il ne conçoit pas celui-ci comme une participation à la louange collective du roi, mais comme une contribution à l'éducation politique de ses sujets[236].

L'enseignement de l'histoire revêt avant tout une fonction politique pour Sorel. Il ne conçoit pas l'écriture de l'histoire comme un moyen de faire les louanges d'un monarque, mais plutôt comme un outil permettant de rendre accessible et faire connaître l'histoire de France au peuple. Ainsi, Sorel associe le bien de l'État au bien commun : « c'est une chose infaillible pour le bien de l'estat que les Français y apprendront mieux à respecter leur monarque, et de quelle sorte ils doivent vivre pour estre heureux »[237]. Apprendre au peuple à respecter son monarque ne constitue pas le but ultime de l'œuvre historique, mais une des étapes de la formation du peuple.

En fait, après avoir analysé la situation et trouvé les raisons du désintérêt des Français pour leur histoire, désintérêt qui est en l'occurrence lié à la médiocrité des ouvrages historiques existants, l'auteur dresse dans l'*Avertissement* son entreprise consistant à déconstruire l'histoire de France :

> Quoy que j'aye dit que les autheurs modernes qui ont voulu faire l'histoire générale, ne nous ont donné que des matières d'histoire, je n'ay pas entendu qu'il se falust former dessus eux, que lors qu'ils ne disent rien contre les véritez qui se peuvent trouver dedans les originaux ; de sorte que si des stupides qui n'ont leu que des livres de ce siècle, me viennent reprocher que je change toute l'histoire de la Monarchie, à cause qu'ils ne l'ont jamais veuë de la sorte que je l'escriray. Je n'ai qu'a respondre qu'ils se trompent, et que ce sont leurs autheurs qui ont perverty toutes choses, mais que pour moy j'ay recours à nos premiers historiens, et que je remonte à la source lorsque les ruisseaux sont troublez[238].

Il s'agit d'un projet immense qui consiste à réécrire l'histoire de France depuis ses origines. L'auteur cherche à donner une vision d'ensemble de l'histoire de France pour produire une œuvre qui crée chez le lecteur le sentiment d'une unité nationale : « c'est par la connaissance du passé que se construit le sentiment d'identité nationale »[239]. L'expression « histoire accomplie » qu'emploie Sorel rend compte de cette ambition de faire connaître toute la généalogie des monarques français et toute l'histoire de cette nation au peuple.

---

[236] Michèle Rosellini, « Écrire l'histoire de France au service de la patrie : le projet singulier de Charles Sorel », *Dixseptième siècle* 2010/1 (n° 246), p. 75.
[237] C. Sorel, *Avertissement sur l'histoire de la monarchie française*, Paris, Chez Claude Morlot, 1628, p. 37.
[238] *Ibid.*, pp. 144-145.
[239] M. Rosellini, *Op. cit*., p. 73.

L'auteur s'engage à créer un lien national en instruisant le peuple sur son histoire. Mais en dehors de cette fonction politique, l'histoire chez Sorel a une fonction morale[240]. En effet, ce genre pour Sorel est le plus apte à donner au lecteur des exemples de bonne conduite car elle tire ses sources de faits réels et elle est censée raconter des événements qui se sont réellement produits. Le genre historique est donc régi par la vérité et est plus apte à servir d'exemple aux lecteurs. L'histoire est caractérisée dans ce sens par sa capacité à instruire et à former l'individu par le biais d'exemples tirés de la vie réelle. Elle possède ainsi une force moralisatrice et didactique sans conteste. Dans *De la Connaissance des bons livres*, Sorel prône la mise en place d'une Académie d'histoire qui garantirait la mise en forme de l'histoire de France depuis ses origines « afin que tous les Français, de quelque condition qu'ils soient, y puissent apprendre leur devoir »[241]. Selon le polygraphe, l'histoire doit être accessible à tout le peuple, c'est comme un devoir de la mettre à sa disposition car « l'histoire est le vrai livre de tous les Hommes »[242]. Sorel envisage l'histoire au service de la patrie ; il s'agit pour lui d'en faire une œuvre d'utilité publique, un outil de formation des citoyens pour susciter en eux et l'amour de la patrie et l'amour du monarque. L'objectif consiste à nourrir chez le lecteur un sentiment d'unité nationale, mais aussi à véhiculer une image positive de la patrie à l'étranger. Pour arriver à ce but il faut surtout accorder une importance capitale à l'écriture, à la manière de raconter l'histoire.

La Bibliothèque française s'inscrit dans le sillage de ce projet historique. Il s'agit, d'une certaine manière, de poursuivre son projet d'écriture de l'histoire de France en répertoriant, classant et examinant les livres écrits en langue française. Ce projet n'est pas nouveau ; Sorel s'inscrit dans la lignée de ses prédécesseurs : Conrad Gesner, La Croix du Maine et Antoine Du Verdier. Mais Sorel distingue son entreprise de celles de ses prédécesseurs en mettant en avant la modernité et le caractère didactique de son ouvrage. Le projet de Conrad qui fait le catalogue des livres écrits en latin et en grec est présenté par Sorel comme un projet ancien en ce sens que ces langues sont dépassées : « le latin et le grec, langues du passé, ne rendant compte que d'une histoire partielle et d'une science périmée. Seule la langue vivante qu'est le français peut accueillir un savoir en expansion »[243]. Le projet de Sorel consistant à rassembler les livres écrits en français s'explique donc par une certaine conviction de la modernité de cette langue, de sa capacité à véhiculer la science de toute chose au même titre que les langues anciennes au cours des siècles passés. L'auteur évoque également la capacité des auteurs français à inventer des histoires dans leur langue au même titre que les auteurs antiques. La langue française est donc présentée comme apte à tout transcrire, et une langue dans laquelle on peut traduire tous les textes : latins, grecs et hébreux principalement. On retrouve chez

[240]Cette conception de l'histoire est héritée de Plutarque.
[241] C, Sorel, *Supplément des traités De la Connaissance des bons livres*, p. 63-64. (cité par Michèle Rosellini).
[242] Ibid.
[243] M. Rosellini, La Bibliothèque française de Charles Sorel : intégration ou liquidation de la bibliothèque humaniste ?, *Littératures classiques* 2008/2 (n° 66), pp. 3-4.

Sorel le même engagement patriotique que pour son projet d'écriture de l'histoire de la monarchie française. L'auteur entend montrer la grandeur de la France à travers ses monarques, ses généraux, ses prélats, ses hommes de vertu, ses guerriers et ses écrivains[244].

Sorel salue le travail de La Croix du Maine et Du Verdier à qui il a emprunté son titre. Cependant, l'auteur du Francion adopte une démarche différente de celle de ces derniers qui ont présenté dans leur bibliothèque les auteurs par ordre alphabétique des prénoms. Ce qui répond à un « impératif de l'accumulation »[245] qui est impropre à l'aspiration profonde de Sorel d'instruire le lecteur à travers son œuvre.

Dans ce sens, dans l'épître liminaire, il dédie son livre « À la France ». Cependant, selon Michèle Rosellini, le public auquel est destiné l'œuvre historique est plus large : il s'agit du peuple dans son ensemble, qu'il veut instruire et auquel il veut « rendre accessible et attrayante une matière a priori rebutante »[246]. *La Bibliothèque française* serait destinée à un public orienté vers l'étude des textes mais à qui il manque des moyens : « il s'agit en fournissant à un public de non-doctes une bibliographie historique non commentée, d'arracher l'histoire de France aux spécialistes pour en faire un " bien commun ", et de former par cette voie un nouveau type de lecteur »[247]. Ce nouveau type de lecteur est celui qui a de l'esprit critique et qui est en mesure de prendre du recul par rapport aux œuvres qu'il lit. C'est l'opposé de Lysis, le héros du *Berger Extravagant*, le lecteur devenu fou à cause de la lecture excessive des romans.

Il y a un réel engagement de Sorel pour instruire le lecteur en lui donnant des outils lui permettant de faire de bons choix à travers ses lectures : « son dessein est d'intervenir activement par son ouvrage dans la formation d'un lectorat, qu'il a décrit dans les préfaces de ses ouvrages antérieurs comme la proie ignorante et docile du marché de la librairie »[248]. Donc après avoir représenté et ridiculisé ce monde marginal principalement dans le *Francion* et *Le Berger extravagant*, Sorel s'engage à lui donner les outils intellectuels lui permettant de sortir de ses erreurs et sottises. Le projet de *La Bibliothèque française* s'apparente à une sorte de mise en garde contre le manque d'instruction d'Agathe, la sottise de Valentin, les discours pédantesques d'Hortensius, la folie de Lysis, etc. Sorel est en fait animé par l'ambition de contribuer à bâtir une société instruite et marquée par une certaine harmonie dans l'acquisition des savoirs essentiels et nécessaires : la connaissance de l'histoire, la lecture des bons livres pour l'acquisition d'une science utile...

[244] Dédicace de *La Bibliothèque française* : « A la France ».
[245] M. Rosellini, *Op. cit*., p. 5.
[246] *Ibid.*, p. 84.
[247] *Ibid.*, pp. 84-85 ;
[248] *Ibid.*, p. 10.

Ce projet rejoint celui de *La Science universelle* dont la finalité est de fournir un enseignement utile pour un homme du monde[249]. *La Science universelle* permet à l'homme du monde de discuter de sujets divers, d'avoir un bon jugement, un bon goût, de distinguer la bonne doctrine de la mauvaise, d'avoir de nobles sentiments... Cet homme parfait dont parle Sorel ne serait-il pas l'honnête homme du XVIIe siècle ? C'est ce qui apparaît à travers la diversité des savoirs que Sorel souhaite enseigner au public afin de former son jugement et d'élever son goût.

La Science universelle a une dimension encyclopédique au même titre que *La Bibliothèque française* qui rassemble un nombre important d'ouvrages qui traitent de sujets différents. Au regard de l'organisation des chapitres et des sujets traités, à propos de *La Bibliothèque française*, Michèle Rosellini avance : « ce qui se dessine ici, c'est bien une sorte de cercle des savoirs, dont tous les maillons sont solidaires, mais qui doit se garder d'enfermer le lecteur dans l'érudition »[250]. Cependant, contrairement à la *La Science universelle*, *La Bibliothèque* n'enseigne pas une science précise ; l'auteur présente et examine différentes œuvres en fonction des sujets traités et laisse au lecteur le choix de s'orienter dans le domaine qui l'intéresse.

L'engagement de Sorel est donc perceptible à travers son ambition non seulement d'instruire le peuple français sur son histoire, l'histoire de la production littéraire de son pays, mais aussi de former le jugement et de forger l'esprit critique du public. Toutefois, il faut noter que Sorel ne s'adresse pas seulement au peuple français, car il s'agit également pour lui de donner une image positive de la France à l'étranger en montrant la grandeur de cette nation, de ses monarques, de ses écrivains... Ainsi, parlant de l'ouvrage historique qu'il souhaite écrire, Sorel avance :

> La jeunesse le lira aussi tost que des romans, voyant que l'on y pourra apprendre de beaux mots, et que l'on y trouvera une diversité d'avantures. Les poètes y chercheront des sujects pour leurs poèmes et leurs tragecomédies […] les estrangers qui seront amateurs de nostre langue, choisiront plutost ce livre d'histoire qu'un autre, pour y recueillir quelque fruict, […], ils apprendront par mesme moyen tout ce qui s'est passé en France. Ainsi les généreuses actions de nos roys seront connues jusqu'aux païs les plus éloignez[251].

En fait, l'acquisition de la charge d'historiographe de France a une dimension mystique pour Sorel. La tâche de réécrire ou, du moins, de réhabiliter l'histoire de France depuis ses origines se présente pour lui comme un sacerdoce : « le souvenir de mon devoir me pousse à l'entreprise. Puis que Dieu m'a faict Naistre français, il faut rendre ce service à ma patrie, de descrire ce qui s'y est passé de mémorable [...]. Il n'y a que la bonne volonté et une franchise de courage qui me guident »[252]. Les

[249] « Quiconque possédera La Science universelle sera capable de toutes les choses du monde […] ; enfin il découvrira tout ce qui peut estre montré en terre, et ce sera lui qui sera l'homme parfait », *La Science universelle*, 1668, p. 36.
[250] M. Rosellini, *Op. cit.*, p. 16.
[251] *Avertissement sur l'histoire de la monarchie française*, pp. 34-35.
[252] *Ibid.*, pp. 51-52.

expressions « bonne volonté » et « franchise de courage » rendent compte parfaitement de l'engagement profond de Sorel. Il entend mettre toutes ses forces dans l'écriture de cet ouvrage « nécessaire » que les historiens ont abandonné « dans le mépris et dans la bassesse ». Ce qui le conduit même à aller à contre-courant de ce que les ministres chargés de l'écriture de l'histoire attendaient. Dès lors, Sorel s'engage dans une voie solitaire et se présente comme un auteur insoumis ; ce qui illustre son caractère iconoclaste et la portée novatrice de ses idées et de son esthétique.

Cette évocation du devoir d'instruire le peuple français est présente dans *La Science universelle*. Ainsi, dans le second discours qui précède l'introduction de cet ouvrage, l'auteur évoque une sorte de devoir qui l'amène à partager ses recherches sur la vérité :

> Pour moy qui en ay esté touché dès ma plus basse jeunesse, j'eusse bien voulu trouver quelqu'un qui m'en eust montré les adresses assurées et faciles ; mais comme il ne me semblait point que personne eust parfaitement réussi en cette entreprise, ou au moins en eust publié quelque chose qui fust venu à ma connaissance, l'ardente affection que j'ay eue pour la Vérité, m'a fait hazarder à sa recherche. De la même façon comme j'ay souhaité de voir La Science universelle escrite, j'ay donc tasché de la régler dans mon esprit avec de la suite et de la correspondance, et des sentimens les plus conformes à la vraye raison que je les ay pû imaginer, desquels j'ay mis par écrit une grande partie[253].

Aux yeux de l'auteur, il est nécessaire de partager ses conclusions sur la recherche de la vérité souveraine et c'est surtout un devoir de les porter à la connaissance de la jeunesse qui, comme lui-même lorsqu'il était plus jeune, en a besoin pour sa bonne conduite.

L'évocation de ce devoir d'instruire le lecteur prend des airs du discours d'un moraliste dans l'avertissement *De la Connaissance des bons livres* où Sorel oppose les livres mal écrits aux bons livres. En effet, les uns ne respectant pas les règle de l'art et étant contraires aux bonnes mœurs représentent le "Mal" alors que les autres, ceux dont la lecture est instructive et les sujets profitables, représentent le "Bien". D'où l'objectif de Sorel dans cette œuvre de distinguer les bons livres des mauvais. Mais ce travail s'avère complexe car « Le Bien est si souvent joint au Mal dans le monde, qu'on a peine à chercher l'un sans rencontrer l'autre ».

2- La responsabilité de l'écrivain

Écrire, c'est transmettre un savoir par le truchement d'une œuvre. La lecture d'une œuvre d'art littéraire doit être profitable au lecteur qui doit y trouver des ressources utiles à son instruction et à sa

[253] *La Science universelle*, 1668, p. 37.

conduite dans le monde. Dès lors, « Il est juste d'exterminer [...] ce nombre prodigieux de fables et de romans, qui font tant perdre de temps à la jeunesse, et qui la portent aux folles passions et au libertinage »[254]. La responsabilité de l'écrivain est encore plus grande, *a fortiori* s'il s'agit de l'écriture de l'histoire d'une nation. L'histoire d'un peuple définit en quelque sorte son identité ; elle constitue sa mémoire vivante et est une source d'exemples de bonne et de mauvaise conduite. L'historien doit ainsi garantir la véracité du récit et le rendre accessible à tous les lecteurs. Il faut aussi que le récit historique soit agréable à lire et suscite chez le lecteur un certain enthousiasme, d'où la critique de Sorel de certains historiens pour, entre autres, leur manque d'éloquence, leur recours aux textes et fables poétiques, le caractère rudimentaire et le manque de vraisemblance de leurs textes.

Dans ce sens, la plus grande exigence que doit atteindre l'historien aux yeux de Sorel, et plus particulièrement celui qui s'engage à écrire l'histoire de France dans cette première moitié du XVIIe siècle, est de rendre son œuvre accessible et agréable à lire et surtout de parvenir à susciter chez le peuple l'intérêt pour l'histoire de France. En fait, il s'agissait pour Sorel de réhabiliter l'histoire de France et de susciter l'adhésion du peuple à la lecture du genre de l'histoire. De surcroît l'historien doit faire en telle sorte que la jeunesse lise les ouvrages historiques à la place des romans, que les poètes s'inspirent de l'histoire de France au lieu de celle des étrangers et que les étrangers eux-mêmes découvrent la grandeur de la France.

Dans cette optique, l'historien doit garantir le pacte de vérité historique. En effet, le récit historique engage tout un peuple et en constitue la mémoire vivante, d'où la nécessité de préparer avec sérieux ce récit. Le travail de l'historien doit être minutieux et marqué par une recherche et une confrontation de plusieurs textes de différentes sources pour garantir le pacte de vérité :

> qu'est-ce qui, parmi les données que livrent les Mémoires, les chroniques, les annales et les divers récits du passé, peut être considéré comme document, et distingué des inventions que des générations d'historiens se sont fidèlement transmises ? Pour opérer cette distinction, l'historien sérieux n'a d'autres recours que l'exercice de sa raison[255]

Cette question traduit profondément la responsabilité de l'historien qui doit faire preuve d'une grande lucidité. Le recours à la raison permet aussi de compléter les blancs de l'histoire et de corriger les fables par un récit cohérent et vraisemblable. Il s'agit, en fait, de pallier l'absence de documents et le manque de réalisme des récits sur certaines périodes de l'histoire de France : « la tâche de l'historien est donc de replacer l'histoire du passé, le plus reculé soit-il, dans une perspective réaliste et rationnelle »[256]. Le sérieux du récit historique vient avant tout de son caractère véridique et réaliste.

---

[254] *Idem.*
[255] M. Rosellini, « La Bibliothèque française de Charles Sorel : intégration ou liquidation de la bibliothèque humaniste ? », *Littératures classiques* 2008/2 (n° 66), p. 78.
[256] *Ibid.*, p. 79.

L'historien a la charge d'instruire tout un peuple sur son passé et son identité ; c'est pourquoi son travail ne consiste pas à faire un ouvrage qui serait « un amas » de récits irréalistes et mensongers. L'historien a la lourde responsabilité d'assurer la véracité du récit historique, mais aussi et surtout de combler les vides du passé en faisant recours à sa raison et à son imagination. De ce fait, Sorel considère que l'historien doit être avant tout un auteur accompli. Ce terme « accompli » est essentiel et traduit toute la responsabilité de l'historien qui doit être à l'image des auteurs anciens dont parle Sorel dans la préface du *Berger Extravagant* : « autrefois il n'y avait personne qui prist la hardiesse de mettre un livre en lumière, s'il n'estait remply d'une doctrine nécessaire, et s'il ne pouvait servir à la conduite de la vie »[257].

Dans ce sens, pour Sorel l'historien doit être avant tout un grand écrivain, un romancier reconnu. Le talent du romancier permet de rendre agréable la lecture de l'histoire et de « captiver le lecteur par une pratique du récit efficacement mise en place par les romanciers »[258]. Toutefois il faut que l'historien prenne garde de ne pas verser dans le romanesque ou le récit invraisemblable. D'ailleurs dans le sillage de sa critique de la poétique du roman, le récit historique doit être écrit avec simplicité pour qu'il soit facile d'accès, *a fortiori* que ce récit soit destiné au peuple dans son ensemble. Aussi le talent d'imagination du romancier est-il utile à l'historien lorsqu' aucune source n'est disponible : « il doit (et cela fait partie de la grandeur civique de sa mission) faire appel à son imagination, en prenant bien garde à ce que rien de ce qu'il avance n'entre en contradiction avec ce qui est avéré de ce passé silencieux »[259]. Il s'agit en fait de bâtir un récit historique qui ne laisse pas de place à la controverse ni au doute.

> L'historien remplit le vide du passé pour que la conscience de ce vide cesse de nourrir des doutes aux effets inévitablement dangereux pour l'interprétation du passé le plus récent. Mais il refuse de le remplir avec des légendes trompeuses et puériles. Il nourrit avec un récit imaginé, mais plausible, une trame fournie par les maigres traces conservées. Un « véritable auteur » saura mobiliser le talent nécessaire à l'investissement de la trace conservée du passé par un vraisemblable romanesque qui deviendra ainsi un vraisemblable historique[260].

Le récit historique doit être un récit sérieux et Sorel s'engage à réécrire l'histoire de France en se présentant comme un « véritable auteur » qui saura garantir le pacte de vérité historique tout en faisant recours à la raison et à l'imagination pour bâtir une histoire complète et accomplie. Cet engagement de Sorel est perceptible à travers ce passage : « j'ay desduit quelques accidens dont je ne diray rien, et d'autres dont je ne parleray que fort peu, parce qu'ils me semblent incroyables ; mais il

[257] Préface du *Berger extravagant, (n. p.).*
[258] C. Jouhaud, « Roman historié et histoire romancée : Jean-Pierre Camus et Charles Sorel », *Dix-septième siècle* 2002/2, p. 311.
[259] *Ibid.*, p. 311.
[260] *Ibid.*, pp. 311-312.

y a encore des choses que je n'écriray pas comme je les treuve, à cause que l'on les a rendues extrêmement niaises »[261]. Il se traduit dans ces propos le travail de confrontation, d'analyse des différentes sources et de la décision finale de l'historien de ne transcrire dans son œuvre que les événements vraisemblables. En revanche si le récit historique n'accorde aucune place au merveilleux romanesque, il doit conserver une certaine dimension symbolique. Il ne faut pas le dépouiller de toute forme de mystique et de mystère.

Comme nous l'avons déjà noté, la rédaction de *La Bibliothèque française* traduit l'engagement de Sorel à poursuivre la réécriture de l'histoire de France et à contribuer à la formation intellectuelle du peuple français en particulier. L'écriture de cette œuvre traduit ainsi une grande responsabilité de l'auteur en ce sens qu'il doit servir de guide au peuple en lui permettant de faire des choix de lecture qui lui seront profitables ; il doit également s'assurer de faire une présentation exhaustive des différents ouvrages écrits en langue française ou, du moins, de ceux qui sont dignes d'être présentés. Dans ce sens, Michèle Rosellini avance :

> il ne s'agit pas de l'instruire dans telle ou telle discipline, mais de lui fournir le moyen d'aller lui-même chercher l'instruction là où elle se trouve. Un tel outil d'information doit en retour éclairer le lecteur sur ses goûts et ses aptitudes : lui "enseigner" non pas tel ou tel contenu, mais les perspectives qui lui sont ouvertes selon ses dispositions et ses inclinations propres, donc : "ce qui lui doit plaire "[262].

Pour bien assurer son rôle de guide et d'informateur, il adopte une présentation regroupant les ouvrages en fonction des sujets qu'ils traitent ; ce qui constitue déjà une forme de classification qui facilite la lecture.

De plus l'auteur du Francion ne se limite pas à citer tous les ouvrages, il sélectionne les meilleurs et propose des commentaires sous forme d'analyse de certains. Ainsi il donne un avant-goût du sujet que traitent les ouvrages présentés. On peut également supposer que l'auteur essaie de respecter une logique dans l'organisation du plan du livre. En effet Sorel essaie d'abord de montrer la modernité, la beauté et la pureté de la langue française. Il s'agit en quelque sorte de faire aimer cette langue et d'inciter le public à lire les œuvres françaises dont il va parler. Il poursuit ensuite avec les œuvres qui enseignent la morale, la capacité de raisonner : les œuvres philosophiques sont susceptibles de former l'esprit critique et d'apporter un enseignement sur des choses naturelles et sur diverses sciences. Ainsi de suite, on passe des œuvres religieuses aux œuvres de mœurs qui apprennent à bien vivre dans le monde. Les œuvres liées aux genres romanesques (roman, poésie...) viennent après les ouvrages qui portent sur l'histoire. On remarque donc que les ouvrages de fiction

[261] *Avertissement sur l'histoire de la monarchie française*, p. 145.
[262] M. Rosellini, *Op. cit*., p 9.

se retrouvent vers la fin de l'œuvre et l'auteur commence avec tout ce qui a trait à la réflexion, au réel, à la vérité.

Cette forme de présentation distingue Sorel de ses prédécesseurs, La Croix Du Maine et Antoine Du Verdier qui ont présenté dans leur bibliothèque française respective les auteurs par ordre alphabétique des prénoms. Sorel se distingue principalement d'eux par le caractère didactique qu'il donne à son œuvre. Sa démarche requiert plus de sérieux et d'exigence, d'autant plus que les ouvrages de ses prédécesseurs se résument à un simple travail de catalogage et de recensement qui n'est pas propre au travail d'un auteur :

> II y aurait peu de gloire pour un autheur qui ne voudrait s'arrester qu'à déchiffrer les premières pages des livres, comme a fait par tout la Croix du Maine, et comme du Verdier l'a fait en quelques lieux : cela pourrait estre entrepris par un simple facteur de libraire, n'estant question que de ramasser des titres et des dates[263].

En plus l'auteur du *Francion* sélectionne les ouvrages dont il parle dans son œuvre car jugeant certains d'aucune utilité pour les lecteurs : « Qu'est-il besoin mesmes de sçavoir le compte de plusieurs mauvais livres, comme il s'en trouve de nommez dans de tels Catalogues, où l'on s'est proposé de les nommer tous ? »[264]. Cependant on note une certaine proximité entre l'œuvre de Sorel et celle de Du Verdier qui rassemble les livres français du dernier siècle (XVI), en plus contrairement à La Croix du Maine, c'est au public qu'il offre son catalogue et non au roi.

De ce fait l'écriture de *La Bibliothèque française* est marquée par l'engagement de l'auteur à servir de bon guide aux lecteurs. Il lui incombe le devoir et la responsabilité d'orienter les lecteurs vers les livres qui puissent leur être bénéfiques afin de contribuer efficacement à leur instruction. D'ailleurs c'est cette même responsabilité de l'écrivain de produire des ouvrages utiles pour les lecteurs qui lui donne aussi la liberté de ne pas reconnaître les livres qu'il a désavoués, car ne les jugeant pas assez en adéquation avec les valeurs dont il voudrait qu'ils soient l'incarnation. Ainsi on peut lire dans le dernier chapitre de *La Bibliothèque française* :

> II n'y a jamais eu d'obligation de se dire l'autheur des livres qu'on désavoue en les donnant, et qu'on ne donne que comme des livres étrangers, des sentimens et de la méthode desquels on ne demeure point d'accord. Ce serait trop de violence de forcer quelqu'un à les reconNaistre, quand ils ne contiennent rien sur quoy on soit obligé de répondre[265].

Dans ce dernier chapitre intitulé « l'ordre et l'examen des livres attribués à l'auteur de La Bibliothèque française », Sorel désavoue toutes ses histoires comiques à l'exception du *Berger extravagant* qu'il considère comme un roman sérieux puisqu'il s'agit d'une satire qui critique l'extravagance des romans : « En ce qui est de ce livre il peut avoir de l'approbation, puis que dans le christianisme on a intérest

[263] C. Sorel, *La Bibliothèque française*, p. 4.
[264] *Ibid.*, p. 4.
[265] *Ibid.*, p. 392.

de combattre toutes les fables des payens, et que mesmes plusieurs pères de l'Eglise, se sont employez à les rendre ridicules au peuple »[266].

Dans l'imaginaire de Sorel, son statut d'écrivain et son devoir de travailler pour l'instruction publique ne lui permettent plus d'être l'auteur de livres remplis de propos et de descriptions licencieuses dont le *Francion*. Il semble que Sorel ne veuille avouer que des livres conformes aux préceptes du christianisme et de la morale ; il donne l'impression d'être gêné d'avoir écrit des œuvres jugées divertissantes. Charles Sorel a-t-il changé ses positions sur le genre de l'histoire comique ? Ou bien est-ce le simple désir de voir son œuvre philosophique réhabilitée qui l'amène plus de vingt ans après la dernière version du *Francion* à désavouer cette œuvre qui n'incarne plus qu'aucune autre l'esprit du genre de l'histoire comique, et même de l'esthétique du polygraphe Sorel ? Tout compte fait on s'aperçoit que le sens de la responsabilité de l'écrivain donne Naissance à une sorte d'obsession chez Sorel pour l'utilité, le sérieux et la morale, comme si le genre de l'histoire comique, au regard de la définition qu'en donne l'auteur du *Francion* lui-même, n'était pas régi avant tout par ce même besoin d'instruire le lecteur.

De surcroît, *De la Connaissance des bons livres* peut être considéré comme une suite approfondie du projet de *La Bibliothèque française*. En effet, si celle-ci se range dans la lignée du projet de Sorel d'écrire l'histoire, en enseignant au peuple l'histoire de la littérature de langue française et en lui apportant des informations utiles lui permettant de s'orienter vers la lecture des œuvres qui lui plaisent, celle-là est une œuvre à travers laquelle l'auteur se donne pour objectif de rechercher les bons livres et de les présenter aux lecteurs. C'est aussi une œuvre dans laquelle Sorel donne son opinion sur les principaux genres littéraires et sur la manière d'écrire. Il ne s'agit plus de laisser le choix au lecteur de s'orienter vers ses goûts, mais plutôt de lui dire quels sont les genres et les ouvrages qui sont utiles à son instruction et dont il conseille la lecture.

Dans ce sens, ce passage exprime de façon marquante cette continuité entre *La Bibliothèque française* et *De la connaissance des bons livres* :

> Le dessein de faire aymer la lecture, et d'honorer nos livres français, a fait passer sous silence jusques à cette heure, beaucoup de fautes commises contre les règles de l'art, mais pour les fautes qui blessent la conscience et les bonnes mœurs, ou les loix de la politique, c'est ce qu'on ne doit point dissimuler[267].

L'écrivain a la responsabilité de désigner les ouvrages futiles et dangereux afin de les condamner. De surcroît cette dernière œuvre de Sorel se présente comme une nouvelle et ultime étape de son projet entamé avec *La Bibliothèque française*. Son engagement consistant à instruire le peuple en lui présentant les bons livres écrits en français est accompagné de celui de jeter le discrédit sur les

[266] *Ibid.*, p. 399.
[267] *De la Connaissance des bons livres*, « Avertissement sur ce livre », (n. p.).

mauvais livres car « Il est juste d'exterminer, si l'on peut, ce nombre prodigieux de Fables et de Romans, qui font tant perdre de temps à la jeunesse et qui la portent aux folles passions et au libertinage »[268].

C'est cette même ambition qui régit l'écriture du *Berger Extravagant*. Sorel s'engage à combattre les mauvais livres en se moquant d'eux. Cette même volonté de se conformer à son devoir d'écrivain constitue l'élément fondateur de *La Science universelle*. Ainsi on peut lire au début du premier discours introducteur de *La Science universelle* intitulé « Remontrances sur les erreurs et les vices » : « Souffrez qu'on vous représente le mauvais estat où vous estes, et bien que ce récit ne vous en soit point agréable, ne refusez pas de l'ouïr, puis que cela vous fera Naistre le désir d'y trouver quelque remède »[269]. L'auteur interpelle le lecteur et lui assure avoir écrit ce livre pour son bien.

Bien que marquée par son caractère immense et disparate, l'œuvre de Sorel est régie par une réelle cohérence interne. Les écrits du polygraphe sont avant tout profondément ancrés dans leur époque et marqués par les interrogations de Sorel sur l'esthétique de la vraisemblance et la fonction didactique de l'œuvre d'art. Ces caractéristiques sous-tendent l'ensemble de l'œuvre de Sorel. Cette dernière est le reflet de son époque en ce sens qu'elle en donne une représentation fidèle et participe aux débats et aux réflexions contemporaines sur la création esthétique ou encore sur l'écriture en général.

Dans ce sens, l'examen des pratiques littéraires trouve son fondement dès les premiers écrits de Sorel. Pour cet auteur, le livre est en fait un espace de réflexion et un moyen d'instruction. Étant ainsi un véhicule du savoir, le livre est un outil important dont il faut prendre soin la mise en œuvre. D'où la primauté accordée par Sorel à la manière d'écrire, à la pratique de la mimesis. Une œuvre d'art littéraire doit être écrite avec clarté et simplicité afin que le savoir qu'elle véhicule puisse être accessible à tous les lecteurs. Elle doit également porter un discours sérieux. Quant au lecteur, il doit être en mesure de prendre de la distance critique vis-à-vis ses lectures. C'est dans ce sens que Sorel soumet à l'examen et dénonce certaines pratiques littéraires de son époque tout en proposant de nouvelles manières d'écrire et de lire.

[268] *Idem.*
[269] C. Sorel, *La Science universelle*, Paris, Chez Toussaint Quinet, 1641, P. 6.

Deuxième partie : analyse et réinterprétation des pratiques littéraires

> « La suspicion que le roman comique manifeste à l'égard de la fiction fabuleuse et de l'univers faux qu'elle met en place se traduit par des procédés de distanciation, de la parodie — c'est la formule du Berger extravagant ou du Chevalier Hypocondriaque — à l'ironie — c'est la raillerie scarronienne — voire à la négation — et c'est la construction d'un contre-roman par Furetière. Mais cette mise en question du genre n'est pas à proprement parler une mise en question du contrat romanesque : le rapport au lecteur fonctionne simplement d'une autre manière. À l'illusion qui consiste à faire passer pour vrai ce qui est faux — c'est l'esthétique de la vraisemblance qui prévaut dans les romans héroïques —, les romanciers comiques substituent l'illusion qui consiste à faire passer le réel pour romanesque. C'est en ce sens qu'ils créent un roman vrai, dont l'axe est la réalité— ce que sous-entend précisément cette notion de comique »[270].

Les procédés de distanciation sont présents dans toute l'œuvre de Sorel, notamment dans ses ouvrages romanesques : la parodie, l'ironie, l'allégorie, la satire sont caractéristiques de la production fictionnelle sorélienne. Ces procédés sont en fait des outils essentiels de l'analyse – tâche primordiale à laquelle se livre le polygraphe dans son œuvre en général – du roman et de l'ensemble des manières d'écrire en général. L'analyse des formes d'écriture chez Sorel se traduit également de façon marquante dans les textes liminaires de ses ouvrages à la fois romanesques, historiques et philosophiques, mais aussi constitue la matière principale de ses œuvres théoriques ou critiques. Cette réflexion sur l'écriture qui marque l'œuvre de Sorel est indissociable du travail de réinterprétation des pratiques romanesques, historiques et philosophiques. L'œuvre de Sorel s'inscrit en fait dans cette volonté de l'auteur de redéfinir et de renouveler les pratiques d'écriture.

La réflexion critique sur l'activité créatrice chez Sorel commence avant tout dans les œuvres de fiction. Elle s'effectue par le recours à des procédés qui fonctionnent sous forme de questionnement sur la pratique créatrice. Dans ce sens, Martine Debaisieux rapproche la représentation romanesque sorélienne à la technique artistique de l'anamorphose qui, de surcroît, est une des figures privilégiées à l'époque de Sorel. Associée au masque et au dédoublement, la technique de l'anamorphose « met [...] en question la stabilité de la représentation ou en d'autres termes, à cette époque qui favorise les figures exprimant l'ambiguïté, l'univocité du signifiant »[271]. Ce phénomène est caractéristique des deux histoires comiques majeures de Sorel où on note une mise en question permanente de la figure du héros et une réflexion marquante sur la pratique de la mimesis.

Dans le *Francion*, Sorel s'attaque à la figure du héros traditionnel. De ce fait, à l'image de « l'anamorphose, le signifiant est lui-même attaqué, il se renverse sous nos yeux »[272]. Ce renversement de la figure principale se traduit à travers le recours au masque et à la dissimulation. Le héros du

[270]Jean Serroy, « Des histoires comiques au roman comique », pp. 175-176.
[271]Martine Debaisieux, *Le procès du roman*, Orléans, Paradigme, 2000, pp. 12-13.
[272]Jean-François Lyotard, cité par Martine Debaisieux, *Op. cit.,* p. 10.

Francion fait l'objet de constantes fluctuations qui font de lui un être insaisissable, protéiforme. Est-il à la fois héros et anti-héros ? Ou s'agit-il plutôt d'un autre type de héros ? Est-il une sorte de figure abâtardie du héros traditionnel ? Cette technique de composition caractéristique de l'anamorphose, renvoie à une oscillation entre le noble et le grotesque, tel que l'histoire comique où le registre épique se mêle de celui comique. Selon Martine Debaisieux, un effet de contraste détermine la représentation de *Francion* qui en fonction de l'évolution du récit voit son portrait se métamorphoser d'une scène à l'autre. Sorel refuse en fait de dresser son héros sur un parcours linéaire et montre ainsi les défauts de la mode de composition du héros traditionnel qui est une figure qui se meut sur un itinéraire connu d'avance ou, du moins, que l'on peut facilement deviner.

Il s'agit pour le polygraphe de faire la satire de la figure du héros tout en démontrant les défauts caractéristiques de sa mode de construction. D'où le comique qui naît principalement de cette oscillation, du contraste ou encore du décalage entre l'attitude de Francion et la figure qu'il incarne : caractère protéiforme de Francion qui manie à la perfection l'art de la dissimulation alors qu'il est en même temps représentatif du héros romanesque marqué par la constance. Le comique est caractéristique du réalisme dont se réclame l'œuvre de Sorel. À l'image de Rabelais, le polygraphe veut saisir la vie marquée par un enchaînement irrationnel des événements. Dans ce sens, le principe de la création romanesque chez Sorel annonce la définition que Maupassant donne du romancier réaliste :

> Le romancier, [...], qui prétend nous donner une image exacte de la vie, doit éviter avec soin tout enchaînement d'événements qui paraîtrait exceptionnel. Son but n'est point de nous raconter une histoire, de nous amuser ou de nous attendrir, mais de nous forcer à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements. À force d'avoir vu et médité il regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble de ses observations réfléchies. C'est cette vision personnelle du monde qu'il cherche à nous communiquer en la reproduisant dans un livre.[273]

Cependant, la mode d'élaboration des romans traditionnels est impropre à satisfaire toute aspiration à reproduire la vie dans ses moindres fluctuations. Le mécanisme de construction du roman semble être, en fait, dénué de toute forme de suspense sur l'évolution du héros ; ce dernier est plutôt une figure qui se définit par sa constance et sa linéarité.

Le roman traditionnel se présente ainsi comme une œuvre fermée, c'est-à-dire contraire à ce qu'Umberto Eco appelle une « œuvre ouverte ». La forme du roman traditionnel amène « l'observateur à voir l'objet représenté d'une seule façon, *de la seule façon qui soit juste* – celle que l'auteur à choisie »[274] alors que « La poétique de l'œuvre "ouverte" tend […] à favoriser chez

[273]Préface de *Pierre et Jean*, Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.
[274]Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, 2015, p. 19.

l'interprète "des actes de liberté consciente", à faire de lui le centre actif d'un réseau inépuisable de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une *nécessité* dérivant de l'organisme même de l'œuvre »[275]. Le roman tel que Sorel entend le renouveler se rapproche de cette poétique de l'œuvre « ouverte » dans la mesure où la forme de l'histoire comique offre des possibilités infinies d'interprétation et fournit une grande liberté au lecteur qui, à sa guise, peut s'approprier l'œuvre, la réinventer ou la compléter.

Le *Francion* est une réflexion sur le roman. Cette œuvre est à la fois rupture et continuité par rapport aux ouvrages précédents de Sorel, mais surtout elle pose une réelle interrogation ; elle est un questionnement. *Le Berger extravagant* serait la première étape du projet intellectuel que Francion a formulé au sortir du collège : « "l'anti-roman" se donne pour but de ridiculiser et de démystifier les "absurditez" de la poésie, toutes les "vieilles erreurs" qui avaient entravé le jugement de Francion "et dont les siècles anciens ont esté abusez, et dont celui-ci l'est encore" »[276]. *La description de l'île de Portraiture* s'inscrit dans le sillage du *Berger extravagant*. Ce texte qui oscille entre l'histoire comique, le récit allégorique, la réflexion critique et philosophique donne une image assez synthétique de l'ensemble de l'œuvre de Sorel.

Bien que les ouvrages historiques, philosophiques et même galants de Sorel engagent tous une réflexion sur l'écriture, nous nous intéresserons principalement dans cette partie aux romans cités ci-dessus, à savoir l'*Histoire comique de Francion*, *Le Berger extravagant* et *La description de l'île de Portraiture*. En effet, cette réflexion sur les pratiques littéraires s'énonce de différentes manières dans les œuvres de Sorel : s'il exprime ses interrogations de façon claire et explicite généralement dans les préfaces de ses ouvrages et dans ses textes critiques, le polygraphe aborde de façon implicite la réflexion sur les pratiques littéraires dans ses ouvrages romanesques ; d'où le recours, notamment dans ces ouvrages fictifs, à des procédés telles que la satire, la parodie et l'allégorie.

La figure de l'allégorie ainsi que la parodie sont des éléments essentiels d'analyse des formes d'écriture. Bien que différents, ces deux procédés fonctionnent de manière similaire : il s'agit pour l'un comme pour l'autre d'établir des correspondances et des analogies. La parodie consiste à reprendre et à détourner les éléments de l'esthétique qu'elle entend ridiculiser et l'allégorie reproduit généralement une notion, une abstraction sous un aspect concret, tangible. Ainsi, ces deux procédés sont régis par le besoin d'illustrer, de démontrer, d'expliquer, d'éclairer, de rendre moins obscure. Mais il faut que le lecteur soit en mesure de saisir le sens de la parodie ou de l'allégorie qui, de surcroît, ne se limitent pas, dans l'œuvre de Sorel, à faire des correspondances ; il incite surtout le lecteur, à travers une satire acerbe, à s'interroger sur les éléments qui font l'objet de la parodie et de l'allégorie.

[275]*Ibid.*, p. 18.
[276]Martine Debaisieux, *Op. cit.*, p. 22.

Chapitre 1 : Réflexion critique sur les pratiques littéraires

L'œuvre de Sorel est dans son ensemble un examen approfondi sur les pratiques littéraires. Le polygraphe Charles Sorel non seulement s'intéresse aux principales formes d'écriture de son époque mais aussi manifeste un réel intérêt pour la manière de lire.

I- La formation à l'art de la création littéraire

Frank Greiner et Véronique Sternberg présentent le *Francion* comme « une histoire de formation », mais aussi « une histoire en formation »[277]. L'écriture et la mise en forme définitive du roman s'étalent en fait sur dix ans. Cette durée assez longue rend compte de la singularité et du caractère symbolique de la formation dont il est question dans cette œuvre. En effet, il s'agit dans le *Francion* de l'histoire de la formation à l'écriture et surtout à une nouvelle manière d'écrire. Cette œuvre relate l'histoire d'un jeune qui au cours d'un long parcours initiatique se rend compte de la nécessité de renouveler les formes d'écriture romanesques. Ainsi, cette « histoire en formation » dont parle Greiner renvoie aussi bien à l'histoire du roman qu'à celle de Francion tout court. L'œuvre montre les différentes étapes de ce parcours, les influences et les expériences littéraires du héros. L'*Histoire comique de Francion* est en fait une allégorie de la formation à l'écriture.

1- Les jeunes erreurs de Francion

Après une enfance joyeuse dans sa Bretagne natale en compagnie de ses camarades écoliers, généralement fils de paysans dont il aimait à former le bon sens, bercé dans « une douce liberté » et « courant parmi les champs d'un côté et d'autres, allant abattre des noix et cueillir du raisin aux vignes sans craindre les messiers, et suivant quelquefois ceux qui allaient à la chasse !»[278], le jeune Francion se rendit à Paris où il intégra le collège de Lisieux[279]. Cette période de l'enfance du jeune écolier, nostalgique de son terroir natal, est marquée par les multiples friponneries auxquelles il se livre. Confronté à l'hostilité d'un monde marqué par l'enfermement, la punition et l'ordre, le jeune Francion fait montre de ruse et d'invention pour ne pas se laisser piétiner et contraindre à la soumission. Ainsi contre l'avarice de leur régent, Hortensius qui invoque des sentences célèbres d'auteurs antiques[280]

[277] Frank Greiner et Véronique Sternberg, *L'histoire comique de Francion de Charles Sorel*, Paris, SEDES, 2000, p 161.
[278] *Francion*, p. 170.
[279] Le collège de Lisieux est fondé en 1336 par l'évêque de Lisieux, Guy d'Harcout. Ce collège est destiné d'abord à accueillir de pauvres élèves boursiers de la faculté des arts ; il y sera installé le 1er septembre 1815 la première école élémentaire française.
[280] « On pouvait lire la sentence « Ne quid nimis », placé au-dessus de la porte de la cuisine et le régent aimait « alléguait Ciceron qui dit qu'il ne faut manger que pour vivre, non pas vivre pour manger » p 172 ; Hortensius faisait [même] jeûner quelques jours au pain et à l'eau » 73 certains jeunes écoliers.

pour cultiver à son avantage une doctrine de la pénitence et de la sobriété en matière de nourriture auprès des écoliers, Francion oppose son imagination pour se venger des injustices subies. Pour ce faire, le jeune écolier se met à jouer des tours à son maître. Aidé d'un de ses compagnons Gascon, il décide de subtiliser le pâté de lapin d'Hortensius :

> Un certain démon me conseillant, je me retourNais vers ce côté-là et trouvait le pâté enchâssé là-dedans. La croûte était dure et fort peu de saveur, n'y ayant point de beurre : voilà pourquoi, songeant aussi que ce serait trop que l'emporter tout, je la laissais et ne pris que la chair au lieu de laquelle je mis dedans un chausse-pied qui se trouvait sous ma main.[281]

Lorsque Hortensius découvre la supercherie, de surcroît en présence d'un de ses amis qu'il a eu le malheur de convier à déguster le pâté, il laisse s'exprimer sa colère sur les écoliers : « À la fin, il se résolut de nous punir tous afin de ne point faillir à punir le coupable : ce qui était une injustice bien grande, ne lui en déplaise ! »[282].

Esprit libre et cartésien, Francion est doté dès son enfance d'une fertile imagination qui le prédestinait à l'écriture. D'ailleurs, il développe très jeune l'appétence pour les lettres : « Mon père, voyant que mon naturel me portait fort aux lettres, ne m'en voulait pas distraire »[283]. Dans ce sens, Pierre Ronzeaud trouve que Francion est doté d'un génie naturel pour la création :

> Loin de toute origine transcendante de l'inspiration, plus proche en cela du Ronsard de La Lyre que de celui de l'Ode à Michel de l'Hospital, de Montaigne que de Ficin […], Sorel situe l'origine des dons poétiques de Francion dans sa nature propre, dans ce que Théophile, dans La première Journée appelle, au sujet d'un Ronsard à qui il reproche de l'avoir corrompue (sic) par l'imitation, " la nüe imagination ".[284]

Les premières expériences littéraires de Francion commencent ainsi dès ses années de collège. Le héros en parle dans son récit :

> Nous étions aux noces lorsque le principal, qui était un assez brave homme, festoyait quelques-uns de ses amis : car nous allions sur le dessert présenter des épigrammes aux convives qui, pour récompense, nous donnaient tant de fruits, tant de gâteaux et de tarte, et quelquefois tant de viande, lorsqu'elle n'était pas encore desservie, que nous décousions la doublure de nos robes pour y fourrer tout comme dans une besace. Les meilleurs repas que j'ai pris chez les plus grands princes du monde ne m'ont point été si délicieux que ceux que je preNais après avoir fait cette conquête par ma poésie.[285]

---

[281] *Francion*, p. 178.
[282] *Ibid.*, pp. 179-180.
[283] *Ibid*., p. 169.
[284] Pierre Ronzeaud, « L'imagination dans l'Histoire comique de Francion : l'autre Naïs » in *Littératures classiques, Charles Sorel, Histoire comique de Francion"*, n° 41, Hiver 2001, sous la direction de Jean Serroy, Paris, H. Champion, 2000, p. 77.
[285] *Francion*, pp. 173-174.

Ces propos révèlent la passion que porte le héros, dès sa tendre enfance, pour la création littéraire. Ainsi, la découverte des romans le mettra dans un réel enthousiasme. D'ailleurs, c'est, en partie, grâce à la lecture des romans que le jeune écolier arrive à composer avec l'hostilité de l'univers scolaire et à supporter la nostalgie de sa vie campagnarde. Dès son initiation à la lecture de romans, cette activité devient l'une des principales occupations du jeune écolier. Tout l'argent qu'il recevait de son tuteur lui servait à se procurer :

> de certains livres qu'on appelle les romans, qui contenaient les prouesses des anciens chevaliers. Il y avait quelque temps qu'un de mes compagnons m'avais baillé à lire un de Morgant le Géant qui m'enchanta tout à fait, car je n'avais jamais rien lu que les épîtres familières de Cicéron et les comédies de Térence.[286]

Francion devient un grand lecteur de romans pendant ses années de collège. La découverte de la lecture constitue une sorte d'initiation du héros à la littérature. Il trouve en fait non seulement un moyen d'évasion dans la lecture des romans mais aussi s'y forge le courage tout en se nourrissant de rêves et d'imaginations merveilleuses :

> « c'était donc mon passe-temps que de lire des chevaliers, et il faut que je vous dise que cela m'époinçonnait le courage et me donnait des désirs nonpareils d'aller chercher les aventures par le monde : car il me semblait qu'il me serait aussi facile de couper un homme d'un seul coup par la moitié qu'une pomme ».[287]

L'influence des romans produit chez lui une certaine tendance à l'évasion et au rêve. En effet, ces ouvrages font naître chez le héros des élans donquichottesques et lui donnent même des envies similaires à la folie dont fera montre plus tard Lysis : Francion trouve « qu'il fallait faire en sorte que dorénavant l'on mena un pareil train de vie que celui qui est décrit dans [ses] livres »[288]. Durant son adolescence, le jeune Francion a baigné ainsi dans la lecture de romans d'aventure, d'amour et de chevalerie. Le héros s'imprègne de cette littérature et en est si passionné qu'il finit par se retrouver avec tout une bibliothèque :

> Un jour il voulut faire la visite de ma bibliothèque et y trouvant force livres français d'histoires fabuleuses, il les emporta tous, disant qu'ils corrompaient mon bon naturel et me gâtaient l'esprit.[289]

La découverte des romans est parallèle à l'initiation à l'écriture, notamment à la poésie, au collège. Cependant Francion critiquera plus tard la manière dont le régent leur enseignait la poésie. En effet, Hortensius ne leur apprenait qu'à imiter de façon servile les écrivains antiques. Il faut rappeler que Hortensius est l'incarnation, entre autres, du pédant plagiaire. Ses discours sont présentés

[286] *Ibid.*, pp. 174-175.
[287] *Ibid.*, p. 175.
[288] *Ibid.*, p. 176.
[289] *Ibid.*, p. 192.

comme un condensé d'extraits de textes célèbres. Cette initiation à l'écriture est mise en exergue à travers ce passage où le héros rappelle les exercices que leur donnait le régent :

> Quelquefois, ce sot pédant nous donnait des vers à faire et endurait que nous en prissions de tout entiers de Virgile pour le mieux imiter, et que nous nous servissions encore, pour faire les autres, de certains bouquins, comme de Parnasses et de Textor. S'il nous donnait à composer en prose, nous nous aidions tout de même de quelques livres de pareille étoffe dont nous tirions de toutes sortes de pièces pour en faire une capilotade à la pédantesque.[290]

Cette découverte des romans et l'initiation à la création littéraire jouent un rôle important dans le parcours de Francion. En fait les romans de chevalerie et sentimentaux qui nourrissent les premières lectures du jeune héros et « la pédagogie de l'imitation » qui marque l'enseignement de la création littéraire au collège constitueront des contre-modèles à la poétique que prônera plus tard Francion. Ce dernier ne prend conscience de l'absurdité des romans et du caractère impropre de l'enseignement scolaire qu'à la sortie du collège. Les aventures scolaires du héros sont donc symboliques de ce qu'il appelle lui-même ses « vieilles erreurs »[291] dont il dit avoir fait le récit dans un ouvrage intitulé *La Jeunesse de Francion*[292] et que l'auteur, dans l'Avis aux lecteurs, donne le titre de *Les jeunes erreurs*[293] de Francion.

2- Développement de l'esprit critique et consécration d'un jeune écrivain

La sortie du collège est symbolique. Elle constitue une rupture marquante dans la vie du héros. Francion sort du carcan de l'enseignement fondé sur le culte de la mémoire. La sortie de l'école est synonyme également de sortie de l'enfance et de l'immaturité. Avec la confrontation du monde, le regard du héros sur celui-ci change. La lecture est l'un des facteurs déterminants de ce changement :

> j'employais ce que je pouvais de temps à lire indifféremment toutes sortes de livres, où j'appris plus en trois mois que je n'avais fait en sept ans au collège à ouïr des grimauderies pédantesques, qui m'avaient de telle manière perdu le jugement que je croyais que toutes les fables des poètes fussent des choses véritables, et m'imagiNais qu'il y eût des sylvains et des dryades aux forêts, des naïades aux fontaines, des néréides dans la mer[294]

Cette période joue un rôle primordial dans le parcours de Francion. La démarche du héros qui s'intéresse à « toutes sortes de livres » renvoie à celle de Sorel qui à travers l'écriture du Francion s'intéresse à toutes les formes d'écriture romanesques de son époque. Francion comme Sorel embrasse « indifféremment » toute la masse des connaissances pour ensuite définir leur doctrine et trouver la voie qui permet le mieux d'acquérir le savoir et de former son jugement. Ainsi, les diverses lectures

[290] *Ibid.*, p. 188.
[291] *Ibid.*, p. 223.
[292] *Ibid.*, p. 559.
[293] *Ibid.*, p. 38
[294] *Ibid.*, p. 223.

qu'il pratique lui ayant permis de développer un esprit critique, il s'adonne à un véritable travail scientifique consistant à confronter ses connaissances aux livres des « meilleurs auteurs »[295] pour s'instruire convenablement et trouver la meilleure doctrine à suivre. Le héros se livre à un véritable travail d'analyse dont l'aboutissement est marqué par l'arrêt de la lecture des romans et la remise en cause de l'enseignement reçu au collège. La lecture lui a permis donc de se débarrasser de ses illusions et de son ignorance ; Francion prend conscience des erreurs et défauts liés aux romans.

Entre les premiers moments du parcours du héros et cette période de la réforme des savoirs, la différence principale réside dans le fait que désormais le héros est acteur de sa formation : il emprunte une méthode scientifique et se détourne de la pédagogie de l'imitation servile. La solitude dans laquelle est contraint de rester Francion, à cause de la pauvreté de son habit, et sa curiosité vont largement contribuer à sa formation personnelle. De plus Francion commence à prendre goût à l'écriture de la poésie. Mais récemment sortie du collège, il écrit des poèmes largement inspirés de l'enseignement reçu dans cette institution :

> après je m'adonNais à une autre étude. Ce fut celui de la poésie française, qui eut pour moi des appas dont je ne cesserai jamais d'être enchanté […]. Mais, mon dieu, quels ouvrages c'était au prix de ceux que je pourrais maintenant faire ! Tout était à la mode du collège, et n'y avait ni politesse ni jugement.[296]

Dès ses premiers écrits, Francion s'adonne à l'expression de ses sentiments les plus profonds et à la critique des travers sociaux : « Mon entretien ordinaire fut de composer des vers sur la haine que je portais à la malice du siècle et sur l'amour que j'avais pour la gentille Diane »[297]. Bien que passionné pendant toute son enfance par les romans, le héros s'éloigne de l'univers merveilleux de ce genre et s'intéresse plutôt au monde réel et sensible. Ce fait est d'une importance capitale dans l'œuvre de Sorel et dans le parcours de Francion. À ce propos, Pierre Ronzeaud considère que « Ses sources d'inspiration sont plus humaines. Ce qui met en branle son imagination créatrice, c'est d'abord le désir. Il fait des vers pour Diane […], dont le sonnet des tétons […]. Quand il rêve de Nais, l'envahissent ce qu'il appelle ses " imaginations grotesques " »[298].

Cette période de formation personnelle et de purification de ses connaissances passe non seulement par la lecture, la création littéraire mais aussi par la confrontation avec le monde. En effet, la sortie du collège permet aussi et surtout à Francion d'entrer en contact avec le monde et ainsi de compléter sa formation intellectuelle et morale. L'acquisition de l'esprit critique aiguise la curiosité et le goût de l'apprentissage du héros. Francion commence à fréquenter de façon assidue les poètes de la rue Saint-Jacques. Ce qui lui permet de mieux connaître les règles d'écriture de la poésie :

---

[295] *Idem*.
[296] *Ibid.*, p. 236.
[297] *Idem*.
[298] Pierre Ronzeaud, *Op. cit.*, p. 77.

« Quelques temps après, j'eus une connaissance parfaite de ces choses, car je me trouvais souvent dans la boutique du libraire où j'accostai tous les poètes ; dès que je me fus frotté à leur manteau, je sus incontinent de quelle sorte il fallait composer »[299]. Francion trouve essentielle l'existence des règles car elles permettent, selon lui, d'éviter que tout le monde se mêle à l'écriture de la poésie. Cependant, il s'insurge, entre autres, contre le manque d'humilité des poètes de la rue Saint-Jacques, leur présomption, leur désir extrême de gloire et l'importance excessive qu'ils accordent aux rimes. Cette rencontre des poètes du temps constitue une expérience essentielle dans l'apprentissage poétique de Francion. Les poètes de la rue Saint-Jacques sont en fait des contre-modèles à la poétique que prônera plus tard le héros.

Fort des connaissances acquises sur des sujets divers dont la création littéraire, Francion décide de faire des vers en l'honneur de la reine à l'occasion d'un ballet organisé par le roi. Mais cette expérience est un véritable échec, car même si le héros réussit à distribuer ses vers à la reine et à la foule, il n'en eut ni profit ni honneur. Par la suite, il essayera de gagner la bienveillance d'un seigneur du nom de Philémon, mais il essuiera un second échec qui l'amène à prendre la décision radicale de ne plus dédier ses livres et de n'écrire que pour lui : « Depuis cela, je me délibérai de n'écrire que pour moi sans aller gagner du rhume à attendre les seigneurs à leurs portes »[300]. Ces expériences malheureuses de Francion retracent l'humiliante parcours de tout écrivain de l'époque pour obtenir les faveurs du roi ou d'un seigneur. Ces multiples expériences contribuent aussi et surtout à la formation du héros sur le monde et sur la difficulté à trouver sa place dans le métier d'écrivain.

Ainsi, avant sa consécration, Francion passe par différentes étapes qui ont contribué à sa formation à la création littéraire. Toutes ses expériences sont, d'une certaine manière, liées à l'écriture et à la lecture. De ce fait, l'écriture constitue parfois une panacée contre les diverses humiliations dont le héros sera victime après le vol de son argent. Rejeté tour à tour du parlement, du Louvre et d'une église à cause de la pauvreté de son habit, il s'adonne à l'écriture, la mise en forme de ses malheurs pour épancher sa souffrance et son indignation :

> Si je n'eusse jeté les fougues de ma colère sur le papier, je fusse tombé dans un désespoir le plus violent du monde. Voyez de grâce, quel enchantement ! N'est-il pas étrange, et ne me guérissait-il pas contre la règle naturelle ? Après avoir décrit mon mal, je ne le sentais plus si violent, encore que j'en aperçusse les plus vifs accès naïvement représentés.[301]

Francion s'exerce ainsi à l'écriture au même titre que Sorel qui présente ses écrits de jeunesse comme les pérégrinations d'un jeune qui se forge au métier d'écrivain.

[299] *Francion*, p. 243.
[300] *Ibid*., p. 268.
[301] *Ibid.*, p. 237.

Outre le fait de se réfugier dans l'écriture, le héros fonde la compagnie des Braves et Généreux, « ennemi de la sottise et de l'ignorance »[302]. Cette compagnie permet au héros de suppléer à ses échecs successifs dans son aspiration à devenir écrivain. Les actions menées par la compagnie des « braves et généreux » dirigée par Francion se substituent en quelque sorte aux prouesses littéraires auxquelles aspire le héros. La fondation de cette compagnie traduit les aspirations utopiques du héros : bannir la sottise et l'ignorance dans la société et punir le vice. Francion se rend compte de l'impossibilité de parvenir à un tel but : les compagnons censés porter cette noble ambition s'avèrent en partie impropres à cette tâche. Le héros prend conscience des limites de ses ambitions de créer un nouvel âge d'or. Il a voulu faire porter une cause noble qui demande d'immenses sacrifices à un groupe d'individus aspirant à une certaine forme de réussite sociale, d'où les contraintes et l'attitude vile de certains. Francion ne leur offre pas cette possibilité de ne plus se soucier de leur subsistance personnelle ou d'étouffer tout désir d'élévation sociale. Le héros se tourne en vain vers une autre démarche : la méditation philosophique. Il finit enfin par renoncer à son utopie de vouloir faire vivre les hommes « en repos ». Francion tire de cette expérience des enseignements essentiels qui lui ont permis de s'extirper de sa naïveté et de ses illusions.

« Toutefois, puisqu'il faut essayer d'étouffer le désir des choses qui ne se peuvent faire, je ne songeais plus qu'à procurer le contentement de moi seul »[303]. Ce revirement rend compte de la prise de conscience de son utopie et traduit une certaine forme de maturité du héros. Ainsi, il continue à blâmer le vice et la sottise tout en méditant et philosophant dans le but d'acquérir « la science universelle » et de devenir plus savant. De surcroît, Francion se rend compte de la nécessité de se doter d'une double science pour qu'il puisse parvenir à ses ambitions : « je fis provision d'une science trompeuse pour m'acquérir la bienveillance d'un chacun. Je m'étudiais à faire dire à ma bouche le contraire de ce que pensait mon cœur et à donner les compliments et les louanges à foison aux endroits où je voyais qu'il serait nécessaire d'en user ».[304]

En fait, le héros n'a point renoncé à son ambition d'être un écrivain reconnu. Il commence à fréquenter le milieu mondain de Paris pour espérer rencontrer un seigneur auprès de qui il puisse trouver protection. Francion souhaite jouer un rôle important dans la société. Ainsi, il doit faire valoir ses qualités pour attirer l'attention sur lui. C'est dans ce sens qu'il fait la rencontre de Clérante. Le héros est présenté en ces termes : « car, disait-il, j'ai oui dire que ce jeune gentilhomme fait extrêmement bien des vers, a les pensées les plus belles, le langage le plus poli et les pointes les plus vives du monde »[305].

[302] *Ibid.*, p. 283.
[303] *Ibid.*, p. 288.
[304] *Idem.*
[305] *Ibid.*, p. 292.

Francion entre au service de Clérante grâce à ses qualités littéraires. Cette rencontre entre ces deux personnages est un moment décisif dans le parcours du héros. La carrière d'écrivain satiriste de Francion commence véritablement à ce moment-là. Pour la première fois on lui reconnaît des qualités d'écrivain, de poète, de pamphlétaire et d'observateur critique et objectif de la société. En fait, il a pour mission de rédiger des libelles diffamatoires en réponse aux attaques de certains seigneurs à l'égard de Clérante.

Reconnu désormais pour ses qualités d'écrivain et de rhétoricien, Francion paraît avec plus d'estime aux yeux de ceux qui l'avaient méprisé auparavant. Sa renommée lui permettra de fréquenter la cour et même de jouer un rôle important auprès du roi : le « roi, qui me conNaissait dès longtemps. J'avais aidé à l'entreprise en tenant ordinairement à ce monarque des discours où il remarquait une certaine pointe d'esprit qui lui donnait beaucoup de délectation »[306]. Il tient compagnie au roi, mais aussi il acquiert plus tard l'amitié de Protogène, un grand prince d'Europe avec qui le héros aura l'occasion de discourir de divers sujets par correspondance. Le livre VIII qui clôture la première partie rend ainsi compte de la consécration de Francion en tant qu'écrivain.

Dans son entreprise consistant à se former l'esprit et à se défaire des sottises, Francion parvient donc à se débarrasser des absurdités des romans associées à l'enseignement reçu au collège. Ses différentes expériences lui ont permis de former son jugement. On peut d'une certaine manière dire que les expériences de Francion traduisent le parcours difficile de tout écrivain à l'époque pour parvenir à la consécration. Le héros est confronté au monde, notamment à l'univers des Lettres sur lequel il porte un regard critique.

3- La poétique de Francion : pour un renouvellement des formes romanesques

Après son long parcours qui aboutit à sa consécration en tant qu'écrivain, le héros désormais prône une nouvelle doctrine sur l'art de la représentation littéraire. Ses multiples expériences lui ont permis de se rendre compte des défauts des romans, de prendre du recul par rapport à l'enseignement caricatural de la rhétorique donné par Hortensius, mais aussi de déceler les travers de la doctrine des poètes qu'il a rencontrés. Ainsi, les expériences littéraires de Francion se muent en contre-modèle de l'esthétique qu'il prône. Le héros défend une doctrine fondée sur le principe de la naïveté de l'écriture et de l'imitation créatrice. Comme Sorel l'annonce dans la Préface de l'*Histoire comique de Francion*, « chaque écrivain doit " suivre son génie ", pour créer des œuvres qui soient des " fictions d'esprit " »[307].

[306] *Ibid.*, p. 354.
[307] Pierre Ronzeaud, *Op. cit.*, p. 73.

Dès son jeune âge, Francion est porté par un esprit marqué par le refus de la contrainte et par une volonté de mettre en œuvre sa propre pensée. C'est dans ce sens qu'il apporte sa marque personnelle aux instructions du maître-pédant lors de la représentation d'une comédie au collège :

> Pour bien faire, je faisais tout le contraire de ce que mon maître m'avait enseigné, et quand il me fallait saluer quelqu'un ma révérence était à la courtisane, non pas à la mode des enfants du Saint-Esprit qu'il m'avait voulu contraindre d'imiter. Au reste, je ne faisais des gestes ni des démarches qu'aux lieux où la raison me montrait qu'il en était besoin.[308]

À propos de cette scène, Frank G. et Véronique S. affirment : « l'expérience du jeu de comédien, dans laquelle est forcément laissée une place à l'inspiration personnelle, amène immédiatement l'écolier à suivre, non l'imitation servile d'un modèle sans goût, mais le double guide de son naturel raffiné et de la raison »[309].

Une certaine intuition guide donc Francion et l'amène à suivre le bon goût que lui inspire la raison plutôt que de se laisser écraser par la rigidité des contraintes du maître. Sorel oppose ici la pédagogie de l'imitation servile au principe de l'imitation créatrice que défend son héros. « La raison permet à Francion d'agir conformément au principe de convenance ou de bienséance […] : le jeu de comédien de Francion dessine assez clairement la ligne de ce que l'on peut appeler le classicisme de Sorel »[310].

C'est au nom de ce classicisme sorélien que Francion critique le manque de finesse d'esprit et de créativité des poètes de la rue Saint-Jacques :

> Toutes leurs inventions étaient imitées ou se trouvaient si faibles qu'elles n'avaient aucun soutien. Ils n'avaient rien outre la politesse du langage, encore n'y en avait-il pas un qui l'eût parfaitement : car si le plus habile d'entre eux évitait une chose, il chopait en une autre. Plusieurs ne faisaient que traduire les livres, ce qui est une chose très servile ; lorsqu'ils voulaient composer quelque chose d'eux-mêmes, ils faisaient des grotesques ridicules.[311]

Même si Francion apprécie les règles qu'observent les poètes qu'il fréquente, il critique leur ignorance de ce que doit être véritablement l'art et leur incapacité à produire une œuvre personnelle. « Proches d'eux se font entendre les perroquets qui chantent une cacophonie de lieux communs encomiastiques »[312]. Cette critique renvoie à celle formulée contre l'enseignement scolaire qui est impropre à une formation qui puisse donner une autonomie à l'enfant. D'ailleurs Francion précise qu'une partie de ces poètes « sortaient du collège après y avoir été pédants ; d'autres venaient de je ne

[308] *Francion*, p. 192.
[309] Frank Greiner et Véronique Sternberg, *L'histoire comique de Francion de Charles Sorel*, Paris, SEDES, 2000, p. 145.
[310] *Idem*.
[311] *Francion*, p. 244.
[312] Pierre Ronzeaud, *Op. cit.*, p. 74.

sais où, vêtus comme des cuistres »[313]. À travers son parcours, le héros préconise le travail qui favorise l'épanouissement de l'imagination créatrice, et ce, dès l'enfance :

> Au cœur de la création poétique de Francion, comme de celle de Théophile, il y a donc l'imagination personnelle libre et originale. S'il faut " apprendre aux enfants à inventer quelque chose par eux-mêmes " (p. 188) […], c'est parce qu'adultes et poètes, ils s'apercevront que " les propos que nous inventons de nous-mêmes sont meilleurs que ceux que nous tirons des lieux communs " (p. 554). [314]

Francion condamne donc toute forme d'assujettissement de l'imagination créatrice au profit de l'invention personnelle. Ainsi, il s'insurge contre tous les excès des poètes de la rue Saint Jacques. Ces derniers se soumettent de façon aveugle aux règles de la poésie et leur pratique de l'imitation des anciens s'apparente à du pillage. Francion les présente d'ailleurs comme de simples traducteurs. C'est dans ce sens que s'inscrit les moqueries du héros à l'égard d'Hortensius qui pratique non seulement le plagiat mais aussi « évoque abusivement les Muses, dont il croit être le "nourrisson", ou qui évoque de manière quasi délirante son rêve créateur : ses romans futurs lui apparaissant comme de petits diablotins qui le tirent par le nez et par les oreilles et qui lui parlent »[315].

La critique de ce manque de créativité est associée à l'absence de toute forme de raffinement chez les poètes et le pédant Hortensius. La croisade qu'entend mener le héros contre la pratique de l'imitation servile montre la place importante que le principe de bienséance occupe dans la nouvelle doctrine qu'il prône. La bienséance caractérise, entre autres, chez Francion cette capacité de l'écrivain à produire une œuvre originale. D'où le rejet par le héros de toutes les pratiques qui s'inscrivent dans la mode du temps et qui donnent une image galvaudée de l'art de la création littéraire. On note ainsi la représentation satirique du poète Musidore dont les pratiques sont également contraires au principe de bienséance. En effet, aux yeux de Francion, l'œuvre d'art a un caractère inaliénable. L'art doit être au-dessus de tout et dépasse les contingences financières. Cependant, chez Musidore, l'art n'est qu'un moyen pour parvenir à ses fins, aucune forme de hauteur de vue de la part de ce poète qui écrit, semble-t-il, que pour gagner sa vie. En parallèle à son activité de poète, il écrit des chansons moyennant de l'argent. La fonction et la grandeur que ce poète accorde à son œuvre, à sa création littéraire se mesurent au coût des biens matériels que sa rétribution lui permet d'acquérir.

Dans ce sens, Francion critique également le manque de raffinement dans les manières et dans le langage des mondains qu'il a rencontrés chez Luce. Le langage affecté et les « simagrées » de cette compagnie renvoient à la condamnation de toute forme d'excès dans l'art de la création littéraire. D'où ces propos de Francion : « tous ceux que j'y avais vu avaient beaucoup d'éloquence mais que c'était à

[313] *Francion*, p. 243.
[314] Pierre Ronzeaud, *Op. cit.*, p. 79.
[315] *Ibid.*, p. 77.

la mode du siècle, où parler beaucoup, c'est parler bien »[316]. Cette remarque est caractéristique de la critique des romans dans l'œuvre de Sorel. Comme Sorel, Francion apprécie dans la nouvelle poésie « l'importance accordée à la grâce de l'écriture et à l'agrément de l'œuvre. Ces valeurs sont en effet au cœur de l'esthétique de l'histoire comique »[317].

En fait, il faut préciser que les propos de Francion se confondent avec le combat que mène Sorel. Cela est plus marquant dans l'édition de 1633 où certains passages de la préface sont mis dans la bouche de Francion. Ce dernier incarne ainsi de façon explicite ce désir manifeste dans l'œuvre de Sorel de renouveler les formes d'écriture romanesques. Francion entend d'ailleurs se distinguer des écrivains de son époque : « Ils occupent incessamment leur imagination à leur fournir de quoi contenter le désir qu'ils ont d'écrire, lequel précède la considération de leur capacité, et moi je n'écris que pour mettre en ordre les conceptions que j'ai eues longtemps auparavant »[318]. Il oppose dans ce passage le pouvoir absolue accordée à une imagination par moments extravagante à l'imagination créatrice. L'ordre dont parle Francion et qui prévaut dans la conception de la création littéraire qu'il défend est contraire à la confusion qu'il remarque dans la production romanesque des écrivains de son époque. Cette confusion est nourrie de l'imagination excessive et non maîtrisée. Les romans sont présentés comme des récits d'histoires absurdes et mensongères. Ils sont dénués de toute forme de réalisme puisqu'ils sont issus des rêveries extravagantes et renvoient au langage extraordinaire de Hortensius, qui « ressemblait aux rêveries d'un homme qui a la fièvre chaude ou au langage de l'empereur des Petites- Maisons »[319]. Francion à l'image de Sorel veut mettre de l'ordre dans la pratique de la représentation littéraire.

Ainsi, en plus de la bienséance à laquelle il fait allusion, le héros accorde une grande importance au principe de la vraisemblance qui renvoie à la finesse et à la pureté de l'écriture. À ce propos, lors de la représentation théâtrale au collège, Francion critique à travers son récit le manque de vraisemblance et de cohérence de la mise en scène : « Jamais vous ne vîtes rien de si mal ordonnée que notre théâtre. Pour représenter une fontaine, on avait mis celle de la cuisine sans la cacher de toile ni de branche, et l'on avait attaché les arbres au ciel parmi les nuées »[320]. Il se traduit dans ce passage le principe de la vraisemblance que défend Sorel et dont Francion est la figure double. On retrouve le champ lexical du désordre qui caractérise la forme d'écriture des romans que fustige Francion. Le désordre ne permet pas de saisir le sens profond de l'œuvre mise en scène ; il altère la vérité de l'histoire. Francion se remémore dans les moindres détails la mise en scène pour en déceler les maladresses. Ainsi le décor se présente comme un élément essentiel et contribue à la vraisemblance.

[316] *Francion*, pp. 291-292.
[317] Frank Greiner, *Op. cit.*, p. 144.
[318] *Francion*, pp. 561-562.
[319] *Ibid.*, p. 546.
[320] *Ibid.*, p. 189.

Cependant, le manque de subtilité de la mise en scène d'Hortensius qui met la fontaine de la cuisine à la place de celle évoquée dans l'histoire porte atteinte à la cohérence de l'histoire, donc au réalisme de la représentation. En effet, appelé aussi « Le Heurteur » par Francion, Hortensius – à travers son statut de poète, de rhétoricien et de représentant du système de l'enseignement scolaire – est le parfait contre-modèle de la doctrine de Francion sur la création littéraire : « il balaie le terrain, par son exemple caricatural comme par ses propos satiriques, pour permettre à Francion de bâtir positivement, sur de nouvelles bases »[321].

L'importance que le héros accorde à la vraisemblance se traduit également à travers la réponse d'Hortensius lorsque Francion lui demande de faire sa biographie. En fait, le pédant affirme « qu'il n'y avait personne qui pût écrire plus naïvement que lui (Francion) ce qui lui était arrivé »[322]. La « naïveté » renvoyant à la vraisemblance, Hortensius semble avoir compris les critiques de son ancien élève à son égard. Francion aspire en fait à mettre la création au centre de toute production littéraire.

Dans ce sens, à travers sa longue conversation avec Raymond dans le livre XI, il tourne en dérision les livres écrits à son époque et se moque de l'amour excessif de la gloire de certains auteurs. En effet, Francion dévalorise le métier d'écrivain pour condamner la propension à la renommée des auteurs : « On ne reçoit point de gloire pour avoir fait un bon livre, et quand on en recevrait, elle est trop vaine pour me charmer »[323]. Il se présente lui-même comme un écrivain de peu de mérite ; toutefois il refuse de se mêler des écrivains de son époque, beaucoup moins doués que lui, dont les ouvrages sont remplis d'« inutiles observation »[324].

Cette aspiration excessive à la gloire conduit certains écrivains à faire recours à des « procédés qui visent à produire chez le lecteur une fascination qui trouble son jugement »[325]. Ces pratiques consistent en fait à proposer des titres recherchés et à faire des dédicaces très élogieuses afin de garantir un accueil favorable de leurs ouvrages auprès du public. Dans *De la connaissance des livres*, Sorel consacre un chapitre à la satire de ces pratiques :

> On doit encore se desfier de ces Titres fastueux et bigearres qui sont ordinaires à plusieurs Autheurs mesmes de la derniere Classe, comme dans les Livres qui portent les Noms de Lauriers, de Triomphes, de Trophées, de Tresors, de Tableaux, d'Ames, d'Esprits, de Genies, et autres noms semblables, qui sont souvent mis audevant de quelques Ouvrages vains et confus.[326]

Se moquant de ces pratiques, Francion parle en ces termes du livre qu'il est en train d'écrire : « je l'appellerai le *Livre sans titre* : ce sera là un titre, et si ce n'en sera pas un, mais cela conviendra

[321] Pierre Ronzeaud, *Op. cit.*, p. 75.
[322] *Francion*, p. 558.
[323] *Ibid.*, p. 561.
[324] *Idem*.
[325] Michèle Rosellini, « L'entreprise critique de Sorel : une œuvre de « novateur » ? », *Littératures classiques* 2015/1 (N° 86), p. 208.
[326] *De la connaissance*, p. 28.

bien à une pièce si fantasque »[327]. De plus le héros décide d'employer un procédé similaire pour la dédicace de son livre : « l'on verra ce titre écrit au second feuillet en grosses lettres : *Aux Grands*, comme si c'était l'adresse d'une lettre de dédicace, et puis il y 'aura au-dessous ces paroles : "ce n'est pas pour vous dédier ce livre que je fais cette épître, mais pour vous apprendre que je ne vous le dédie point" »[328]. En effet, Francion fait allusion aux titres pompeux mais vides de sens et aux dédicaces adressées aux grands seigneurs qu'on retrouve au début de certains livres. En fait, ces pratiques amènent surtout à substituer la beauté des titres et la grandeur des seigneurs à la valeur de l'ouvrage. Elles s'apparentent ainsi à des supercheries qui donnent à certains ouvrages de faux attraits : « au lieu d'illustrer son nom par la qualité de son œuvre, l'auteur entend parer celle-ci d'un nom prestigieux […] : c'est du nom du dédicataire et de ses relations que l'auteur espère tirer une recommandation flatteuse auprès du public »[329].

Cette importance accordée aux titres et dédicaces place au second plan l'œuvre en tant que telle. Francion dénonce cette pratique pour mettre l'accent sur la création littéraire de l'écrivain. L'œuvre d'art ne doit pas dépendre d'une quelconque bienveillance et protection des grands seigneurs ; elle se suffit à elle-même car elle doit porter en elle toutes les sources de son succès. D'où la nécessité de bien écrire, de respecter les principes de la vraisemblance et de la bienséance, mais aussi d'éviter toute imitation servile au profit d'une production littéraire créatrice. Dans ce sens, Francion évoque son aspiration à représenter le monde tel qu'il est et tel qu'il va : « J'ai trop de franchise pour celer la vérité, et si j'eusse eu assez de loisir, j'eusse grossi mon volume de la vie d'une infinité de personnes qui semblent briguer une place dans mon histoire par leurs continuelles sottises »[330]. Ces personnes dont parle le héros ne sont, entre autres, les grands seigneurs affublés de louanges pompeuses et ridicules à travers certaines dédicaces. Ainsi Francion s'insurge contre le manque de réalisme de la plupart des livres qui donnent une vision idéaliste du monde. Le héros sorélien place le réalisme au centre de sa création littéraire : « je me suis plus à écrire de certaines choses qui me touchent, lesquelles, étant véritables, ne peuvent avoir d'autres ornements que la naïveté »[331]. On se rappelle ses premiers écrits portant sur la passion amoureuse et sur la dénonciation des travers de son époque.

Aussi la nouvelle manière d'écrire que prône Francion accorde-t-elle la primauté à la peinture de l'être plutôt qu'au paraître, favorise-t-elle la simplicité et la cohérence par rapport au désordre inhérent au recours excessif à une imagination extravagante, et appelle-t-elle à l'invention personnelle de l'auteur au détriment d'une imitation servile. En fait le questionnement sur l'écriture ou sur la manière d'écrire est au centre du parcours de Francion vers la maturité intellectuelle. Ce parcours est

[327] *Francion*, p. 565.
[328] *Ibid*., p. 566.
[329] Michèle Rosellini, *Op. cit.*, p. 208.
[330] *Francion*, p. 566.
[331] *Ibid.*, pp. 560-561.

principalement accès sur la formation à la création littéraire. Il s'agit pour le héros d'abord de se débarrasser des mauvaises influences de jeunesse, des sottises de l'enseignement de la rhétorique au collège et des expériences malheureuses pour arriver par lui-même à prendre conscience des erreurs dont il doit se démarquer en vue d'établir une nouvelle doctrine plus à même de représenter naïvement le monde et de promouvoir une certaine forme de liberté dans l'art de la création littéraire. Il s'agit ainsi d'une œuvre qui fait le récit du parcours et de la formation d'un écrivain : son intérêt pour les livres dès son jeune âge, sa fréquentation des milieux littéraires et des cercles mondains, ses tentatives pour trouver protection auprès des « Grands », ses méditations philosophiques, toutes les étapes de son itinéraire y sont évoquées.

Histoire de la formation d'un écrivain, le *Francion* est aussi l'histoire de l'écriture d'une œuvre : cette œuvre est avant tout une métaphore de la liberté, laquelle liberté est propice à l'imagination créatrice. L'écrivain doit pouvoir tout dire, donner la parole à toutes les couches sociales, donc permettre à l'accomplissement de toutes les manières d'expression de la pensée, toutes les formes du langage. On note en effet la coexistence de toutes les manières d'écrire dans le *Francion* ; dans cette œuvre, il ne s'agit pas de faire le choix de représenter le monde sous un seul angle, ce qui ne permet pas de le dire tel qu'il est. D'ailleurs c'est cette orientation du point de vue et de la réception de l'œuvre d'art que critique Sorel à travers les formes traditionnelles du roman : les romans de chevalerie, de bergerie, héroïque, sentimental représentent le monde de manière fausse.

Ainsi l'histoire de Francion en tant que héros et l'esprit de l'ouvrage se répondent. Le parcours de Francion se présente en fait comme une histoire intercalaire qui vient s'enchevêtrer à la trame principale qui renvoie à cette œuvre gigantesque de Sorel qui nous plonge au cœur des pratiques d'écriture de cette première moitié du XVIIe siècle. Francion est un héros qui au cours de son long parcours est aux prises avec l'écriture dont il entend maîtriser les principes, et en même temps il est au centre d'une histoire qui est une interrogation permanente sur la pratique de la mimesis, et ce à travers la parodie des formes d'écriture traditionnelles, les commentaires méta-narratifs, les réflexions critiques des préfaces, les dialogues entre les personnages autour de la création littéraire, etc.

Dans ce sens, en embrassant différentes formes d'écriture, le *Francion* se présente comme le modèle de ce que doit être la représentation littéraire même si dans le même temps Sorel critique et cherche à se démarquer de certaines formes romanesques auxquelles il fait allusion. Cette diversité des genres évoqués rend compte de l'importance du mélange des genres dans la représentation réaliste du monde.

La représentation du parcours de Francion est essentielle car elle permet de donner à voir concrètement ce besoin de renouveler les formes d'écritures romanesques. Ce sont ses expériences qui donnent au héros la légitimité de promouvoir une nouvelle manière d'écrire. L'*Histoire comique*

de Francion, et même toute l'œuvre de Sorel, est une allégorie de l'écriture. Dans ce sens, à propos de *La Maison des jeux*, Martine Debaisieux affirme :

> Il reste à préciser que dans la progression même des jeux pratiqués par les personnages – « jeux des lettres de l'Alphabet ", " jeux des Rimes ", " jeu des Proverbes ", " jeu des Romans " – on peut voir une réflexion implicite sur la nature de l'écriture littéraire[332].

Dans la grande partie des ouvrages de Sorel, on note une réflexion autour de la création littéraire et de la réception des ouvrages. Francion est comme le symbole de l'écrivain de génie. Son long parcours d'apprentissage de l'art de la création littéraire lui permet de se démarquer de toute cette engeance de mauvais écrivains décrits dans l'ouvrage pour mettre en œuvre une nouvelle doctrine. Ainsi, au bout de son itinéraire, « on découvrira une […] opposition entre la veine créatrice de Francion et le manque de génie des autres créateurs. Un clivage s'établira également entre l'évolution de sa réception des imaginations romanesques et la permanence de la crédulité déréalisante de tant de lecteurs des fabulations contemporaines. Le tout devant conduire à une lucidité critique qui n'exclut pas la complicité ludique, et qui permet, *in fine*, de faire se rejoindre le créateur fécond et original qu'il est devenu et le lecteur idéal qu'il mérite »[333]. Le parcours de Lysis lui permettra-t-il d'acquérir la lucidité de ce lecteur idéal dont a besoin l'écrivain Francion ?

II- Une formation à la connaissance des bons livres

Francion et Lysis sont caractérisés par leur amour des livres. Comme Francion, Lysis aime la lecture des romans, mais si le premier n'en lisait que lorsqu'il était au collège, le second en lira même après la sortie du collège. Ainsi, à la suite du décès des parents de Lysis, lorsque Adrian, son oncle et tuteur l'emmène chez des maîtres à Paris pour qu'ils le forment au métier de conseiller, il préfère acheter des romans plutôt que des livres de droit. De plus, si Francion arrive à se purger des niaiseries apprises à l'école grâce à la lecture d'ouvrages philosophiques, Lysis n'arrive pas à un tel exploit et finit par devenir un lecteur invétéré de romans, associés au mensonge et au mal qui corrompt les jeunes gens. C'est dans ce sens que s'inscrit la diatribe d'Adrian contre les romans :

> que maudits soyent ceux qui les ont faits ! Ils sont pires qu'hérétiques. Les livres de Calvin ne sont pas si damnables : au moins ne parlent-ils que d'un dieu, et ceux-cy parlent de plusieurs, comme si nous estions encore au temps des païens qui adoraient des buches charpentées en homme. Cela trouble l'esprit des jeunes, et comme ils voyent que là-dedans l'on ne parle que

[332] Martine Debaisieux, *Le procès du roman*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 57.

[333] Pierre Ronzeaud, « L'imagination dans l'Histoire comique de Francion : l'autre Naïs » in *Littératures classiques, Charles Sorel, Histoire comique de Francion"*, n° 41, Hiver 2001, sous la direction de Jean Serroy, Paris, H. Champion, 2000, p. 73.

de jouer, de danser et de se réjouyr avecque des damoiselles, ils veulent faire tout de mesme, et font enrager leurs parents.[334]

Contrairement à Francion dont l'histoire est une ascension, le parcours de Lysis traduit une déchéance. D'où la nécessité d'une thérapie pour débarrasser Lysis de sa folie causée par la lecture excessive des romans. La différence principale entre ces deux personnages réside dans le fait que Francion est un lecteur averti qui au cours de son parcours arrive à développer un esprit critique alors que Lysis symbolise le mauvais lecteur, incapable de dissocier la fiction de la réalité et de saisir le sens implicite des livres. Ces deux parcours différents rendent compte de la fonction essentielle des livres aux yeux de Sorel.

L'auteur du *Francion* affirme la nécessité d'une formation pour aider les lecteurs tel que Lysis à distinguer les bons livres des mauvais. L'écriture de l'ouvrage critique *De la Connaissance des bons livres* est régie par ce souci de donner aux lecteurs les outils leur permettant de faire des choix réfléchis par rapport à leurs lectures. Sorel parle de cette difficulté de dissocier les bons livres des mauvais dans la préface du *Berger extravagant* : « Aussi les livres sont-ils en si grande quantité que les bons demeurent accablés sous les mauvais »[335]. L'auteur du *Francion* décrit l'état inquiétant des lettres en ce début du XVIIe siècle. En fait, on assiste à une dévalorisation du métier d'écrivain car tout le monde veut se passer pour poète ou romancier. Ce qui fait qu'il est presque impossible de faire la « différence entre un auteur et un bateleur ou un porteur de rogatons ». Devenu un écrivain reconnu, Francion refuse d'ailleurs de publier ses ouvrages à cause de cette situation dont parle Sorel.

L'itinéraire de Lysis marqué par ses expériences et actions extravagantes aboutit à une prise de conscience finale et ultime du héros lui-même de ses folies et sottises. Cette œuvre se présente donc comme une allégorie de la formation du lecteur. Lysis finit par se rendre compte du danger des romans, de leur caractère fictif et irréel. Son long et labyrinthique parcours l'amène à saisir les principes qui régissent la fiction romanesque.

1- Lysis ou le lecteur malade d'esprit

À la sortie du collège de Lisieux, Francion nous apprend que les connaissances qu'il a reçues lui « avaient de telle manière perdu le jugement [qu'il croyait] que toutes les fables des poètes fussent véritables »[336]. Ces propos prononcés par Francion illustrent largement la personnalité et l'attitude de Lysis, incapable de dissocier les fables apprises au collège de la réalité. Lysis est fasciné par les aventures merveilleuses de la fiction qu'il préfère, semble-t-il, à la réalité. Louis voit en fait dans la fiction un univers plus attrayant et qui offre une multitude de situations aussi différentes les unes que les autres : c'est un monde des possibles contrairement à la réalité qui peut paraître ennuyeuse et

[334] *Berger extravagant*, p. 27.
[335] *Berger extravagant*, Préface (n. p.).
[336] *Francion*, p. 223.

insipide. L'attitude de ce personnage traduit les critiques de Sorel à l'égard de l'enseignement scolaire qui ne permet pas à l'élève de développer un esprit critique et qui, de surcroît, le coupe du monde réel. « En fait la critique anti-scolaire vise surtout la coupure quasi-monastique des humanités et des valeurs séculières. Une coupure à bien des égards préjudiciables, car le savoir exilé du monde est un savoir inadapté au réel et à la société, inutile, voire chimérique »[337].

La défaillance de l'enseignement chez le héros est accentuée par la lecture fréquente des romans. Ainsi, « à l'âge de vingt-cinq ans le jeune bourgeois parisien Louis, destiné à une vie de riche marchand de soie, décide de changer de nom et d'existence ; il commence une errance dans les campagnes de Saint Cloud, un *extravagare*, qui l'éloigne à la fois de la raison et de la société »[338]. Cette période est essentielle dans le parcours de Lysis. En effet, on assiste à une rupture entre Lysis et le monde réel. Mais il faut noter que cette rupture passe d'abord par une période de réclusion, un retrait au monde marqué par une lecture intensive des romans de bergerie et la répétition des discours des héros-bergers pour la préparation de son rôle de comédien : « toutefois il continua sa pernicieuse lecture à laquelle il employait des mois tous entiers, sans estre dehors qu'une demi-heure le dimanche pour aller ouyr la Messe »[339]. Ces moments de solitude et d'errance marquent le début de la déchéance du héros.

L'intervention d'Anselme entretient la folie Naissante de Lysis qui se retrouvera bientôt parmi une compagnie d'aristocrates qui décident de s'amuser de lui. Tout est mis en œuvre par la compagnie pour exacerber la folie de Lysis. D'où le voyage en Brie pour rejoindre Charité, la servante dont Lysis est tombé amoureux. Cet endroit permet au héros de poursuivre « son idéal utopique de vie pastorale, accompagné par un valet, Carmelin, et suivi par un cousin, un sage bourgeois, qui voudrait le renfermer aux Petites Maisons, l'asile psychiatrique parisien de l'époque »[340]. Lysis se voit entraîner dans une succession d'aventures aussi bouffonnes les unes que les autres. Cette situation met le héros dans une excitation permanente : ses pensées, imaginations, actions sont amplifiées par l'atmosphère de folie généralisée qui y règne. Ce qui l'amène à expérimenter et à porter sur la scène les aventures les plus extravagantes lues dans les romans.

Dans ce sens, on remarque une sorte de dégénérescence progressive du héros dont la folie devient de plus en plus grande. Ainsi si Lysis apparaît pour la première fois dans le roman comme un homme atteint de folie, promenant un troupeau de moutons faméliques au bord de la Seine, on le rencontre plus loin, en parfait héritier des héros de romans pastoraux, travesti en femme et plus tard on le voit métamorphosé en Saule avant de s'adonner avec toute la compagnie à une mise en scène fantasque du *Ravissement de Proserpine par Pluton*, et au terme de ses aventures extravagantes, Lysis

[337] Frank Greiner, *Op. cit.*, pp. 167-168.
[338] Laura Rescia, « L'antiroman au xviie siècle : *Le Berger extravagant* de Charles Sorel », p. 2.
[339] *Berger extravagant*, pp. 34-35.
[340] Laura Rescia, *Op. cit.*, p. 2.

donne à voir l'apogée de sa folie à travers l'expédition héroïque qu'il mène avec son valet Carmelin pour libérer Panphilie, la maîtresse de Méliante retenue prisonnière par des géants. Il troque son habit de berger contre celui de chevalier alors que Don Quichotte avait suivi la voie inverse.

Le parcours de Lysis révèle donc une sorte d'exacerbation progressive de sa folie, et ce, malgré les interventions de Clarimond qui essaye sans cesse de le soustraire à la maladie par des propos et discours édifiants sur l'absurdité des romans et de la poésie.

2- Mise en garde contre les mauvais livres

De la Connaissance des bons livres est une sorte de continuité du *Berger extravagant* en ce sens que les deux textes accordent une importance principale à la formation des lecteurs. Il s'agit de former le lecteur et de le mettre en garde contre les absurdités des romans, de la poésie, et même de toute la littérature. La critique de Sorel ne porte pas exclusivement sur la fiction, mais s'attaque à toutes les erreurs liées à l'invraisemblance des histoires racontées dans les livres et à l'extravagance du langage. On pourrait donner comme définition à l'expression « bons livres » qu'emploie Sorel : les livres écrits avec vraisemblance, dans un langage agréable et qui portent un enseignement utile. D'où cette présentation de Sorel de *De la Connaissance des bons livres* : « ce Livre-cy n'a pas seulement esté fait pour nous apprendre quels sont les Livres qu'on estime fort polis ou fort éloquents, mais encore quels sont ceux qui se rendent utiles et louables par leurs sujets et par leurs maximes. »[341]

Cette œuvre s'intéresse donc principalement à la manière d'écrire. L'auteur entend donner au lecteur les critères lui permettant de reconnaître les bons livres : la naïveté du style, le caractère vraisemblable des histoires racontées, la fonction morale de l'œuvre... Dans ce sens, le parcours de Lysis traduit à deux niveaux la formation à la connaissance des bons livres. D'abord on a le héros lui-même qui correspond à ce que Sorel appelle les « esprits faibles », c'est-à-dire les lecteurs dont les aventures merveilleuses des romans peuvent altérer le jugement et donner de mauvaises impressions. Les aventures ou expérimentations de Lysis ont avant tout pour fonction de lui faire prendre conscience de ses erreurs. Toutefois, il faudra l'intervention de Clarimond pour que Lysis arrive vraiment à se rendre compte de son aveuglement. À un autre niveau, l'auteur s'adresse aux lecteurs du *Berger extravagant* qui à travers le parcours du héros démontre les fautes des romans et de la poésie. Son dessein est justement de montrer les absurdités et les impertinences des mauvais livres pour les censurer.

Les aventures fantasques et fantaisistes de Lysis sont des preuves que l'auteur donne au lecture par rapport au caractère futile et nocif des histoires extravagantes et mensongères des romans. Dans le chapitre intitulé « censure des fables et des romans » de *De la Connaissance des bons livres,* Sorel

[341] *De la connaissance*, « Avertissement sur ce livre » (n. p.).

montre que la fiction est fondée sur le « déguisement », la « feinte »[342] et la « tromperie ». Il s'agit ainsi de mettre en garde le lecteur par rapport à ce type d'ouvrages. Sorel relève de façon minutieuse les défauts des fables et des romans ; ces défauts renvoient en fait aux propos et aux aventures ou extravagances du berger Lysis.

On se souvient, entre autres, de la métamorphose de Lysis en Saule ; il demande de plus à Carmelin, – dont la maîtresse Pathernice a été, paraît-il, métamorphosée en rocher à cause de sa cruauté envers son prétendant – de se métamorphoser en Fontaine afin qu'il arrose et lave régulièrement le rocher-Pathernice. Il s'en suit une longue discussion entre Lysis et Clarimond qui donne l'origine de certaines métamorphoses pour démontrer qu'elles ne relèvent que de l'imagination des poètes. Clarimond cherche à inciter Lysis à abandonner ses croyances.

À travers les aventures de Lysis, l'auteur démontre toutes les absurdités des fables. On peut donner comme exemple les propos extravagants de Lysis qui le plus souvent sème la terreur et l'incompréhension parmi son auditoire et ses interlocuteurs. Lorsqu'il se retrouve prisonnier de rustres paysans qui ont surpris son troupeau de moutons faméliques dans leur champ de vignes, il tient un discours auquel les villageois ne comprennent rien. En effet, face au juge chargé de cette affaire, Lysis parle du dieu Pan qui est pour lui le seul dont il puisse accepter le jugement et il fait allusion au nouvel âge d'or qu'il entend instaurer : « Ne sommes-nous pas au second âge d'or ? Luy dit-il, ne faut-il pas que tous les fruicts de la terre soient communs »[343].

Ce caractère insensé des histoires racontées dans les romans est également illustré par l'œuvre de Clarimond, *Le Banquet des dieux*. En fait, le festin finit dans un grand désordre engendré par le dieu « discorde », mécontent :

> La confusion fut si grande qu'ils s'ostaient la parole les uns aux autres […]. Les dieux ne sçachans plus à qui s'adressaient pour estre tirez de peine, disputèrent avec tant d'ardeur qu'ils commencèrent à se battre furieusement. Bacchus coupait le nez et les oreilles à tous ceux qu'il rencontrait avecque sa serpe et Cérès en faisait de mesme avec sa faucille. Apollon, Diane et Cupidon tiraient force flesches... »[344].

Parallèlement à la critique des dieux, Sorel critique l'intervention des démons dans les romans. *Le Berger extravagant* renvoie à ces démons à travers le combat mené par Lysis et son valet Carmelin contre des monstres. Les récits romanesques sont présentés comme des textes futiles et surtout de mauvais exemples pour les jeunes. Les imaginations irréalistes que comportent les romans éloignent le lecteur de la réalité au lieu de lui permettre de mieux la comprendre. Les récits mensongers des romans n'ont donc aucune fonction civique ou morale ; ils entretiennent plutôt le lecteur dans son ignorance et ses erreurs.

---

[342] *Ibid.*, p. 85.
[343] *Berger extravagant*, p. 642.
[344] *Ibid.*, pp. 414-417.

Ainsi, Sorel met en garde les lecteurs sur le caractère invraisemblable et impropre des romans à l'éducation. En effet, dans *Le Berger extravagant* comme dans *De la Connaissance des bons livres*, le polygraphe cherche à donner à voir les défauts des livres et plus particulièrement des romans et des textes poétiques pour former le lecteur en lui donnant les clés lui permettant de reconnaître les bons livres. Cependant il ne s'agit pas d'une condamnation générale des romans. Les récits fictifs peuvent aussi être propres à l'instruction dans la mesure où ils servent parfois d'illustrations aux enseignements qu'on souhaite véhiculer[345].

3- Clarimond ou le « médecin des esprits »

Dans le livre XIII du *Berger extravagant*, Anselme donne un jugement nuancé sur le procès des romans opposant Clarimond qui prononce le réquisitoire contre les romans et Philiris qui prend leur défense. Ce débat qualifié de « dispute solennelle » est non seulement un moment important dans le parcours de Lysis, mais aussi une scène centrale dans *Le Berger extravagant.* Le procès des romans occupe tout le chapitre XIII et, à l'occasion, toute la compagnie se réunit, rejointe par Adrian et Musardan, poète du temps. En effet, Clarimond ayant décidé de « tirer Lysis de ses erreurs »[346], lance un débat public afin de mettre fin à la « comédie » dirigée par Hircan. Au terme du procès, Anselme prononce le jugement en ces termes : « […] Clarimond a blasmé des livres qui ne méritent pas de l'estre tant, et que Philiris en a loué aussi qui ne sont pas dignes de ses louanges, *les bons esprits*[347] aviserons par cy après à juger sans passion des divers ouvrages qui se présenteront »[348].

Anselme appelle à toute la compagnie et aux lecteurs à juger par eux-mêmes en s'appuyant sur les arguments apportés par chacun des débatteurs. La compagnie et les lecteurs doivent surtout faire preuve d'un esprit critique ; cependant on sait d'avance que Lysis, mauvais lecteur et esprit borné, en est incapable. Il ne tiendra d'ailleurs aucunement compte des arguments de Clarimond : « il estait d'avis de suivre toujiours les propositions de celuy qui avait parlé pour les romans »[349]. Même si Anselme ne condamne pas ouvertement les romans ou, du moins, leur effet négatif sur les « esprits faibles », il met en cause l'attitude de Lysis vis-à-vis de ses lectures, son incapacité à porter un regard critique sur les romans. Dans ce sens l'expression « les bons esprits » semble être employée exprès par le juge pour se moquer de Lysis. Le jugement d'Anselme a donc l'avantage d'avoir nommé le mal dont souffre Lysis et beaucoup d'autres lecteurs.

Il faut exorciser ce mal pour que Lysis puisse retrouver toute sa raison et qu'il entretienne un rapport moins passionné avec les romans : c'est là qu'intervient Clarimond. Ce dernier est en quelque sorte la figure représentative de la formation dont a besoin le héros. Ainsi lorsque Lysis lui demande

[345] Sorel développe cette idée dans *De la Connaissance des bons livres*.
[346] *Berger extravagant*, Tome II, p. 877.
[347] C'est nous qui soulignons.
[348] *Ibid.*, Tome III, p. 155.
[349] *Ibid.*, Tome III, p. 158.

de lui apprendre à faire des vers, ce dernier cherche plutôt à dégoûter le héros de la poésie : « Toute la nuict le berger l'empescha de dormir ; il luy demandait tantost une épithète, et tantost une rime. Clarimond […] prenait plaisir à luy dire les plus grotesques mots du monde, afin de le faire faillir »[350]. C'est dans ce sens que s'inscrivent également les conseils que Clarimond donne à Lysis afin de l'amener à se détourner de sa conduite ridicule : « Sçachez, amant, reprit Clarimond, que la fortune favorise les hardis, voire les téméraires. Mesprisez la résistance de votre maistresse »[351]. Mais Lysis ayant décidé de mettre en pratique ce conseil, irrita la colère de Charité qui décide désormais de ne lui donner à voir qu'un « visage de bois ».

Clarimond cherche en fait à faire prendre conscience à Lysis de son obsession maladive pour les histoires absurdes racontées dans les romans et dont il s'inspire dans ses moindres actions. Le rôle de Clarimond qui essaye de purger le berger de ses extravagances préfigure l'objectif de l'œuvre critique de Sorel *De la Connaissance des bons livres*. Sorel précise dans l'avertissement que son objectif est de rechercher les bons livres et il parle de la nécessité « d'exterminer, si l'on peut, ce nombre prodigieux de Fables et de Romans, qui font tant perdre de temps à la jeunesse, et qui la portent aux folles passions et au libertinage »[352]. Clarimond aspire justement à « exterminer » ces fables de l'esprit du héros. On remarque également que cet avertissement renvoie à la critique adressée par Adrian, le curateur de Lysis, aux romans. D'ailleurs ces deux personnages poursuivent le même but : guérir Lysis de ses fantaisies romanesques.

Clarimond parvient d'abord à convaincre Hircan et ses acolytes de mettre un terme à leur amusement : « Songez qu'il n'y aura pas moins de plaisir à rendre Lysis sage, qu'à le rendre insensé comme vous le désirez faire »[353] Ensuite à travers de longs entretiens avec Lysis, Clarimond lui fait part de la tromperie dont il est victime :

> pour nettoyer son esprit de toutes mauvaises fantaisies, il luy fit un discours sur la divinité, luy remonstrant que nous ne devons adorer qu'un seul dieu, et non pas idolastrer ses créatures, qu'il faut seulement aymer à cause de luy, au lieu qu'il semblait qu'il n'adorast Dieu qu'à cause de sa maistresse. Il luy aprit aussi une autre physique que celle que la poésie luy avait apprise. Il lui remonstra que les yeux d'une beauté n'estaient point des soleils qui nous donnassent le jour […]. Ainsi il luy fit conNaistre clairement les erreurs qu'il commettait en toute sorte de sciences, lors qu'il prenait les poètes à garand de tout ce qu'il disait. Pour l'instruire encore davantage, il luy permit d'entrer dans son estude, et d'y prendre quelques bons livres. Ils passèrent cinq ou six jours en de semblables entretiens.[354]

[350] *Ibid*., Tome I, livre IV, p. 497.
[351] *Ibid.*, pp. 593-594.
[352] *De la connaissance*, « Avertissement sur ce livre » (n. p.).
[353] *Berger extravagant*, Tome III, p. 165.
[354] *Ibid.*, Tome III, pp. *236-237*.

Lysis reçoit ainsi les instructions nécessaires pour guérir de sa maladie. Les moments que Lysis passe seul avec Clarimond correspondent à une nouvelle retraite, mais cette dernière est mise en opposition avec la première qui marque les débuts de la défaillance mentale de Lysis. Il s'agit cette fois-ci de faire sortir Lysis de l'univers corrupteur dans lequel il vit pour lui faire prendre conscience ses erreurs et lui inculquer la science « nécessaire à l'homme de sçavoir pour se rendre accomply »[355]. Une démarche non seulement qui rappelle le *Francion* mais aussi qui annonce *La Science universelle*. Elle consiste en effet à libérer le héros des sottises apprises au collège et lues dans les romans afin de lui permettre de s'intéresser à diverses sortes de livres et de sciences : la religion, les sciences solides, les discours philosophiques, etc.

Au terme du parcours du héros, on assiste à son initiation à une nouvelle méthode de lecture. Débarrassé de ses fantaisies, de ses fausses croyances et ayant reçu une riche instruction sur diverses sciences, Lysis doit désormais être apte à distinguer les bons livres des mauvais et être capable de porter un regard critique sur ses lectures. Lysis entre de façon symbolique dans l'âge de la majorité. La formation à la connaissance des bons livres se traduit donc à travers un long parcours qui aboutit à une maturité intellectuelle du héros. Ce dernier apparaît sous un nouveau jour après une semaine de thérapie intense. Les personnages réunis chez Hircan et chez Oronte s'étonnent d'ailleurs « de voir que Lysis n'estait plus celuy qui avait fait devant eux des choses si ridicules »[356]. Ainsi, si Francion au bout de son parcours prône une nouvelle manière d'écrire, Lysis adopte une nouvelle manière de lire et abandonne la lecture des romans : « Il s'esgarait aussi fort souvent dedans les bois en lisant quelque livre : mais ce n'estait plus aux livres d'amour qu'il s'attachait : il n'avait plus que des livres de philosophie morale »[357].

Les parcours de Francion et de Lysis traduisent la réflexion de Sorel sur les pratiques littéraires. Les itinéraires de ces deux héros sont symboliques des questionnements du polygraphe sur la lecture et l'écriture à son époque. La création fictionnelle s'apparente donc à une illustration de la pensée de l'auteur. De ce fait, le discours fictif et le discours théorique se mêlent et se confondent.

III- Entre discours critique et création fictionnelle

Sorel est l'auteur d'une œuvre riche et composite. Il s'est intéressé à toutes les formes littéraires de son époque mais aussi à la réflexion critique à travers aussi bien ses ouvrages théoriques que ses textes fictifs. C'est dire que chez Sorel l'activité critique ne se distingue pas de l'activité créative. La fiction et la théorie s'entremêlent et cohabitent dans tous ses ouvrages. Dans ce sens, à propos de l'entreprise critique sorélienne, Michèle Rosellini affirme : « la critique […] ne constitue pas chez

[355] *La Science universelle*, 1641, p 357.
[356] *Berger extravagant*, Tome III, pp. 238-239.
[357] *Ibid.*, Tome III, pp. 245-246.

Sorel un genre littéraire à part entière : elle parasite tous les genres »[358]. L'activité critique irrigue toute l'œuvre de Sorel. Les ouvrages fictifs mêlent particulièrement l'invention à l'analyse. Ce mélange traduit une réelle réflexion sur les pratiques d'écriture.

Le besoin constant d'analyser, de s'interroger sur les pratiques romanesques, de redéfinir les formes littéraires donne une unité d'ensemble à l'œuvre de Sorel. En effet, la réflexion littéraire critique est une constante dans l'œuvre de Sorel. L'auteur du *Francion* s'est adonné à la fiction, à l'histoire, à la philosophie à des moments différents de sa vie, mais la réflexion critique marque tous ses ouvrages et toute sa carrière d'écrivain. On peut même se demander si Sorel n'était pas plus un critique littéraire qu'un romancier, un historien ou un philosophe.

L'entreprise critique sorélienne commence ainsi dans ses premiers ouvrages et se poursuit à travers toute son œuvre : « Sa pensée critique n'attend donc pas *La Bibliothèque française* pour se former et s'énoncer, elle est à l'œuvre dès l'année 1623 […]. L'entreprise critique s'affirme avec *Le Berger extravagant* de 1627, véritable fiction critique, comme le confirment le volume de Remarques de l'édition de 1628 et le titre d'Anti-roman dont Sorel rebaptise l'ensemble pour sa dernière édition. »[359]. C'est en partie le caractère hybride des histoires comiques de Sorel qui fait leur originalité : les romans de Sorel sont en fait à la fois formés d'une matière fictionnelle, satirique et théorique.

1- Débats et dialogues sur la pratique de la fiction

Dans les deux romans de Sorel les plus célèbres, l'imbrication entre le discours critique et le discours narratif se manifeste plus particulièrement dans les scènes de dialogues et de débats entre les personnages. Ces scènes sont marquées par la rupture de la narration qui fait place à la réflexion critique. Les débats portent principalement sur l'écriture et la mode d'élaboration de la fiction romanesque. Certains personnages sont en fait des porte-paroles de l'auteur. De ce fait, dans l'édition de 1633 du *Francion*, on retrouve des passages extraits des préfaces des deux premières éditions dans les propos du personnage principal qui incarne ainsi, comme Clarimond plus tard dans *Le Berger extravagant*, la pensée de Sorel.

Dans *Francion*, la scène de rencontre entre le héros et Joconde est caractéristique des discussions entre les personnages autour de la fiction romanesque. Cette scène crée une rupture dans la narration des aventures pastorales du héros. L'aspect critique de l'œuvre vient en fait se substituer au récit. Cependant « le discours critique se dissimule si adroitement derrière le discours narratif qu'on ne l'aperçoit que par transparence »[360]. En effet, le discours critique semble se confondre ici avec celui

[358] Michèle Rosellini, « L'entreprise critique de Sorel : une œuvre de « novateur » ? », *Littératures classiques* 2015/1 (N° 86), p. 191.
[359] *Ibid*, pp. 189-190.
[360] Maurice Lever, « Le statut de la critique dans "Le Berger extravagant" de Charles Sorel », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 77e Année, No. 3/4, Le Roman au XVIIe Siècle (May - Aug., 1977), p. 418.

narratif : Maurice Lever définit ce phénomène dans l'œuvre de Sorel par l'anti-roman. En fait bien que la conversation des deux protagonistes tourne autour des récits pastoraux, la scène qui se déroule sous nos yeux nous porte hors de l'univers pastoral. Francion cesse en fait de jouer son rôle de paysan pour gagner l'admiration de Joconde, une citadine habituée à la vie de la cour. La conversation sort du contexte du récit en cours et devient une interrogation sur l'écriture romanesque. On assiste à une pause dans le récit ; la critique ôte son voile et se révèle au cours du dialogue entre les deux personnages autour des pastorales :

> Quel beau livre est-ce-là Mademoiselle ? […]−Quand je vous l'aurais dit, répond-elle, que vous servira cela ? […], car vous autres, paysans [...] ne lisez guère en toute votre vie […]−Je ne suis pas en ceci de la croyance des autres, repartit Francion […]−Je vous apprens que c'est icy un livre où il est traité des amours de Bergers et de Bergères. N'en avez-vous jamais veu de semblable ?−Ouy, repartit Francion, je vous asseure que la lecture en est fort agréable, et principalement à ceux qui sont aux champs comme vous estes : car vous estes infiniment aise de voir en effect les délices qui vous sont représentées par le discours.−Oh ! Combien vous estes deceu de croire cela, dit-elle, car si la curiosité ne me poussait à voir la fin des avantures qui sont descrites icy, je n'aurois pas le courage de fueilleter tout, parce que je me plais fort en la vray-semblance, et je n'en sçaurois trouver en pas une histoire que je puisse voir dedans un tel livre. Il y a bien de l'apparence. Les Bergers sont icy dedans Philosophes, et font l'amour de la même sorte que le plus galand homme du monde. À quel propos tout cecy.[361]

Les propos de Joconde traduisent les suspicions de Sorel sur la vraisemblance des aventures romanesques. Ce passage, entre autres, nourrit la réflexion de Sorel sur le roman. Les moments de rupture ou d'interruption de la narration sont essentiels car ils permettent d'interpeller le lecteur, de l'inciter à la réflexion. Le discours critique s'entrelace à la trame narrative dont il remet en cause le réalisme. Le discours critique va ainsi à l'encontre du récit ; il est comme une interrogation sur le récit qui s'élabore en même temps que lui...

L'*Histoire comique de Francion* est ponctuée de moments de rupture dans l'élaboration de l'histoire. Les scènes de rupture du récit se trouvent principalement dans la deuxième partie de l'œuvre, c'est-à-dire à partir du livre VIII dont l'ouverture est d'ailleurs marquée par un long récit méta-narratif : « Les aventures que Francion a courues en sa plus basse jeunesse et celles qu'il a eues ont été mises dans les livres précédents, où je l'ai toujours fait parler de la sorte qu'il les a racontées. Il est temps que son historien parle lui-même et dise le reste tout d'une suite... »[362]. Ce discours du narrateur se poursuit sur plus de trois pages et est principalement constitué d'un extrait des deux premières préfaces du *Francion*. Le narrateur s'adresse directement au lecteur et lui parle de la fonction et des caractéristiques principales du genre de l'histoire comique. Le roman se substitue ainsi

[361] *Francion*, pp. 488- 489.
[362] *Ibid.*, p. 382.

à une réflexion critique sur les pratiques littéraires. L'insertion de certains extraits des premières préfaces au sein de la fiction montre la fonction critique des textes liminaires des romans de Sorel et permet de rendre accessible cette réflexion à tous les lecteurs. Le précédé consistant à alterner discours fictif et discours critique amène le lecteur à réfléchir sur les procédés de fabrication de la fiction et à adopter de nouvelles méthodes de lecture des romans et plus particulièrement du roman en train d'être lu. Il va sans dire qu'après la lecture de ces discours du narrateur, le lecteur porte un regard différent sur l'histoire racontée et sur la suite du roman.

Dans ce sens, à travers les discours méta-narratifs, on peut parler de dialogue implicite entre le narrateur et le lecteur. Les interventions du narrateur peuvent en fait avoir une influence sur la manière de lire du public. Les propos du narrateur donnent à voir quelquefois de façon précise la critique du roman traditionnel. Ce fait se traduit dans ce passage extrait du livre X :

> 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 particularités […] Contentons-nous qu'après quelques journées de chemin, Francion, ayant couché à un village assez proche de Lyon, arriva à un autre un dimanche au matin.[363]

Ce commentaire méta-narratif traduit la fonction critique de l'œuvre. En effet, les « particularités » dont pale le narrateur renvoient aux pléthores d'informations inutiles et invraisemblables qu'on peut trouver dans le roman traditionnel. À travers ces commentaires, le narrateur dévoile le principe de la représentation romanesque ; il s'agit ainsi d'interpeller le lecteur (l'apostropher) afin de l'inciter à prendre conscience du caractère fictif du texte qu'il est en train de lire et de l'appeler à réfléchir sur les principes de la mimesis. Mais ce passage peut également exprimer une invitation au lecteur à prendre part au récit.

L'histoire comique se veut en fait un genre original qui propose au lecteur de prendre part à l'élaboration de l'œuvre en complétant certaines scènes ou en supprimant des passages. Cette liberté est ce qui caractérise ce genre. C'est cette même liberté qui donne à l'écrivain des possibilités multiples dont celle « d'intervenir personnellement au milieu de son histoire, d'engager le dialogue avec son lecteur, de l'entretenir des sujets les plus divers : de lui-même, de ses personnages, du roman qu'il est en train d'écrire. En un mot, l'histoire comique oppose au système clos des autres formes romanesques une structure éclatée. Elle échappe aux conditions nécessaires de l'illusion pour s'autoriser le multiple, le digressif et la dérision »[364].

Ce caractère digressif de l'histoire comique en fait un genre total ; un genre qui essaie d'embrasser le réel dans ses fluctuations diverses. L'histoire comique ne se limite pas à sa dimension

[363] *Ibid.*, p. 507
[364] Maurice Lever, *Op. cit.*, p. 417.

fictionnelle ; c'est également un espace où s'élabore la réflexion de l'auteur sur son œuvre, ses idéaux sur l'écriture, mais aussi les interrogations et débats qui marquent son époque.

Dans le *Francion*, les scènes de discussion entre les personnages sont caractéristiques de certains de ces débats, notamment sur l'écriture des romans. Ainsi après le duo Francion-Joconde, on retrouve celui entre Francion et Hortensius, deux figures centrales qui sont représentatifs de deux écoles de pensée. Ces deux personnages sont mis en opposition dans toute l'œuvre et les rapports qu'ils entretiennent sont plutôt « conflictuels ». Le livre XI s'ouvre par une sorte de confrontation verbale, une joute oratoire qui permet à Hortensius et à son ancien élève de montrer les marques de leur esprit. Francion, comme pendant les années de collège, se montre toujours insolent et irrévérencieux à l'égard de son ancien professeur, mais il faut dire que cette insolence se traduit désormais de manière plus subtile car elle s'exprime à travers le génie du héros.

L'opposition entre les deux personnages se traduit principalement à travers les rapports qu'ils entretiennent avec les belles-lettres : si le héros pratique et prône l'imitation créatrice, le pédant s'abandonne à la pratique de l'imitation servile. En effet, pour Francion l'imitation-création est le principe fondateur de toute œuvre littéraire alors que chez Hortensius, la pratique de l'imitation s'apparente par moments a du plagiat ou de la contrefaçon littéraire. Le dialogue entre ces deux personnages non seulement reflète les débats contemporains mais aussi constitue une réelle réflexion sur l'écriture romanesque. Ainsi, la confrontation entre le héros et le pédant est mise en exergue par une conversation marquée par des références littéraires contemporaines que souligne d'ailleurs Fausta Garavini : « cette conversation entre Hortensius et Francion est une mosaïque de citations tirées des lettres de Guez de Balzac publiées en 1624. […] Dans ce pastiche, Sorel se moque surtout des hyperboles, des périphrases et des similitudes extravagantes dont abusaient les imitateurs »[365].

A travers la litanie de cérémonies lors de la montée des escalier se traduit la grandiloquence des propos du pédant mais aussi l'insolence de Francion ironique à l'égard d'Hortensius qui cherche surtout à faire étalage de son savoir et à continuer à jouer son rôle de "maître-éloquent" auprès de son ancien élève :

> Mais je vous supplie, montons à la chambre du comte Raymond, qui sera très aise de vous voir. […] il ne voulut jamais passer devant Francion, tant il était courtois : "Monsieur, ce disait-il, allez devant […]. J'ai été malade pendant mon voyage, je n'ai plus de jambes que par bienséance, mon corps se porte assez mal pour être celui d'un pape, et à trente-six ans je ne suis pas moins ruiné que le château de Bicêtre ! Je suis plus vieil que ma grand-mère et aussi usé qu'un vaisseau qui aurait fait trois fois le voyage des Indes.−Mais, Monsieur, lui dit Francion en se riant, si vous disiez que vous êtes aussi usé que la marmite des codeliers qui leur sert depuis six vingts ans, la similitude ne serait-elle pas meilleure ?[366]

[365] *Francion*, (notes) p. 731.
[366] *Ibid.*, p. 543.

On entrevoit le caractère conflictuel du dialogue et l'ironie des propos du héros à l'égard de son ancien professeur. Le langage surtout du pédant affublé d'images traduit une remise en question du discours obscure des romans.

La conversation entre les personnages se poursuit et le discours théorique devient de plus en plus explicite. En fait, l'évocation des œuvres d'Hortensius inscrit ce livre pleinement dans la thématique de l'écriture romanesque. Ce passage semble avoir une importance capitale pour Sorel. En fait, Hortensius, saisi d'un moment d'illumination soudaine, parle de ses projets d'écriture de romans. Il parle d'un roman lunaire et un autre sur le microcosme, ce qui renvoie aux débats scientifiques de l'époque autour principalement de l'astronomie. On note une certaine originalité dans le discours du pédant qui prône une forme romanesque nouvelle, mais son propos est associé « aux rêveries d'un homme qui a la fièvre chaude ou au langage de l'empereur des Petites-Miasons »[367]. Pourtant ses propos sont une interrogation pertinente sur l'écriture romanesque. En effet, son projet d'écriture s'interroge sur le renouvellement des formes romanesques, question centrale dans l'œuvre de Sorel. On peut d'ailleurs voir dans le projet du pédant une annonce de l'œuvre romanesque de Cyrano de Bergerac, *Les États et Empire de la Lune* et *Les États et Empire du Soleil*. Cependant, étant associé au pédant-plagiaire, Hortensius est méprisé et moqué par toute la compagnie.

On pourrait établir, dans ce passage, un rapprochement entre Hortensius et Sorel au regard du mépris dont fait l'objet le pédant. Hortensius deviendrait le porte-parole de l'auteur dont l'entreprise audacieuse qu'est *La Science universelle* est jugée par ses contemporains peu pertinente ou extravagante. Cette scène renvoie également au *Berger extravagant* dont le personnage principal, Lysis, est victime de la moquerie de jeunes seigneurs qui décident de s'amuser de sa folie. Mais il semble que Lysis simule la folie et devient ainsi celui qui se joue des autres et non le contraire. Il en est de même d'Hortensius qui, devant l'attitude moqueuse de Francion et de toute l'assemblée, semble surenchérir d'extravagance pour se gausser d'eux ; d'où ce passage qui traduit cette exagération du pédant à travers son propos :

> Vous n'entendez pas tout, reprit Hortensius, j'ai bien d'autres desseins pour ravir le monde : sachez que j'ai tant de romans à faire que j'en suis persécuté. Il me semble, en rêvant dans ma chambre, qu'ils sont à tout coup autour de moi en forme visible comme de petits diablotins, et que l'un me tire par l'oreille, l'autre par le nez, l'un par les grèges et l'autre par les jarretières, et qu'ils me disent chacun, à moi : "Monsieur, faites-moi, je suis beau ! Commencez-moi ! Achevez-moi ! Ne me laissez pas pour un autre !"[368]

Au fur et à mesure que la conversation avance, le héros se voit supplanter par Hortensius qui occupe de plus en plus le centre de la scène. Il évoque un certain nombre de problématiques chères à

[367] *Ibid.*, p. 546.
[368] *Ibid.*, p. 549.

Sorel : la médiocrité et l'amour du profit de certains écrivains, l'ajout de particules nobiliaires à certains noms d'auteurs, la contrefaçon littéraire, la censure et la condamnation des mauvais écrivains et de leurs ouvrages. Hortensius endosse pleinement le statut de porte-parole de Sorel en tenant un discours théorique sur l'écriture des romans. On note en effet une critique acerbe et pertinente d'Hortensius des mauvais écrivains. Ces derniers sont représentés par le personnage de Guillaume, un cuistre dont parle le pédant : ce « barbouilleur de papier » fait publier son premier roman sous le nom de « sieur Guillaume », mais ce même ouvrage parait un an après avec une légère modification du nom d'auteur qui devient « sieur de Guillaume ». Hortensius poursuit ses anecdotes en ces termes :

> Il a bien fait encore imprimer d'autres ouvrages : il a pris des anciens livres où il a changé trois ou quatre lignes au commencement, et les a fait imprimer sous de nouveaux titres afin d'abuser ainsi le peuple. Mais je vous assure que si j'étais des juges, je punirais aussi grièvement de tels falsificateurs de livres que ceux qui font de la fausse monnaie ou qui falsifie les contrats. Enfin, mon valet a déjà plus écrit que moi, mais tous ses livres ne sont propres qu'à entortiller des livres de beurre […] le Parlement […], pour la plus grande grâce le devait condamner à boire en place de Grève autant d'encre qu'il en a mal employé […]. Il y a bien d'autres dignes de même punition.[369]

Hortensius s'adonne dans ce passage à une sorte d'autocensure ou à une forme d'auto-ironie dont le but est de se moquer de la compagnie. La clairvoyance dont il fait preuve nous permet encore davantage de le rapprocher de Lysis qui avoue à la fin de ses aventures avoir simulé la folie afin d'abuser les autres. Ainsi *Francion* annonce non seulement le roman critique de Sorel, *Le Berger extravagant*, mais aussi porte en lui-même un discours critique profond.

Mais cette clairvoyance subite du pédant-plagiaire suscite également l'étonnement et nous amène à nous interroger sur le personnage d'Hortensius : sa symbolique, son rôle dans la construction du roman. Le personnage d'Hortensius est-il un simple type comique représentatif de la figure du pédant ou bien est-il une figure plus complexe ? Tout compte fait, on peut trouver dans le rapprochement entre Lysis et Hortensius, l'aspiration de l'auteur à s'éloigner de la construction simpliste des ouvrages mettant en scène des types comiques. Il en est certainement de même de tous les « originaux » qui évoluent dans les différentes histoires comiques de Sorel.

Dans cette critique pertinente d'Hortensius de certaines pratiques littéraires contemporaines, se manifeste une satire de toutes les formes d'imposture liées aux pratiques littéraires. Bien que victime de la moquerie de tous, le pédant se présente comme un auteur original qui aspire à inscrire le roman dans une ère nouvelle. Dans ce sens, on trouve des rapprochements très marquants entre les propos du pédant et ceux de Sorel. Ce fait se traduits à travers ces deux passages :

[369] *Ibid.*, p. 552.

> Hortensius parlant de son projet d'écriture : « Je veux parler d'un roman qui est meilleur que les histoires, car mes rêveries valent mieux que les méditations des philosophes. Je veux faire ce qui n'est jamais entré dans la pensée d'un mortel »[370]

Propos de l'auteur extrait de la préface de 1626 *:*

> L'on a vu ici des fables et des songes qui sembleront sans doute pleins de niaiseries à des ignorants qui ne pourront pas pénétrer jusques au fond. Mais quoi que c'en soit, ces rêveries-là contiennent des choses que jamais personne n'a eu la hardiesse de dire[371]

On note une construction parallèle et identique entre ces deux discours. Chez Sorel comme chez Hortensius, les « rêveries » ou « songes » sont comparées à des paroles ayant une signification implicite profonde. De plus, le caractère original des deux projets est mis en exergue de manière similaire. Ce rapprochement d'Hortensius – figure du comique et victime du mépris des autres personnages et surtout mis, tout au long du roman, en opposition avec Francion qui lui-même apparaît dans l'ensemble du roman comme représentatif de Sorel – à l'auteur donne à voir le caractère complexe de la construction de ce personnage. Hortensius préfigure ainsi largement la figure double du personnage de Lysis.

Cette construction des personnages traduit la fonction critique du roman de Sorel. Les similitudes et divergences qu'on remarque entres différents personnages ou entre l'auteur et ses personnages créent une certaine confusion qui requiert une lecture minutieuse de l'œuvre.

Dans l'*Histoire comique de Francion*, la critique se manifeste sous diverses formes et est incarnée par le narrateur et les personnages à travers diverses postures. Le dialogue se manifeste à travers les interactions entre différents personnages, entre narrateur et lecteur, entre personnages et auteur, entre récit et discours critique… Ainsi la confrontation entre le pédant et son ancien élève permet de mettre en parallèle deux écoles de pensée qui marquent la première moitié du siècle classique et de donner à voir les reproches dont faisaient l'objet à l'époque poètes et romanciers. En effet cette longue discussion entre les deux personnages est une sorte de représentation des débats mondains de l'époque autour de la littérature. Il en est de même d'ailleurs de la scène entre Francion et Joconde, de la conversation des mondains chez Luce... On retrouve également ces débats dans *La maison des jeux* et dans *Le Berger extravagant*.

Les débats, conversations et procès sont récurrents dans *Le Berger extravagant* de Sorel. Le parcours de Lysis est marqué par ces discussions qui tournent principalement autour de l'écriture et de la représentation romanesque. Comme dans le *Francion,* ces scènes créent une rupture dans la trame de la narration et constituent des moments où l'auteur engage le débat autour de la pratique romanesque et nous appelle à une réflexion critique. Dans ce sens, les discussions entre Lysis et son

[370] *Francion*, p. 546.
[371] *Ibid.*, p. 384.

curateur, Anselme, sont marquantes. Par son attitude parfois désinvolte, Anselme ne semble servir que de contrepoint pour permettre à Lysis de donner libre cours à ses imaginations les plus absurdes. On sait qu'Anselme et une grande partie de la compagnie ne cherchent qu'à jouir de la folie de Lysis. Lorsque ce dernier apprend de son curateur qu'Angélique se rend à Paris, on note une courte discussion qui rend compte du discours critique sur le langage romanesque :

> Anselme « s'en vint lui dire qu'il y avait bien des nouvelles, et que Léonor qui était une femme qui bâtissait un dessein en un moment, s'en retournait à Paris avec sa fille angélique. Tu ne sais pas donner de la gravité ni de la grâce, lui dit Lysis, vu que cette Angélique est ta maîtresse, comme j'ai remarqué facilement, devrais-tu parler d'elle sans périphrase ? Dis que Léonor qui est reine du mérite, s'en retourne dans la reine des villes avec sa fille, qui est la reine de ton âme. Dis que cette Angélique de nom et d'effet aprête ses ailes pour s'envoler […]. Pourquoi ferai-je acroire qu'elle vole, repartit Anselme, puisqu'elle s'en va en carosse […] ?[372]

La réponse courte d'Anselme traduit l'extravagance du langage des romans. Cette réponse est en fait une interrogation sur l'écriture romanesque adressée aux lecteurs. L'auteur met en question les exagérations et les métaphores obscures dont Lysis s'inspire des romans.

On note, dans *Le Berger extravagant*, beaucoup de passages où l'on suspend le récit afin d'engager une réflexion sur son mode d'élaboration, ou encore sur les procédés qui le régissent. Au fur et à mesure que l'histoire progresse, on constate que la réflexion sur le récit occupe une place de plus en plus importante. Ainsi les aventures de Lysis sont de plus en plus rares dans les derniers livres. Comme dans le *Francion*, le discours critique semble reléguer la narration au second plan.

2- De la mise en abyme de la fiction romanesque

La dimension critique est très marquante dans la deuxième partie de *Francion*. À partir du livre XI, les personnages vivent et évoluent dans un monde « clos » ; ils semblent ne s'être regroupés à Rome que pour pouvoir pleinement discuter des pratiques d'écriture romanesque. Le récit devient presque inexistant ou, du moins, transposé au second plan. Le héros subit lui aussi un sort similaire ; Francion ne semble plus être le personnage principal de l'œuvre et, en plus, il va devoir partager la scène centrale avec principalement Hortensius. Le conflit qui oppose ce dernier avec Francion depuis le collège devient un conflit textuel. La tournure que prend la confrontation verbale entre les deux personnages montre l'acharnement du héros qui cherche à jeter le discrédit sur son rival. Francion dérobe les papiers tombés de la poche d'Hortensius et décide de les lire devant toute la compagnie pour démontrer l'artifice de son ancien maître qui copie ses discours d'autres livres et les récite par

[372] *Francion*, p. 94.

cœur. Francion se présente ainsi comme un héros qui « essaie de maintenir à la surface son personnage qui s'engloutit progressivement au cours du récit et se vide peu à peu »[373].

Dans *Le Berger extravagant*, on remarque une composition similaire dans les derniers livres. En fait, à partir de l'entrée en scène des bergers Philiris, Polidor et Méliante, qui sont venus apprendre l'art d'être heureux auprès du « roi des bergers de la Brie », toute la compagnie vit dans une certaine promiscuité. Les personnages passent des heures ensemble à discuter de l'écriture des romans, à raconter des histoires, à représenter des pièces de comédie. La pratique romanesque occupe ainsi le centre de la scène et Lysis se voit réduit par moments au rang de simple auditeur. Clarimond, hostile aux romans semble usurper la place de Lysis à qui il cherche à démontrer l'extravagance de certains récits fictifs.

Dans ce sens, à propos du *Francion*, Martine Debaisieux affirme : « l'effacement progressif du protagoniste dans les derniers livres permet de reporter l'attention sur le texte lui-même »[374]. Le texte et les procédés d'écriture deviennent-ils le principal protagoniste ? Cette question s'impose car en plus des nombreuses discussions portant principalement sur l'écriture romanesque, les thèmes dominants dans les derniers livres s'articulent autour de la pratique de la fiction. Après la confrontation entre le pédant et son ancien élève, on assiste à une conversation entre ce dernier et Raymond. Le discours de Francion qui est un extrait de la préface des éditions précédentes constitue une critique adressée à certains écrivains dont il entend se démarquer. Cependant en même temps, le héros avoue à Raymond n'être pas un aussi grand écrivain qu'il a fait croire, le seul ouvrage qu'il a écrit, au cours de ses aventures pastorales, est dans sa mémoire : « Je n'en ai pas tant fait que vous croyez, lui dit-il ; si l'on vous a autrefois montré quelque chose comme venant de moi, c'était une imposture »[375]. Il se pose la question de la contrefaçon littéraire. Au fur et à mesure que l'histoire progresse, les questionnements sur la fiction romanesque deviennent d'une certaine manière l'intrigue principale des romans comiques de Sorel.

La question de la contrefaçon littéraire est présente dès les premiers livres de l'œuvre à travers la pratique du plagiat par son maître de chambre, Hortensius qui, pour séduire la belle Fremonde, apprenait par cœur des passages poétiques extraits des romans. Ainsi il semble que les fourberies de Francion ne sont pas seulement d'ordre sentimental mais aussi littéraire. En fait, « le romancier est un forgeur d'illusions »[376] ; c'est pourquoi Francion arrive à tromper les villageois en se faisant passer tour à tour pour un musicien, un magicien, un charlatan. L'acte d'écrire est associée dans cette œuvre à ces différentes professions. Francion est-il un simple imposteur ? Possède-t-il les qualités d'écrivains

[373] Martine Debaisieux, *Le procès du roman : écriture et contrefaçon chez Charles Sorel*, Orléans : Paradigme, 2000, p. 125.
[374] *Ibid.*, p. 129.
[375] *Francion*, p. 558.
[376] Martine Debaisieux, *Op. cit.*, p. 134.

auxquelles il prétend ? Ou encore l'infirmation de ses propres propos est-elle une façon pour Sorel de pousser le lecteur à s'interroger sur la validité et la consistance du discours littéraire ? Tout compte fait, Francion semble avoir acquis une maîtrise parfaite de la pratique de l'illusion romanesque.

Ces interrogations sur la pratique romanesque sont très marquantes dans *Le Berger extravagant*. Dans cette œuvre, le discours narratif et le discours critique s'entremêlent et se confondent à tel point qu'il est difficile de les dissocier. En fait, la matière narrative est formée d'un ensemble de fables ramassées extraites de romans, mais cette matière n'est reprise que dans une intention critique.

« Comment décourager les lecteurs de romans si ce n'est avec un roman ? »[377] : cette question traduit parfaitement l'esprit critique du *Berger extravagant* ; ce roman est en fait la négation de lui-même. Cet ouvrage concentre en lui tous les défauts et impertinences des romans : invraisemblance, merveilleux fantaisiste, longueur ennuyeuse... Cet ouvrage doit en fait dégoûter le lecteur de la forme traditionnelle du roman en lui démontrant ses dangers et ses extravagances les plus insolites. *Le Berger extravagant* n'est pas donc un simple roman ; le discours critique enrobe et dissout le discours narratif qui est lui-même une démonstration de ses propres défauts et erreurs. Le discours narratif est en fait au service de la critique ; il la consolide en l'illustrant. « L'objet véritable de son livre n'est donc pas de raconter les aventures du berger Lysis, mais de les exploiter à des fins critiques. Ces aventures ne sont pas la vraie matière du roman, mais quelque chose comme une figure de démonstration, une métaphore du genre romanesque, la copie en né-gatif du roman pastoral. Le vrai sujet n'est rien d'autre que le fonc-tionnement du système narratif »[378]. D'où l'omniprésence de la critique dans *Le Berger extravagant*. Cette œuvre est essentiellement critique ; chaque chapitre, chaque scène, chaque propos s'inscrit dans cette entreprise critique de l'ouvrage ; il s'agit à chaque fois d'illustrer, de donner à voir les raisons de la mise en œuvre de la critique.

Selon Severo Sarduy, dans la littérature baroque, l' « accent [est] mis sur l'opérativité plus que sur l'œuvre […] sur la production comme mimesis (ou mise en jeu) d'un code »[379]. Cette citation est très représentative de la deuxième partie du *Francion*. À travers les différentes conversations autour de l'écriture, les commentaires métatextuels, les interventions fortuites du narrateur, les passages de la préface insérés dans les propos de Francion ou du narrateur, Sorel donne à voir les procédés de fabrication de la fiction romanesque, la « mise en scène de la machinerie »[380] de l'œuvre. Ainsi, on est plongé pleinement dans l'univers de l'élaboration de la fiction à travers la longue scène où Francion et ses compagnons s'amusent aux dépens d'Hortensius.

[377] Maurice Lever, *Op. cit.*, p. 421.
[378] *Idem.*
[379] Severo Sarduy, *Barroco*, Paris, seuil, 1975, p. 54.
[380] *Ibid.*, p. 53.

Ce long épisode sur la tromperie d'Hortensius pose la question de la représentation romanesque. La manière dont Francion et ses amis arrivent à construire l'histoire imaginaire de l'élection d'Hortensius par les Polonais comme leur nouveau roi met en exergue la manière d'écriture des romans. Il s'agit en effet de mettre à nu la mode de composition des romans. Ainsi Francion et tous ses compagnons s'investissent pleinement dans une mise en scène bien organisée pour reproduire l'univers des romans. Hortensius serait l'élu dont parle la prophétie : « c'était de lui que les anciens sages du pays avaient entendu parler dans de certaines prophéties qu'ils avaient faites d'un roi docte qui devait rendre la Pologne la plus heureuse contrée de la terre »[381]. Comme dans la plupart des récits romanesques où un personnage de basse condition mais ayant de grandes qualités (un orphelin ayant des qualités extraordinaires, une jeune fille d'une grande beauté) voit son destin prendre une tournure extraordinaire, Hortensius grâce entre autres à « la renommée qu'il s'était acquise parmi eux par ses écrits, qui volaient de toutes parts »[382] est promu roi de Pologne. D'ailleurs le docte pédant ne manque pas dans ses rêveries de discerner une ressemblance entre son destin et celui de certains personnages romanesques :

> *Chariclée croyait être fille de prêtre, et l'on trouva qu'elle était fille d'un roi. Daphnie et Chloé pensaient être les enfants d'un pauvre pâtre, et ils trouvèrent que des riches seigneurs étaient leurs pères. Je m'imagine ainsi que ma vie n'étant tissue que de merveilles, je serai enfin reconnu pour le fils de quelque grand prince.*[383].

La reconstitution de l'univers des romans apparaît également à travers le discours en latin des Polonais qui manifestent une déférence qui rappelle l'outrance dans la représentation romanesque : « les Polonais lui firent des révérences bien basses et s'en allèrent après avec des gestes étranges, comme s'ils eussent été ravis d'admiration. L'un disait : *O miraculum mundi* ! »[384]. L'exagération dans la manifestation de la joie et de l'admiration rend compte de l'invraisemblance des romans, du manque de naturel de l'écriture romanesque. L'ironie est également perceptible dans les propos des Polonais car l'ancien régent de collège est représenté dans toute l'œuvre comme un médiocre poète. On assiste à une mise en scène de la mode d'élaboration du discours romanesque, à une parodie des romans qui se caractérise par un long épisode qui finit d'ailleurs par ennuyer le lecteur. À travers cette reconstitution de l'univers des romans, le lecteur est à la fois témoin et confident de l'élaboration de la duperie. Le lecteur est associé à la supercherie dont est victime Hortensius. Sorel cherche à démontrer que la représentation romanesque est principalement fondée sur le mensonge, l'outrance et l'extravagance. La similitude et la longueur des histoires sont sources d'ennui. Le caractère parodique du *Francion* apparaît ainsi de façon très perceptible.

---

[381] *Francion*, p. 571.
[382] *Idem*.
[383] *Ibid.*, pp. 579-580.
[384] *Ibid.*, p. 571.

Cette farce jouée à Hortensius montre la fragilité d'esprit dans laquelle met la lecture excessive d'ouvrages romanesques. Comme le fera plus tard Lysis, Hortensius tire les exemples de sa conduite dans la vie à travers les livres qui eux-mêmes sont régis par le mensonge et le romanesque. Dans ce sens lorsque Francion reproche à Hortensius sa conduite peu libérale à l'égard des Polonais, le pédant s'étonne de n'avoir jamais rien lu de tel dans les livres :

> Dès que vous sûtes qu'ils étaient arrivés, vous devriez leur faire meubler quelque belle maison et les entretenir à vos dépens, et lorsqu'ils eurent fait leur ambassade il fallait que vous vous montrassiez libéral et que vous donnassiez une enseigne de diamants au principal d'entre eux et quelque grosse chaîne d'or à chacun des autres. C'est ainsi que tous les princes en font aujourd'hui [...].– Si est-ce que je n'ai point remarqué cela encore en aucun livre, dit Hortensius.[385]

Cette plaisanterie mise en œuvre par Francion et ses compagnons met en exergue « la folie qui s'empare des lecteurs de romans […] le délire monarchique du pédant annonce le délire pastoral de Lysis »[386]. Ainsi, la narration dans les romans de Sorel est une démonstration du point de vue de l'auteur sur le danger des romans, sur leur caractère nocif chez les lecteurs peu instruits. Ce passage du *Francion* qui illustre la corruption des esprits faibles par la lecture des romans traduit les interrogations de Sorel sur le roman et la fiction.

Au regard de la place importante qu'occupe le discours critique dans les derniers livres du *Francion*, il apparaît que la deuxième partie de cette œuvre se présente comme une réflexion sur les sept premiers livres ; elle est à l'image d'une interrogation, d'une mise en question de la première. Les sept premiers livres représentent la première partie, le livre VIII est une sorte de transition et les quatre derniers constituent la deuxième partie. La première partie est en fait constituée essentiellement de récits à la première personne ; au livre XIII, le narrateur décide de prendre en charge le récit. Ce livre est à la fois le récit d'une apothéose mais aussi celui du début de nouvelles aventures. En effet c'est dans ce livre que Francion obtient enfin avec Laurette ces moments d'intimité tant attendus au cours des sept premiers livres ; c'est dans ce livre également que commence véritablement la quête de Naïs qui se poursuit dans tout le reste de l'œuvre. En dehors des scènes où Francion relate à ses interlocuteurs ses aventures passées, la deuxième partie est un récit fait à la troisième personne. Les nombreuses scènes de dialogue, de discussion, de débat, les scènes de comédies et le procès final rendent compte de la dimension critique de cette partie.

Les retours fréquents de Francion sur les récits précédents permettent les interactions entre la première et la deuxième partie de l'œuvre. Les deux parties semblent être mises en parallèle et se représenter réciproquement. Elles forment un tout et sont complémentaires : il s'agit du récit et de la

[385] *Francion*, p. 588.
[386] Maurice Lever, *Op. cit.*, p. 420.

réflexion sur les procédés de son élaboration. Le discours critique se confond avec la narration, ou encore se substitue à elle, (ne font qu'une). L'*Histoire comique de Francion* est donc marqué par une sorte de réflexivité qui sous-tend le discours critique. Le langage romanesque se présente en fait comme « retour sur lui-même, mise en évidence de son propre reflet, mise en scène de la machinerie »[387]. Si dans la première partie de l'œuvre, Francion est un simple personnage dont le parcours est synonyme de formation, dans la deuxième, il apparaît plus comme un romancier. Il est l'incarnation de l'auteur du texte qui est en train de s'écrire puisqu'une grande partie de la préface est insérée dans ses propos. En fait, au cours de son long parcours d'écrivain, Francion s'éloigne des mauvaises influences (roman chevalerie, sentimental, bergerie dont il fait lui-même la parodie) pour s'adonner à l'histoire comique : dans les derniers livres, il se substitue à Sorel en incarnant les idées de la préface.

Ainsi si Francion est relégué dans la deuxième partie à un personnage de second plan, il reste le principal protagoniste de la « mise en scène de la machinerie » ; c'est lui qui a mis en œuvre l'épisode de la tromperie de Hortensius. Héros de la première partie de l'œuvre, il devient l'auteur ou encore le metteur en scène de la seconde. Francion est celui qui met en œuvre cette réflexion sur l'élaboration de la fiction. Il est donc représentatif de Sorel car il incarne à la fois le romancier et le critique littéraire. Cet enchevêtrement des statuts est caractéristique de tous les textes fictifs de Sorel ; c'est la coexistence entre la théorie et la pratique, de l'activité critique et de celle créative.

On peut remarquer qu'à la suite de *Francion*, seul *Polyandre* se présente comme une œuvre de fiction. *Le Berger extravagant*, *L'île de Portraiture*, l'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française* et *La Science universelle* de Sorel s'inscrivent tous dans le sillage de ses derniers ouvrages critiques : *La Bbbliothèque française* et *De la Connaissance des bons livres*. Sorel n'avait-il pas plus de prédilection pour la critique que pour l'écriture de romans ? Le roman n'est-il pas « un simple alibi » pour exposer ses idées sur la création littéraire et surtout pour se préparer à sa carrière de critique littéraire ? Dans *La Science universelle,* il affirme que ses premiers livres étaient une façon d'exercer ses qualités d'écrivain et de voir le succès ou non qu'ils pourraient susciter : « ses premiers ouvrages ont esté faits comme en cachette, afin d'éprouver le succez qu'ils auraient avant que de les avouer »[388]. Ainsi, même si ce sont ses ouvrages fictifs qui ont eu plus de succès, Sorel semble avoir été dès le début de sa carrière littérataire plus porté vers la réflexion critique et théorique que vers la création littéraire. C'est cette prédilection de Sorel pour la critique et la littérature sérieuse qui expliquerait certaines contradictions chez cet auteur. En effet, Sorel n'a cessé de nier, tout au long de sa carrière, être l'auteur de son œuvre la plus célèbre qu'est le *Francion*, mais il a aussi toujours fait l'éloge de cet ouvrage dans ses textes théoriques. N'est-ce pas la dimension critique de sa première

[387] Severo Sarduy, *Op. cit.*, p. 53.
[388] *La Bibliothèque française*, « l'ordre et l'examen des livres attribués à l'auteur de La Bibliothèque française », p. 392.

histoire comique qui sous-tend ce besoin de la défendre avec tant de passion ? Il ne condamne d'ailleurs du *Francion* que les passages portant atteinte à la bienséance.

Les Remarques qui accompagnent *Le Berger extravagant* traduisent cette prédilection pour la critique. À travers ces *Remarques*, Sorel oriente la réception de l'œuvre et propose sa propre lecture de son texte. *Les Remarques* prolongent et complètent le texte. On trouve ainsi un réseau textuel dense et disparate dans *Le Berger extravagant*. Cette œuvre est en fait une mise en abyme, il s'agit d'un roman dont le sujet principal est le roman lui-même. Les aventures de Lysis sont un ramassis de scènes extraites des romans, les histoires intercalaires parlent des romans, les personnages débattent sur les romans. De surcroît, les propos de Sorel sont clairs dans la préface : ce texte se moque des romans dont il montre les extravagances : c'est le « tombeau des romans ». Dans ce sens, selon Maurice Lever :

> Le Berger extravagant est un roman dans un roman ; ce sont les aventures du berger Lysis en train de se vivre et en projet d'être fixées par l'écriture. De même qu'Hortensius engage Audebert comme historiographe, l'obligeant à se tenir nuit et jour à ses côtés pour noter chacune de ses actions et de ses pensées, Lysis charge Clarimond d'écrire le récit de ses aventures.[389]

La nature du roman, l'écriture des romans, les procédés narratifs sont au centre de toutes les conversations des personnages.

Il en est de même dans le *Francion* qui, comme le remarque Martine Debaisieux, est marqué par deux axes thématiques en lien avec la pratique textuelle. Ces deux thèmes qui sont la comédie et la fausse monnaie sont très présents dans les derniers livres de cette œuvre. Le livre XI est dans son ensemble une scène de comédie construite autour d'Hortensius. Sorel rapproche la comédie à l'histoire comique en ce sens que les deux genres s'intéressent à des sujets de la vie quotidienne, à la réalité. La scène de comédie autour de la folie d'Hortensius renvoie à la représentation romanesque car elle est fondée sur le principe de la fiction. Mais le pédant, à l'image de Lysis, est incapable de dissocier la fiction de la réalité car son esprit semble corrompu par la lecture d'ouvrages fictifs. En effet, l'histoire à partir de laquelle est construit le livre XI est inspirée des romans, cependant le pédant ne s'aperçoit pas de cette similitude et ne se doute à aucun moment de la tromperie dont il est victime.

On retrouve d'autres scènes de comédie comme l'intervention de troupes de comédiens italiens invités par Francion chez sa bien-aimée, Nais. On assiste à une succession de représentations sur différents sujets, jouées dans différentes langues. Francion eut même le privilège de jouer la dernière pièce. L'une des choses marquantes lors de ces représentations est que la troupe italienne nous replonge, au cours de l'une de leur représentation, dans les aventures scolastiques du protagoniste : Francion « eut recours aux comédiens italiens qui vinrent jouer chez Naïs […]. Il y avait quelques jours qu'il leur avait appris toutes les plaisanteries que son brave précepteur avait faites

[389] Maurice Lever, *Op. cit.*, p. 424.

lorsqu'il était au collège sous lui. Ce fut là le seul sujet de leur pièce, et le seigneur Dottor représenta ce pédant. »[390]. Dans ce sens, « la comédie jouée chez Naïs met en abîme le récit de la première édition dans lequel Francion relate les anecdotes centrées autour du pédant »[391]. Cette mise en abyme traduit la réflexion sur la pratique romanesque. Francion se présente encore une fois comme un metteur en scène ; il fait la représentation des récits de la première partie afin, peut-être, de les donner à voir sous un autre angle, celui de la comédie. Francion soumet ainsi son propre texte à l'analyse critique. Le changement de point de vue est propre à l'histoire comique. Il renvoie au mélange des genres, une des caractéristiques fondamentales du réalisme par lequel se définit ce genre.

Le procès final est dans ce sens le procès de la première partie de l'œuvre mais aussi du texte dans son ensemble. Le procès de Francion est un procès sur le roman en train de s'écrire, donc sur son propre roman. Il s'agit du procès de Francion non seulement en tant que faux-monnayeur mais aussi en tant qu'auteur de roman. Cet épisode final est symbolique et renvoie à la thématique du jugement très présente dans l'œuvre de Sorel. Il s'agit en quelque sorte de voir si Francion est fidèle aux règles de la mimesis, de la représentation romanesque à travers son œuvre. D'ailleurs le procès sur le faux-monnayage est associé à celui sur la fidélité du héros : fidélité aux promesses faites à Émilie où fidélité à Nais. Mais le héros est disculpé de toute faute ; il est victime, nous dit-on, de la malveillance de ses rivaux. Le doute ne subsiste-t-il pas pour autant ?

Les histoires comiques de Sorel offrent une réflexion assez pertinente sur les pratiques littéraires à travers aussi bien le parcours des héros que l'esthétique d'élaboration des ouvrages. L'*Histoire comique* de Francion et *Le Berger extravagant* racontent de manière symbolique les aventures des personnages principaux et en même temps proposent, au regard de la forme d'élaboration des textes, une analyse plus ou moins implicite sur la fiction romanesque, sur la pratique de la mimesis. Ainsi, ces deux ouvrages de Sorel portent en elles deux facettes qui sont mises au service de l'analyse : cette construction qui mêle le discours narratif et le discours critique rend compte du caractère critique des histoires comiques du polygraphe. C'est dans ce sens que s'inscrit d'ailleurs le recours par Sorel aux procédés de distanciation dont la parodie et la satire mises aussi au service de l'analyse des pratiques littéraires.

[390] *Francion*, p. 589.
[391] Martine Debaisieux, *Le procès du roman, écriture et contrefaçon chez Charles Sorel, Orléans*, Paradigme, 2000, p. 130.

Chapitre 2 : Parodie et satire

Le genre de la parodie est né dans l'Antiquité. Aristote dans sa Poétique associe le terme « parôdia » à une « action basse en mode narratif »[392] par opposition à l'épopée qui renvoie à une « action haute en mode narratif ». Dans ce sens, selon Jules-César Scaliger :

> De même que la satire est née de la tragédie, et le mime de la comédie, ainsi la parodie est née de la rhapsodie… En effet, quand les rhapsodes interrompaient leurs récitations, des amuseurs se présentaient qui retournaient en vue délassement de l'esprit tout ce qu'on venait d'entendre. Aussi, les appela-t-on parodistes, puisque, à côté du sujet sérieux proposé, il s'en introduisaient subrepticement d'autres, comiques. La parodie est donc une rhapsodie retournée, qui par des modifications verbales ramène l'esprit à des objets comiques[393] (traduction de Genette du latin).

Cette attitude des parodistes consistant à détourner et à modifier la matière sérieuse pour l'inscrire dans le registre comique traduit une forme de manifestation d'une réflexion critique sur ce qui sous-tend la parodie, c'est-à-dire les narrations épiques. Même si l'intention première des parodistes est de détendre le public au cours de ces récitations d'épisodes extraits d'ouvrages épiques, le regard qu'ils portent sur la rhapsodie est un regard interrogateur : il s'agit d'une sorte de mise en question de la rhapsodie qui incite à la réflexion.

Partant de son sens étymologique, Gérard Genette propose cette définition de la parodie :

> Ôdè, c'est le chant ; para : « le long de », « à côté » ; parôdein, d'où parôdia, ce serait le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie[394].

Cette définition rend compte, en partie, du choix délibéré du parodiste de détourner ce qui fait l'objet de sa satire en vue de susciter à la fois le rire et l'esprit critique du public.

La parodie est une forme de réflexion sur l'objet même de la parodie : « on peut la définir comme la reprise détournée, comique et critique d'un texte, d'un genre, d'un sous-genre ou plus généralement d'une esthétique »[395]. La parodie permet de faire ressortir et de mettre en lumière les éléments les plus saillants de ce qui fait son objet afin de les tourner en dérision, les dévaloriser et montrer en quoi il est nécessaire de s'en démarquer. L'histoire comique est profondément parodique. Cette parodie est inhérente à sa dimension satirique. En effet, la mission première à laquelle Sorel attribue au genre de l'histoire comique est d'ordre contestataire. Ce genre est avant tout conçu en

[392] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, DL 1982, p. 17.
[393] *Ibid.*, p. 21.
[394] *Ibid.*, p. 17.
[395] Stéphane Pouyaud, « Parodie et valeur romanesque », *Les Carnets du CRIMEL*, *Littérature et valeur*, n° 730, 2014, p. 1.

réaction contre le roman à la mode. Ainsi la parodie participe également de la réflexion que Sorel engage sur l'art de la représentation, sur l'écriture des romans.

I- Parodie de la mode de composition des romans

« La parodie fonctionne comme un répertoire de topoï, un catalogue de lieux communs »[396]. Ainsi, le *Francion*, roman qui marque la véritable rupture des œuvres de Sorel avec la tradition romanesque, constitue un clin d'œil sans cesse renouvelé de la mode de composition traditionnelle. On note un ensemble de reprises d'éléments romanesques dans une intention parodique. Cette pratique, perceptible dans l'ensemble de la production de l'histoire comique au XVIIe siècle, se traduit à travers l'expression « travestissement burlesque »[397] qu'emploie Gérard Genette pour désigner des ouvrages tels que l'*Eneide Travestita* (1633) de Giambattista Lalli, et le *Virgile Travesti* de Scarron. L'élaboration de ces ouvrages répond à une intention parodique qui trouve également sa manifestation dans d'autres textes de la même époque.

Dans les histoires comiques, la scène d'ouverture est particulièrement un moment privilégié où prend forme la parodie. En effet, la scène d'ouverture des histoires comiques est souvent le moment où l'auteur affirme l'intention parodique de son œuvre à travers une reprise burlesque des éléments conventionnels des romans. On peut donner, entre autres, les exemples des scènes d'ouverture de *Première journée*, l'ouvrage inachevé de Théophile de Viau, et du *Roman comique* de Scarron. Quant au *Francion*, Sorel ayant édulcoré son texte lors des deux dernières rééditions, l'ouverture de l'édition de 1633 a perdu une grande part de sa reproduction parodique des romans. Dans cette œuvre, le travestissement de la forme du roman traditionnel apparaît surtout à travers la représentation symbolique des deux figures dominantes des premières pages de l'œuvre : à savoir les personnages de Francion et de Valentin.

La figure de Valentin qui ouvre l'œuvre préfigure le caractère comique de la scène d'ouverture. Dès les premières lignes, on comprend que ce personnage est confronté à un problème de virilité. Figure du comique, Valentin apparaît surtout comme un être représentatif du héros traditionnel qui cherche à retrouver sa vaillance d'antan. Dans ce sens, Martine Debaisieux trouve que « le signifiant "Valentin" évoque le saint patron des amoureux. De plus, loin de correspondre au personnage impuissant et timoré, son origine latine *valentia* signifie " force du corps, vigueur, courage " »[398]. Ainsi, la place prépondérante qu'occupe Valentin dans la scène d'ouverture de l'œuvre le rattache à son origine de héros dans la littérature aristocratique. De surcroît, on le retrouve plus tard armé d'une épée lorsqu'il se rend chez Raymond à la recherche de Laurette. Toutefois, ce personnage n'est ici que

[396] *Ibid.*, p. 5.
[397] Gérard Genette, *Op. cit.*, p. 15.
[398] Martine Debaisieux, *Le procès du roman*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 85.

la figure vieillie du héros traditionnel. C'est en cela d'ailleurs qu'il semble vouloir retrouver son statut passé usurpé par Francion. En effet, la quête de Laurette est liée au désir de vengeance envers Francion qui l'a humilié : l'épée, destinée à combattre son rival, est le symbole qui le rattache au héros traditionnel. Cependant on assiste à une scène de bafouement (persiflage) du héros de roman. Présenté comme un personnage naturellement comique, Valentin est surtout l'image d'un pantin, image péjorative du héros traditionnel et, par-là, du roman. À la place d'une scène d'ouverture qui met en exergue la vaillance du héros, on assiste à une scène dominée par la dérision à l'endroit du héros des romans.

Cette représentation comique de la figure du héros des romans à travers le personnage de Valentin renvoie d'une certaine manière à l'action des parodistes de l'Antiquité qui, selon Jules-César Scaliger, « détournaient » les sujets sérieux en y introduisant des motifs comiques afin d'amuser le public. Ainsi, au même titre que cette « rhapsodie détournée », qui suscite à la fois le rire et le regard critique du public, la représentation ridicule de la figure de Valentin s'inscrit dans une visée tant comique que satirique. C'est dans ce sens qu'on peut appréhender ces propos assez évocateurs de Bakhtine parlant du récit épique et du roman: « Le présent, l'actualité contemporaine comme telle […] furent dès l'origine l'objet d'un rire ambivalent, joyeux, destructeur »[399]. Cette citation illustre parfaitement la portée parodique de la scène d'ouverture du *Francion*. Le lecteur du *Francion* est confronté à cette ambivalence dès les premières pages de l'œuvre.

Valentin qui est l'incarnation du roman traditionnel suscite dans toutes ses apparitions ce rire à la fois joyeux et moqueur. Sorel insiste en fait sur le caractère naïf de ce personnage trompé à la fois par Laurette, son épouse et le pèlerin, Francion. Valentin appartient en fait au monde passé et est encore habité par le souvenir de ses exploits d'antan. Ainsi, le souci de retrouver son prestige passé le pousse à faire appel à la magie, science occulte qui nous rappelle l'univers du roman traditionnel. En effet, Valentin requiert l'aide de Francion pour retrouver sa virilité alors que le pèlerin est apprécié par Laurette pour sa virilité. Les deux personnages sont donc mis en opposition. Le chevalier Valentin essayant en vain de retrouver sa virilité, laquelle renvoie aussi à sa jeunesse guerrière ou à sa vaillance, au livre VIII, va à la recherche de sa bien-aimée, armée d'une épée dont il a même oublié le mode d'emploi, fait l'objet des moqueries de la compagnie réunie chez Raymond lors de la fête libertine. Distorsion entre la conduite grotesque de Valentin et la figure héroïque dont il est censé être la représentation.

Cette lecture ambivalente que propose Sorel marque dans son ensemble l'*Histoire comique de Francion*. La scène d'ouverture est aussi le moment où entre en scène le personnage principal soumis lui-même à ce rire ambivalent. En fait, la mise en scène de Valentin comme la mésaventure de

[399] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 456.

Francion lors de sa visite à Laurette suscitent chez le lecteur ce rire à la fois « joyeux et destructeur ». Mais il est certain que Sorel invite surtout le lecteur à aller au-delà de la connotation joyeuse de ces épisodes afin de détruire dès l'abord l'image que le lecteur se fait du héros de roman. Il s'agit d'une certaine manière de ne pas laisser naître et se développer dans l'imaginaire du lecteur un quelconque rapprochement entre Francion et la figure romanesque du héros traditionnel. Ainsi, si la représentation comique de Valentin permet de ridiculiser la figure du héros de roman dont il est l'incarnation, l'épisode de la chute de Francion donne à voir la mort de cette même figure traditionnelle du héros pour donner Naissance au « personnage » : « le héros intégré dans un cadre social, spatial, historique déterminé cède la place au personnage »[400].

Même Francion, qui de surcroît est mis en opposition avec la figure du héros traditionnel, n'échappe au travestissement satirique. L'auteur donne une image grotesque du héros à travers, entre autres, la représentation de Francion étendu presque inconscient dans la cuve d'eau bénite apprêtée pour Valentin ; on note également, dans le premier livre, une image ridicule du héros contraint de se cacher « dessus la paille »[401] pour fuir les villageois qui ont reçu l'ordre de l'arrêter et de l'emprisonner. Dans ce sens, la scène d'ouverture de l'histoire comique de Sorel fournit une représentation comique et satirique des deux personnages marquants de cette scène qui symbolisent les figures du héros. Francion autant que Valentin subit un travestissement parodique. C'est ce traitement du personnage de Francion qui lui permet d'évoluer et de se débarrasser de tout ce qu'il a en commun avec le héros traditionnel. L'image ridicule de Francion dans la scène d'ouverture permet de donner une représentation dévalorisante de son statut de héros. À ce propos, Yves Giraud avance : « dans cet assaut croisé de tromperies, il se retrouve dupé à son tour. Jamais héros de roman n'aura fait une entrée aussi piteuse ni une impression aussi pitoyable. Francion a raté ses débuts »[402]. La représentation comique de la figure du héros se poursuit d'ailleurs dans toute l'œuvre.

Le travestissement satirique du personnage de Francion peut être associé à une parodie du héros, compris dans son acception la plus large. Selon Martine Debaisieux,

> Le déguisement d'identité et le renversement de l'ordre social liés au carnaval ne sont pas sans rapport avec le travestissement et le renversement de la tradition littéraire dans le texte parodique. Francion déguisé, "habillé à la mode nouvelle " par le singe, ne se placerait-il pas dans la lignée des Hercule et des Ulysse comiques ? Au-delà des allusions parodiques aux romans de l'époque, L'Astrée en particulier, l'Histoire comique de Francion peut être lue comme un travestissement de La Franciade, que Ronsard relie à l'entreprise de l'Iliade et de

[400] Jean Serroy, *Roman et réalité*, Paris, Minard, 1981, p. 712.
[401] *Francion*, p. 73.
[402] Yves Giraud, « Mais j'étais un grand trompeur ...″ Franchise et tromperie, ou le double jeu de Francion », in *Littératures classiques, Charles Sorel, Histoire comique de Francion″* , n° 41, Hiver 2001, sous la direction de Jean Serroy, Paris, H. Champion, 2000, p. 44.

> L'Enéide ; le poète utilise indifféremment l'appellation Francus ou Francion pour désigner le fils d'Hector, dont seront issus "les Roys Francoys".[403]

En effet, dans son *Avertissement sur l'histoire de la monarchie française,* Sorel revient et commente longuement l'épopée de Ronsard dont il montre le ridicule des suppositions fallacieuses sur « l'origine troyenne de la France »[404]. Ainsi dans le sillage du « drame satirique » de l'Antiquité qui, selon Bakhtine, tournaient en dérision les mythes et légendes nationaux, le *Francion* s'apparente à un « anti-Franciade »[405], ou encore à une reprise parodique des mythes nationaux français.

De surcroît, la parodie apparaît dans le *Francion* à travers aussi le motif du déguisement qu'on peut rapprocher à celui de la folie et du carnaval[406]. Le déguisement fait écho au détournement satirique qui caractérise l'ouverture des histoires comiques. Valentin entre en scène déguisé par les « voiles de la nuict »[407] ; quant à Francion, il est présenté d'abord comme un pèlerin ; le voleur « Catherine » est déguisé en servante. Le travestissement des personnages entraîne une « confusion d'identité »[408] et un désordre généralisé dans la scène d'ouverture du *Francion*. Laurette confond le voleur à Francion au moment où ce dernier prend la place de Valentin dans une cuve d'eau bénite. Valentin lui-même se retrouve lié autour d'un arbre derrière le château. L'atmosphère de désordre généralisé qui règne dans la scène d'ouverture du *Francion* est caractéristique du Carnaval. Comme d'ailleurs le remarque Martine Debaisiuex, une des villageoises rapproche la scène d'ouverture au carnaval : « Cela seroit plus à propos à caresme prenant »[409]. Cette représentation des « choses à l'envers »[410] dans les premières pages de cette œuvre rend compte de l'aspiration de Sorel à faire la parodie des scènes d'ouverture caractéristiques du roman traditionnel. En fait, à travers le port du masque, l'auteur cherche avant tout à faire ressortir le ridicule des personnages.

On note d'autres scènes de déguisement dans l'œuvre : Valentin se déguise en chevalier, le singe habille le jeune Francion à l'envers, Clérante et Francion se déguisent en paysan lors de la noce villageoise, Hortensius se déguise en roi Polonais. Ces déguisements sont métaphoriques de la parodie. En fait les personnages qui se déguisent sont généralement des figures soit représentatives soit antithétiques des personnages des romans. Ainsi si Francion est le contre-modèle du héros de roman, Valentin et Hortensius sont des personnages inspirés de l'univers des romans. On peut même dire que le fou Collinet est le double déguisé de Francion.

---

[403] Martine Debaisieux, « Parodie et Carnaval : l'exemple de Charles Sorel », in *Portail du 17e siècle,* Cahier III, 1, 1989, p. 313.
[404] *Ibid.*, p. 314.
[405] *Idem.*
[406] Martine Debaisieux démontre ce fait dans on article « Parodie et Carnaval : l'exemple de Charles Sorel », in *Portail du 17e siècle,* Cahier III, 1, 1989, pp. 307-318.
[407] *Histoire comique de Francion*, édition de Yves Giraud, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 53
[408] Martine Debaisieux, *Le procès du roman,* Orléans, Paradigme, 2000, p. 75.
[409] *Francion*, p. 64.
[410] Expression utilisée par Bakhtine pour définir le carnaval, cité par Martine Debaisieux dans « Parodie et Carnaval : l'exemple de Charles Sorel », in *Portail du 17e siècle,* Cahier III, 1, 1989, pp. 310-318.

Le traitement parodique de l'incipit des romans est donc perceptible à travers les premières pages de l'*Histoire comique de Francion*. En effet, dès l'abord, la démarche de Sorel semble traduire un besoin prégnant de donner une représentation sinon originale, du moins différente de son héros. Et ce, à travers une sorte d'esthétique de la dissymétrie et du contraste qui marque non seulement le travestissement de la figure du héros mais aussi le détournement ironique des rêves chevaleresques du personnage principal. En effet, pendant son enfance, Francion était fasciné par les romans de chevalerie qu'il lisait voluptueusement. Et lorsque le héros en parle dans son récit, il donne une peinture qui traduit encore cette fascination : « c'était donc mon passe-temps que de lire des chevaleries, et il faut que je vous dise que cela m'époinçonnait le courage et me donnait des désirs nonpareils d'aller chercher les aventures par le monde »[411]. Cette identification du protagoniste aux chevaliers traduit la dimension parodique de l'œuvre. Il semble que c'est cette recherche d'aventures qui marque principalement l'action de Francion dans l'œuvre. Cela est perceptible à travers la fondation de la compagnie des Braves et Généreux, l'aspiration utopique du héros à recréer l'âge d'or, ses interventions auprès de Robin et de Du Buisson. D'ailleurs Francion est comparé à un chevalier au début du livre IX. Cependant « les exploits rêvés par Francion subiront un déplacement quelque peu burlesque à l'intérieur du roman »[412] à travers particulièrement l'aide apportée à Robin et à la famille de Du Buisson. En effet, à la place des « géants » dont le « sang qui ruisselait de leurs corps à grand randon faisait un fleuve d'eau rose où [le héros se] baignait moult délicieusement »[413], Francion est confronté à deux misérables personnages pour châtier l'avarice de l'un et l'infidélité de la femme de l'autre.

On trouve ce même « déplacement […] burlesque » dans les aventures pastorales de Francion. Au lieu d'un berger pétri d'amour pour sa bergère qu'il cherche à tout prix à séduire, Francion abuse de la naïveté des villageoises et de Joconde. À l'amour sincère et intense du berger se substituent les fourberies sentimentales de Francion. Ainsi, ses aventures pastorales ne sont qu'une représentation parodique des romans de cette veine. Sorel cherche à démontrer avant même *Le Berger extravagant* l'absurdité de ce genre dont les histoires relèvent de la pure idéalisation.

Dans ce sens, il est important de noter que la deuxième partie du *Francion* est foncièrement une idéalisation parodique du roman traditionnel, notamment du roman de chevalerie. Cette seconde partie qu'on peut intituler « De la quête de Naïs » commence par une comparaison de Francion à un chevalier : « ce brave chevalier dont nous suivons les aventures à la trace »[414]. Cette « quête acharnée » est marquée par plusieurs clichés du roman traditionnel dont la découverte du portrait de Naïs dont le héros tombe amoureux. Ainsi après avoir observé le portrait, Francion s'écrit : « Ah !

[411] *Francion*, p. 175.
[412] Martine Debaisieux, *Op. cit.*, p. 141.
[413] *Francion*, p. 175.
[414] *Ibid*., p. 439.

Monsieur […] mettez-vous de tels enchantements dans la chambre de vos hôtes [...] Ah ! Vous m'avez tué en me montrant ce portrait !»[415]. Plus loin dans l'œuvre, Dorini fait une représentation idyllique de Naïs à travers un discours qui s'apparente aux descriptions qu'on trouver souvent au début de certains romans d'aventures ou des contes et qui permettent de donner une présentation idéaliste de l'être aimé :

> Il y a sur les confins de la Romanie une jeune dame appelée Nais, veuve depuis un an d'un brave marquis qui n'a été que six mois en mariage avec elle. Vous pouvez bien croire que ses perfections et ses richesses ne la laissent pas manquer de serviteurs. Elle en a acquis un si grand nombre que l'on peut dire qu'elle en a à revendre, à prêter et à donner ! Pas un de tous ceux qui la courtisent n'a su encore obtenir d'elle aucune faveur remarquable.[416]

Cette longue présentation est une sorte d'introduction aux futures aventures du héros. En fait les propos de Dorini inscrivent déjà la suite de l'œuvre dans la thématique de la quête sentimentale. L'éloignement géographique de Naïs et l'allusion à l'Antiquité romaine à travers l'expression « confins de la Romanie » ainsi que l'énumération des qualités de de la « jeune dame » traduisent l'univers du roman traditionnel.

De surcroît, on note le discours plaintif de Francion devant le portrait de la belle Naïs : « Ah ! Cher portrait, que vous contenez de miracles en peu d'espace ! Comment se peut-il faire qu'un assemblage de si peu de couleurs ait tant d'enchantements ? Hélas, vous n'êtes rien que fiction, et pourtant vous faites naître en moi une passion véritable »[417]. Le héros qui s'est lancé dans la quête de l'être aimé est confronté à la jalousie de rivaux caractéristiques des romans. « Dans les quatre derniers livres, lorsque le portrait de la femme est remplacé par la femme elle-même, l'histoire comique reprend la thématique du roman de l'époque : rivaux jaloux, emprisonnement, séparation, malentendu entre amants, retrouvailles, et autres péripéties servant à retarder le mariage final »[418].

Cependant, il faut bien préciser que la reprise de ces éléments conventionnels des romans ne constitue nullement une adhésion à cette esthétique mais plutôt un rejet de ces mêmes éléments romanesques. En effet *Francion* est avant tout une œuvre qui se définit par son caractère réaliste. Ainsi le personnage principal « singe » parfois les héros des romans traditionnels, mais il n'en est pas un. Il est plutôt l'incarnation de ces « tableaux naturels de la vie humaine » dont parle Sorel dans *De la Connaissance des bons livres*. Francion n'est pas un être parfait et qui n'évolue pas, à l'image du héros des romans. Son caractère « fourbe » est l'une de ses principales imperfections : il parvient même à tromper le narrateur sur son infidélité envers Naïs révélée dans le dernier livre. En fait, à l'insu de tous ses compagnons et du lecteur, Francion entretenait une relation amoureuse avec Émilie,

[415] *Ibid*., p. 185.
[416] *Ibid*., pp. 409- 410.
[417] *Ibid*., p. 450.
[418] Martine Debaisieux, *Op. cit.*, p. 142.

une belle dame originaire de Florence. On peut d'ailleurs à ce propos s'interroger sur « l'omniscience du narrateur qui, nous faisant part des aventures romaines de Francion, n'avait aucunement mentionné ces infidélités »[419]. Cette infidélité de Francion est la marque de son imperfection. Dans ce sens, lorsqu'il est séparé de Nais, à cause du complot ourdi par ses rivaux, et qu'il est contraint de rester dans un village inconnu où il devient berger, Francion ne cherche point à retrouver sa bien-aimée, mais se félicite plutôt d'être dans un pays où il est inconnu de tous ; ce qui lui permet de s'abandonner à ses fantaisies et à ses fantasmes plutôt que de s'inquiéter de sa bien-aimée assiégée par deux amants féroces.

Dans ce sens, on peut se demander si les déclarations d'amour de Francion devant le portrait de Naïs sont sincères. Ces déclarations ne s'inscrivent-elles pas dans le souci d'idéalisation parodique de l'auteur ? En fait, Sorel refuse l'idéalisation des amours du héros et de l'héroïne. Malgré la beauté de Nais, Francion ne peut s'empêcher de jeter son dévolu sur Émilie à qui il trouve des qualités presque identiques à celles de Nais. Il avance à propos d'Émilie : « Or, il faut que je vous proteste encore maintenant que je n'ai jamais guère vu de plus belle fille »[420]. Ces propos remettent en cause la beauté parfaite et exceptionnelle de l'héroïne. Francion se permet même de comparer Émilie à cette dernière : « Il faut avouer que Naïs est belle, mais Émilie a aussi des attraits qui font que lorsqu'on ne voit plus Nais, l'on ne songe qu'a Émilie »[421]. Remise en cause donc à la fois de la supériorité de la beauté de Naïs et de la fidélité de Francion. Ainsi Sorel reprend en partie certains lieux communs du roman traditionnel pour montrer leur caractère irréaliste et absurde. L'entreprise parodique s'apparente à une sorte de démythification des motifs universels des romans, tel qu'ici la beauté angélique et incomparable de l'héroïne. De plus, cette dernière est, dans le *Francion,* une veuve contrairement à la jeune fille des romans qui parvient, à la fin du roman, à conserve sa virginité malgré les aventures rocambolesques qu'elle connaît au cours de son parcours. Il en ressort une volonté de démolition du roman dont l'invraisemblance des histoires est très flagrante.

De surcroît, le refus de l'idéalisation des romans se traduit de façon plus marquante à travers le procès de fausse monnaie fait à Francion. L'image du héros est associée à la tromperie, à la malhonnêteté, même s'il est victime d'un complot. Ce caractère fourbe, qui éloigne Francion du héros de roman, apparaît d'ailleurs dès la scène d'ouverture où on apprend comment Francion arrive à se faire passer auprès de Valentin pour un magicien capable de l'aider à retrouver sa virilité. Plus tard, le héros lui-même nous fait part de ses larcins au collège. Il abusera également de la naïveté des villageois lors des noces et au cours de ses aventures pastorales. Avant la scène de la fausse monnaie, Francion réussit grâce à son habileté à jouer facilement des tours aux uns et aux autres pour se sortir

[419] *Ibid.,* p. 123.
[420] *Francion,* p. 609.
[421] *Ibid*., pp. 611-612.

d'embarras. Cependant, il se retrouve dans le dernier livre, bien qu'il soit jusque-là présenté comme un être doté d'une grande intelligence, berné et moqué lui-même par ses rivaux. Ainsi, même au bout de son long parcours de formation, le héros n'arrive à atteindre la perfection ou à maîtriser parfaitement tous les codes de la vie en société. Toutefois dans les romans, comme le remarque Sorel dans *De la Connaissance des bons livres :*

> les personnages [de leurs Livres] sont tous jeunes et tous amoureux, et tous beaux, et tous blonds, fussent-ils de Mauritanie? […] C'est un miracle semblable de les faire tous sçavans et tous judicieux, et de les faire tous parler de mesme que s'ils estaient Orateurs ou Poètes, ou s'ils avaient fait leur Cours en Philosophie.[422]

On remarque un réel contraste entre les héros des romans, qui sont des êtres parfaits, et Francion qui connaît un long parcours d'apprentissage avant d'acquérir une certaine maturité.

Dans cette perspective, le mariage final n'est pas, comme dans les romans, une récompense qui vient auréoler le parcours des amants, notamment du héros. En fait au même titre que les autres clichés du roman traditionnel, Sorel traite le mariage final de façon parodique. Dans ce sens, comme le remarque Martine Debaisieux, on peut associer Naïs à la mort : mort de son mari, puis de Floriandre, le gentilhomme français dont elle est tombée amoureuse avant de rencontrer Francion. Donc en épousant Nais, « Francion rencontre sa propre mort »[423]. Cependant, on ne peut concevoir cette mort du héros dans les romans puisqu'ils sont principalement construits autour de l'union des deux amants. En effet, cette union finale est un élément indispensable puisque, comme le remarque Bakhtine, dans les romans, la première rencontre des deux jeunes héros marquée par la Naissance subite et réciproque de leur passion et leur mariage à la fin de l'œuvre constituent les deux moments essentiels de toute la trame ; le reste n'étant que digression : « Tout a lieu au début de leur rencontre et entre ce moment et le mariage il y a un pur hiatus, un vide total car rien ne se passe puisqu'on note aucune évolution de la passion et des qualités des personnages »[424]. Donc cette mort symbolique de Francion est une sorte de clin d'œil ironique aux dénouements des romans.

Dans ce sens, les interventions de Collinet, double de Francion, s'inscrivent dans la critique adressée au roman traditionnel. Lorsque des troubles agitent la France, Collinet met en garde Clérante des dangers de la guerre :

> Mon bon seigneur, dit-il, ces conseillers sont des personnes de robe longue qui n'ont jamais vu les batailles qu'en peinture et par écrit. S'ils s'étaient trouvés en personne à quelqu'une, ils ne persuaderaient pas comme ils font d'éviter la paix. Ils sauraient les désolations qui arrivent en un combat : l'un a les bras coupés, l'autre a la tête fendue, quelques-uns sont foulés aux pieds des chevaux, et la plupart meurent comme enragés. Je vous le représente d'autant *que je*

[422] *De la connaissance*, p. 115.
[423] Martine Debaisieux, *Op. cit.*, p. 126.
[424] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 243.

> ne crois pas que vous vous soyez trouvé non plus qu'eux en ces affaires-là. Vous n'en êtes à blâmer pourtant, car quelle gloire y a-t-il ? Le plus brave du monde est souvent jeté par terre avec un coup de mousquet qu'un couillon a tiré pour faire son apprentissage. Si César, Alexandre, Amadis et Charlemagne vivaient maintenant, ils n'iraient pas si volontiers au combat comme ils ont fait autrefois […]. Pour moi, j'aime mieux voir tuer des poulets que des hommes : retournons-nous-en à Paris faire bonne chère ; il vaut mieux voir des broches que des piques, des marmites que des timbres, et tous les ustensiles de cuisine que ceux de la guerre.[425]

L'intérêt de ce discours réside moins dans la mise en garde contre la désolation que peut engendrer la guerre que pour montrer le caractère désuet du roman traditionnel dont les sujets de prédilection sont la guerre et l'amour. L'évocation des grands héros de l'antiquité rappelle l'extravagance des romans dont les auteurs inscrivent les récits dans un passé lointain dont les coutumes et les réalités sont aux antipodes de l'époque où ces romans paraissent : la fonction principale du roman étant plutôt de représenter le monde « contemporain » pour instruire et apprendre le lecteur à vivre dans cet univers. En outre les actions des héros représentés dans les romans ne sauraient donner une peinture fidèle de la réalité contemporaine puisque les conditions dans lesquelles s'effectuent les batailles ont changé. Les propos de Collinet dessinent les réalités de deux mondes éloignés et opposés : d'un côté, on a les circonstances véritables dans lesquelles se réalise la guerre et de l'autre la fausse représentation qu'en donnent les romans. Ce qui faisait la vertu du guerrier antique serait aujourd'hui une folie. On peut voir aussi une sorte de « déplacement burlesque » à travers le parallélisme entre d'une part l'allusion aux exploits grandioses des héros cités et l'évocation de l'abattage « des poulets » destinés à faire des « broches », et d'autre part la mention des outils de la guerre et ceux de la cuisine. On note une reprise parodique d'un sujet sérieux : il s'agit bien d'une « rhapsodie retournée ».

Le discours de Collinet est également marqué par ce rire ambivalent dont parle Bakhtine. Mais cette ambivalence repose ici sur d'une part l'ironie moralisatrice du fou Collinet et d'autre part son ironie destructrice. Le fou dont l'attitude et les propos sont qualifiés d'extravagants fait la morale au sage Clérante, membre de l'aristocratie dirigeante et en même temps Collinet invalide les discours des conseillers de guerre dont il reproche l'ignorance sur les réalités de la guerre. Le contraste entre le discours moralisateur de Collinet et son statut de fou rend compte de l'ironie de Sorel. L'histoire comique procède de la même manière en cherchant à détruire le roman dont les caractéristiques fondamentales (les thèmes de la guerre, de l'amour ; la figure du héros ; le langage métaphorique) sont présentées comme obsolètes et impropres aux réalités contemporaines. L'histoire comique, genre qualifié d'« anomalie », et présenté comme un déguisement « extravagant » du roman à l'image du fou Collinet dont les propos sont jugés insensés se livrent à la démolition des mythes du passés en

[425] *Francion*, p. 309.

prenant comme seul témoin le lecteur. Il est évident que Sorel appelle le lecteur à s'interroger, à chercher le sens profond de l'histoire comique : à trouver cette ironie destructrice.

La parodie qui passe par l'inversion des statuts et des rôles, la destruction des institutions est caractéristique de l'histoire comique. Dans ce sens Martine Debaisieux trouve que « l'histoire comique se distingue […] du roman réaliste par son style qui subvertit l'intention mimétique »[426]. Le genre de l'histoire comique tel que l'a envisagé Sorel cherche à créer le trouble et à détruire le système en place afin de définir un nouveau. La parodie du roman traditionnel est ainsi poussée à l'excès et pervertit les principes de la fiction dont le romanesque. Le personnage d'Hortensius à travers ses discours est caractéristique de cette subversion mimétique. Ce personnage est l'incarnation avant tout du pédant dont le discours non seulement « est un tissu de termes rhétoriques, de grammaire et de philosophie »[427] mais aussi un assemblage de propos extraits de romans et de textes poétiques. Il est aussi représentatif des dérives de l'enseignement scolaire que critique Francion. Dans le livre XI, Hortensius rejoint son ancien élève Francion et ses compagnons à Rome. Le pédant fait l'objet de toutes les moqueries de la compagnie. On peut même voir dans cet épisode les prémices du *Berger extravagant*. Hortensius passe tour à tour pour un pédant dominé par ses rêveries extravagantes, pour un écrivain crotté, dont les papiers-brouillons sont remplis de graisse et de crasse, ou encore pour un pédant plagiaire. Hortensius comme Valentin est représentatif du monde passé des romans, d'où les multiples moqueries à son égard.

Le tour joué au pédant, roi élu par les Polonais (quatre Allemands habillés en Polonais) constitue un moment essentiel de la parodie. Cet épisode a une double signification. Hortensius, grand lecteur des romans comme plus tard Lysis, se voit plonger dans une histoire rocambolesque. Cependant sa grande connaissance des romans ne lui permet pas de se rendre compte de la supercherie mais plutôt l'amène à croire facilement aux propos de Du Buisson. Ainsi le narrateur avance : « Lui qui avait lu les romans, ne trouvait point étrange que d'un misérable écrivain il fût devenu roi, vu qu'il avait souvent écrit des aventures pareilles où il ne trouvait pas tant de vraisemblance qu'en la sienne, et qu'il était si accoutumé à ces choses-là qu'il n'y voyait rien d'extraordinaire »[428]. Cette crédulité d'Hortensius met en évidence les dangers des romans qui sont remplis d'histoires extravagantes qui corrompent le bon jugement du lecteur et le tient enfermé dans un monde irréel et fictif. Hortensius est même présenté comme un fou qui à la fois suscite l'étonnement et la moquerie du peuple romain. À aucun moment il ne se rendra compte de la supercherie. Cette scène se présente également comme un dévoilement, une mise en scène du mécanisme de la fiction.

[426] Martine Debaisieux, *Op. cit.*, p. 34.
[427] *Francion*, Notes par Fausta Garavini, p. 706.
[428] *Ibid*., p. 575.

La parodie de la mode de composition des romans apparaît dans le *Francion* à travers, entre autres, le traitement de la scène d'ouverture, le développement du motif du déguisement, le récit de la quête de l'être aimé. Dans ce sens, on note beaucoup éléments empruntés au roman traditionnel : les récits intercalés, les rencontres fortuites, les aventures pastorales de Francion. Il s'agit pour l'auteur de reconstruire l'univers du roman de manière à dévoiler ses défauts. Sorel reprend en partie certains lieux communs du roman traditionnel pour montrer leur caractère irréaliste et absurde. La parodie consiste ici d'abord à reprendre certains éléments conventionnels du roman traditionnel, puis à donner à voir l'absurdité de leur traitement dans les récits fictionnels. Cette reprise d'éléments conventionnels est encore plus marquante dans *Le Berger extravagant*. La rédaction de cette œuvre est régie par une entreprise consistant à mettre en œuvre un texte indigeste et extravagant à partir d'éléments tirés principalement des romans.

II- Le Berger extravagant, une mise en scène critique et parodique des romans

Sorel définit de façon claire son projet dans la préface de l'*Anti-roman* : il s'agit de démontrer l'extravagance des romans après en avoir fait un « déguisement extravagant » dans le *Francion*. La démarche de Sorel consiste à mettre son personnage principal, Lysis, au centre d'un ensemble de scènes grotesques inspirées et extraites des romans. Donc l'œuvre peut être qualifiée d'une mise en scène critique ou parodique des romans.

Ainsi entre le *Francion* et *Le Berger extravagant*, on peut remarquer des différences dans la manière dont fonctionne la parodie. Le *Francion* étant avant tout une œuvre qui cherche à se démarquer des romans, les motifs des romans repris par l'auteur se mêlent à des éléments nouveaux caractéristiques de la nouvelle forme romanesque que prône Sorel. Ce procédé permet de tourner en dérision le genre romanesque et surtout de donner à voir l'originalité de l'histoire comique, genre auquel il entend substituer aux romans. Dans *Le Berger extravagant*, l'auteur met surtout en avant son entreprise de démolition du roman à travers une critique acerbe de toutes les absurdités de la fiction romanesque. Ainsi si dans le *Francion* la parodie passe principalement par le principe du travestissement satirique et comique, dans *Le Berger extravagant* elle se traduit à travers l'exagération burlesque des traits caractéristiques des romans.

L'expression « mise en scène » est caractéristique du *Berger extravagant* car cette œuvre ne relève pas de l'invention romanesque. Sorel n'a rien inventé ; c'est pourquoi il considère que son œuvre n'a rien de « fabuleux » et qu'il s'agit bien d'« une histoire véritable »[429]. Ce caractère réaliste du *Berger extravagant* contraste avec son contenu invraisemblable et extravagant : le lecteur est d'une

[429] *Le Berger extravagant*, Paris, Chez Toussaint Du Bray, 1628, Préface (n. p.).

certaine manière amené à se poser la question de savoir comment peut-on écrire de telles histoires. Comment peut-on concevoir que des auteurs aient écrit des livres dont *Le Berger extravagant* est la simple représentation, la simple imitation ? Le principal objectif de Sorel dans cette œuvre est d'imiter les romans dans le but de s'en moquer et de condamner leur mode de représentation : « le désir que j'ay de travailler pour l'utilité publique, m'a fait prendre le dessein de composer un livre qui se moquast des autres, et qui fust comme le tombeau des romans, et des absurditez de la poésie »[430]. Dans ce sens, Fausta Garavini affirme : « L'intrigue (du *Berger extravagant*) n'est qu'une convention pour agencer un mécanisme littéraire qui vise à mettre à nu son propre artifice à travers un amoncellement d'artifices exhumés de toute la littérature accumulée au cours des siècles : »[431].

Le début de l'œuvre traduit cette mise en scène parodique des romans. En fait, la scène d'ouverture du *Berger extravagant* est à l'image d'une reproduction fidèle de l'incipit des romans de bergerie dont on retrouve tous les ingrédients dès les premières pages de l'*Anti-roman*. Lysis qui ouvre le premier livre accompagné d'un troupeau de moutons affamés tient un langage poétique qui renvoie au style métaphorique de l'incipit des romans. Lysis s'adresse à ses brebis en ces termes :

> la Déité que j'adore a entrepris de ramener dedans ces lieux la félicité des premiers siècles, et l'Amour mesme qui la respecte se met l'arc en main à l'entrée des bois et des cavernes, pour tuer les loups qui voudraient vous assaillir. Tout ce qui est en la Nature adore Charité. Le Soleil treuvant qu'elle nous donne plus de clarté que luy n'a plus que faire sur nostre horizon, et ce n'est plus que pour la voir qu'il y revient. Mais retourne-t'en, bel astre, si tu ne veux qu'elle te fasse éclipser pour apprester à rire aux hommes.[432]

On retrouve la représentation métaphorique de la nature. Le soleil est mis en opposition avec Charité dont la clarté risque d'éclipser l'astre. On note également l'évocation des métaphores de la « déité » et de « l'amour » protecteurs des moutons. Ces deux thèmes que sont l'amour et les dieux de la mythologie sont caractéristiques des romans. La description de Lysis quelques lignes plus loin rend compte de la particularité de son accoutrement qui est parfaitement à l'image de ceux des héros de romans de bergerie. D'ailleurs Lysis est comparé au berger Belleroze, « lorsqu'il va représenter Myrtil à la pastorale du berger fidelle »[433]. En plus il faut préciser qu'on a un début *in medias res*. Tous ces traits caractéristiques des romans permettent de reproduire une scène d'ouverture digne de ce genre : le langage, l'évocation de la mythologie, ressemblance vestimentaire de Lysis avec les bergers représentés dans les romans... *Le Berger extravagant* est l'espace où se réalise cette exhumation d'artifices de la littérature.

---

[430] *Idem.*
[431] Fausta Garavini, *La maison des jeux : science du roman et roman de la science*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 89.
[432] *Berger extravagant*, pp. 1-2.
[433] *Ibid*., p. 3.

Cette œuvre donne la représentation la plus exhaustive qui soit de la forme traditionnelle du roman. Sorel reprend les principaux éléments caractéristiques des romans :

> A l'intérieur de ce cadre conventionnel, il utilise tous les procédés et tous les artifices des romans à la mode, pour faire du sien une sorte de répertoire à peu près complet des figures imposées de la rhétorique romanesque. A commencer par les noms à la grecque des personnages déguisés en bergers : Lysis, Polidor, Philiris, Meliante, Amarylle, etc. Ceux qui conservent leur statut gardent aussi leur état civil : Anselme, Adrian, Leonor et Angélique.[434]

Pour leur donner plus de résonance romanesque, Louis transforme son nom et celui de sa bergère en usant de procédés anagrammatiques. La parodie est également perceptible à travers d'autres éléments de l'œuvre. Ainsi, Maurice Lever relève quelques passages marquants qui donnent à voir certaines pratiques de composition des romans : il s'agit, entre autres, du « portrait allégorique » de charité, de la reprise des discours et des lettres amoureuses, des récits intercalés...

Ces « emprunt[s] aux vrais romans »[435], sont perceptibles à travers la scène célèbre du portrait par métaphore fait par Anselme. Ce portrait montre l'excès du recours aux images parfois fantasques chez les romanciers. « La représentation visuelle de ces métaphores, imitée d'ailleurs de Crispin de Passe, relève de la procédure ironique qui préside à la conception générale du *Berger extravagant* »[436].

On note aussi la reprise des « harangues composées dans le style des " Parlements d'Amour" si goûtés à cette époque, et que l'on a pris l'habitude d'introduire tant bien que mal à l'intérieur du récit. L'Anti-Roman offre deux exemples de ces tribunaux imaginaires platement imités du Jugement de Pâris »[437]. Les deux exemples renvoient d'une part à la scène de jugement, présidé par Lysis, sur le différend qui oppose Anselme et son ancienne maîtresse, Genèvre, et d'autre part au procès des romans dont Anselme est chargé de prononcer le jugement final. La reprise parodique s'exprime également à travers les récits intercalaires dont chacun permet de tourner en dérision une forme fictionnelle précise. Ainsi, « Le banquet des dieux » présenté comme une œuvre de Clarimond donne une représentation burlesque des dieux de la mythologie. Dans les Remarques, Sorel commente ce récit en insistant sur l'ingéniosité avec laquelle l'auteur fait ressortir les extravagances des poètes et romanciers. En dehors du texte de Clarimond, on note les histoires racontées par les personnages dont Fontenay, Philiris, Polidor, Méliante et Carmelin. « Celle de Fontenay est un roman " à l'antique ", celle de Philiris, " un roman rempli de douceur et de passion tel que l'on le pourrait faire à la mode de ce siècle, donnant toujours des noms de bergers aux personnages que l'on y introduit ". Celle de Polidor est " un exemple de ces fables que les vieilles content aux enfants, [...]". Quant à l'aventure de Meliante, elle est " à la mode des romans guerriers". Seule l'histoire de Carmelin trouve à peu près

[434] Maurice Lever, « Le statut de la critique dans "Le Berger extravagant" de Charles Sorel » in *Revue d'Histoire littéraire de la France, Le Roman au XVIIe Siècle,77e Année, No. 3/4,* PUF, Mai 1977, p. 421.
[435] *Idem.*
[436] *Ibid*., p. 422.
[437] *Idem.*

grâce aux yeux de Sorel, parce qu'elle est vraisemblable, c'est-à-dire débarrassée des prodiges qui encombrent les autres récits ; c'est " un exemple de ces romans espagnols où l'on voit les friponneries des gueux et des valets " »[438]. Sorel parodie donc tour à tour différentes formes romanesques.

Dans ce sens, *Le Berger extravagant* qui s'apparente à une mise en scène parodique des romans constitue un répertoire des divers styles romanesques dont l'auteur entend se moquer. En fait, comme le rappelle Stéphane Pouyaud :

> la parodie contient toujours en elle-même le modèle dont elle se moque et le reproduit. Nul besoin d'avoir lu un roman sentimental pour en deviner les contours : il suffit d'avoir lu ce qu'en dit Flaubert dans Madame Bovary. La chasse aux topoï double ainsi son effet comique d'un effet critique essentiel puisqu'elle permet de dessiner les contours du genre.[439]

Cette caractéristique de la parodie rend compte du parti pris de Sorel de tirer toute la matière de son œuvre des romans. Ainsi il reproduit non seulement dans les moindres détails certains motifs littéraires mais il propose également dans les *Remarques* des commentaires assez précis sur le fonctionnement de la parodie et sur les éléments qui la sous-tendent. Mais, la mise en scène parodique des romans apparaît de la manière la plus saisissante à travers le parcours et les extravagances du héros.

En effet, « Lysis atteint de folie par identification romanesque, en voulant vivre comme les héros des livres qui ont dérangé son cerveau, collectionne leurs extravagances en en faisant lui-même l'expérience »[440]. Lysis est en fait la figure centrale de cette entreprise de reproduction parodique. Il est le comédien qui rejoue et expérimente toutes les scènes inspirées des romans. D'où le caractère étrange de l'attitude de ce personnage dans la première scène. Le héros avec son accoutrement grotesque se baladant avec son troupeau « mal en point » sur la rive de la Seine donne à voir un spectacle aussi étrange que fascinant qui plonge d'ailleurs Anselme dans un extrême étonnement : « il le vit marcher avec des pas aussi graves et aussi mesurez que ceux d'un capitaine suisse, et lui entendit dire des paroles autant animées que s'il eust esté sur un théâtre ; aussi ne creut-il point autre chose, sinon qu'il répétoit le personnage de quelque comédien »[441]. Devant l'étrangeté de la scène qui s'offre à son regard, Anselme ne put d'abord supposer autre chose qu'une scène de répétition d'un comédien. Il faut d'ailleurs, à ce propos, noter que Lysis connaît un long parcours qui aboutit à son statut de comédien confirmé. Ainsi, on peut dire qu'au cours de la scène d'ouverture, Lysis est bien au stade de la répétition de son rôle, il n'a pas encore réellement endossé son costume de comédien ou encore de berger. De plus, l'évocation au cours de la scène d'exposition de l'espace théâtral et de la comédie

[438] *Ibid*., 423.
[439] Stéphane Pouyaud, « Parodie et valeur romanesque », *Les Carnets du CRIMEL, Littérature et valeur*, n° 730, 2014, p. 5.
[440] Fausta Garavini, *Op. cit.*, p. 89.
[441] *Berger extravagant*, pp. 4-5.

met en exergue le thème de la mise en scène. D'ailleurs, ces propos qui figure dans le prologue du *Berger extravagant* annonce l'ouverture du rideau de l'espace scénique : « Prêtez seulement de l'attention et du silence. Voilà la scène qui s'ouvre, et notre berger qui paraît et qui parle »[442]

Dans ce sens, on peut noter chez Lysis une première phase de formation ou d'apprentissage du métier de comédien. Cette phase correspond d'une part à la période où il s'est mis à la lecture de romans à la place de livres de droit que requéraient ses études, et d'autre part aux répétitions des différents personnages qu'entend jouer le jeune héros. Ainsi, lorsque Adrian, curateur de Lysis demande à ce dernier le métier qu'il souhaite faire, la réponse du jeune héros est sans aucune ambiguïté : « il me respondit [qu'] il vouloit estre comédien »[443]. Cette résolution est pleine de signification et laisse Adrian circonspect. Il faut surtout noter que la vue de Catherine est vraisemblablement le point de départ du dessein fantasque de Lysis : « Ce fut dans Paris, cet abrégé du monde, que je vy cette unique merveille, comme j'estois sous un habit plus riche, mais non pas si noble que cettui-cy. »[444]. La phase de formation au métier de comédien trouve son commencement avec le changement d'accoutrement, voire le travestissement de Lysis et l'affabulation des noms du héros et de l'héroïne. À la place de Louis, il trouve que Lysis « sonne je ne sçay quoy d'amoureux et de doux »[445] et Charité est l'anagramme de Catherine.

Lysis se mit à lire et à répéter tout seul dans sa chambre des scènes de romans : « j'allais souvent écouter à sa porte et luy entendais faire des discours d'amour comme s'il eust parlé à quelque belle dame, et puis après il se respondait pour elle en contrefaisant sa voix »[446]. Puis il se mit à « réciter des vers » et à « contrefaire le berger » malgré les moqueries d'Adrian. On note également la fréquentation du théâtre de l'hôtel de Bourgogne par Lysis : il se mettait dans des postures « comme il a veu faire à l'hostel de Bourgogne »[447]. Mais Lysis préfère plus particulièrement « jouer des comédies au milieu des champs »[448]. C'est dire que ses œuvres de prédilection sont les romans pastoraux. Ainsi, il décide de faire ses répétitions dans les champs pour mieux apprivoiser son personnage et son rôle. C'est dans ce sens que s'inscrivent la scène d'ouverture ainsi que la rencontre du héros avec Anselme et le berger rustique. La période de formation se clôt avec l'arrivée d'Anselme qui, à la fois intrigué et fasciné par le personnage Lysis, décide de jouir de la compagnie de ce comédien pétri de talent ou, du moins, de s'amuser de sa folie.

Fuyant l'enfermement dans lequel Adrian veut le retenir, le héros fait la rencontre d'Anselme. Ce dernier promet à Adrian de prendre soin de Lysis, son neveu afin de lui permettre d'apprivoiser sa

[442] *L'Anti-roman, ou l'histoire du berger Lysis*, Paris, T. du Bray, 1633-1634, Livre i, t. I, p. 3. Cité par Maurice Lever.
[443] *Berger extravagant*, p. 34.
[444] *Ibid.*, p. 10.
[445] *Ibid.*, p. 14.
[446] *Ibid.*, p. 35.
[447] *Ibid.*, p. 36.
[448] *Ibid.*, p. 37.

propre folie en le laissant jouer à loisir le berger parmi le monde. Commence donc la phase de représentation des scènes de romans de bergerie par Lysis qui peut désormais jouer librement son personnage au travers des champs et bosquets. Le voyage en Forest au bord du Lignon permet à Lysis de revivre les scènes culte des romans qu'il a lus et de se réincarner en Céladon et Charité en Astrée, mais surtout c'est à ce moment que commence véritablement la carrière de comédien du héros. Forest n'est rien d'autre que l'espace scénique, l'univers où se joue la comédie. On remarque une sorte de processus au cours duquel se prépare la mise en scène des romans : la distribution des rôles principaux – le berger et la bergère –, la formation au métier de comédien de Louis, le déguisement du héros et l'affabulation des patronymes, la définition d'un espace scénique. À partir de ce moment, « Il ne songe plus guère à devenir comédien : il est le comédien. Passé au-delà de l'illusion du jeu dramatique, il réalise la fusion du vrai et de l'imaginaire. De cette région de l'esprit, à mi-chemin du théâtre et de la démence, il juge les comédiens comme les copies les plus parfaites, les plus proches de son univers chimérique. Donnant quelques conseils de maintien et de diction à son valet Carmelin, il cite en exemple les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne : « II faut imiter ces gens-là, - dit-il - car s'ils ne font les choses comme elles sont, au moins les font-ils comme elles doivent être » »[449].

De surcroît, l'univers des romans est bien reconstruit et reproduit dans *Le Berger extravagant* : l'espace où se déroule l'action, le personnage principal et le langage employé sont représentatifs des romans. Même les personnages secondaires cherchent à recréer parfaitement cet univers fictionnel. *Le Berger extravagant* est en cela une réelle comédie dont l'acteur principal incarne de la manière la plus parfaite qui soit son personnage. Lysis est en fait plus qu'un simple acteur, il est aussi et surtout l'acteur qui a perdu toute conscience d'une existence qui serait autre que livresque, il a perdu la conscience de son existence réelle, de sa propre identité ; il se confond et fait un avec son personnage ; mort de Louis et Naissance de Lysis, cependant Louis ne se déguise ni ne prend un masque puisqu'il n'a plus aucune existence réelle, on déguise ce qui est pour justement cacher l'être et donner à voir le paraître. C'est ce qu'il y a de plus profond en Louis qui change, son identité. En fait, on est plus au simple stade de déguisement car le masque a fini par se substituer à l'être. Lysis sera lui-même étonné lorsque Clarimond lui racontera toutes les extravagances qu'il a faites. Cet étonnement traduit son incompréhension totale qui s'explique par la perte momentanée de son identité. Ainsi, lorsque Clarimond lui fait le récit de ses aventures extravagantes que toute la compagnie a d'ailleurs confirmées, « il fut tellement touché de regret d'avoir esté si long temps deceu, que malgré son extravagance il se prit à pleurer, et puis estant touché de honte il s'enfuit dans une chambre où il n'y avait personne »[450]. Sa honte face à toute la compagnie qui a avoué la supercherie généralisée montre de façon saisissante le sentiment de confusion et d'incompréhension du héros. Il est incapable de se

[449] Maurice Lever, *Op. cit.*, p 425.
[450] *Berger extravagant*, tome 3, p. 204.

reconnaître à travers le portrait que Clarimond fait de lui. Lysis a honte de cet autre lui-même ; et c'est moins le sentiment d'avoir été trompé que le portrait grotesque qu'on vient de faire de lui qui explique son étonnement et sa honte. Lysis avoue lors de sa confession finale à Clarimond son manque de maîtrise totale de lui-même, « il lui avait esté impossible de s'en abstenir »[451].

La folie de Louis viendrait donc de la perte de son identité qui s'explique non seulement par la lecture des romans, mais aussi par les contraintes de la comédie. La mise en scène requiert le changement de nom et d'accoutrement du héros. La représentation se réalise sur un espace scénique qui dans *Le Berger extravagant* contraint Lysis à un éloignement spatial, lui-même synonyme d'éloignement temporel. Le Forest, l'univers où se déroule les aventures de Lysis et espace scénique de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé est synonyme de retour dans le passé, un passé mythique que le héros ne connaît qu'à travers ses lectures. Ces différents changements qu'effectue le héros aboutissent à un changement d'identité et à une perte des repères. D'où la crédulité de Lysis, sa facilité à croire tout ce qu'on lui dit. Ainsi dès qu'Anselme lui apprend qu'ils sont arrivés en Forest, Lysis essaye de retrouver dans le décor de la Brie toutes les informations apprises à travers les romans sur le Forest :

> Anselme […] s'avisant qu'ils estaient dans la plaine Brie, et qu'il voyait desia la petite rivière de Morin, il s'escria avec allégresse, ha ! Berger, nous voici au lieu que nous avons désiré. Regardez voy-la la belle rivière de Lignon. Lysis ayant avancé sa teste hors de la portière dit, la voyla certes, c'est ainsi que les livres nous la représentent. Je voy désia le pont de la Bouteresse par-dessus lequel nous allons passer. Mais où est le palais d'Isoure ? Où est Mont Brison, Fleurs, et Mont-Verdun ? Alors Montenor luy monstra quelques clochers d'un costé et d'autre, et luy fit acroire que c'estoit les lieux qu'il demandoit.[452]

Lysis poursuivra seul son expédition en cherchant à chaque fois, grâce à son imagination délirante, à faire des correspondances entre ses connaissances livresques et la réalité qui s'offre à son regard :

> Il allait à travers les champs sans reigle ni mesure s'imaginant qu'il estait dans le Forests, et encore qu'il ne vist plus goutte, il pensait bien remarquer les lieux. C'est ici que Céladon a plusieurs fois entretenu Astrée, et Lycidas Phyllis, disait-il, voyla le bois où estait le faux druide, et je pense n'estre guère loin de la maison d'Adamas.[453]

Ayant perdu toute identité, Louis se confond avec Lysis, le personnage qu'il joue. La vie du héros devient la parfaite incarnation de l'univers des romans. Lysis est un être de roman, il appartient à l'univers des romans, sa vie n'est rien d'autre que la transposition exacte de la vie des héros de romans dans le monde réel, il veut être l'incarnation des héros de papiers. Donc *Le Berger extravagant* va à contre-courant du processus de production d'un roman qui consiste principalement à faire d'un

[451] *Ibid.*, p. 235.
[452] *Ibid.*, tome 1, pp. 448-449.
[453] *Ibid.*, tome 1, pp. 457-458.

personnage fictif l'incarnation d'une personne réelle, connue pour ses exploits. Dans ce cas, l'être de chair est plus important que l'être de papiers car celui-ci n'est que la figure représentative de celui-là. Cependant dans le processus de construction du personnage Lysis ou, du moins, dans l'imaginaire de Lysis, le personnage fictif fait figure de référence, donc il est plus important. Lysis est l'imitateur du héros romanesque, il est à son service. Ainsi, « Chaque instant de sa vie, et jusqu'au moindre détail de son comportement, sont calqués fidèlement sur ceux des héros qui peuplent son imagination. […] Ce ne sont plus les romans qui imitent la vie, mais c'est la vie qui se met à ressembler à un roman »[454]. C'est en cela que les romans sont dangereux aux yeux de Sorel, car le lecteur risque de les confondre avec la réalité, d'associer les histoires qui y sont racontées à des faits réels, et donc de leur donner une fonction qu'ils n'ont pas : la fonction d'exemple de conduite dans la vie.

Cependant, on peut se demander si Lysis ne partage avec l'auteur le désir de se moquer des romans. Le héros aspirant à jouer de la comédie dès le début de l'œuvre, a passé plusieurs mois dans sa chambre à répéter des extraits de romans pour se préparer à son métier de comédien, nous dit Adrian. Il semble que Lysis lui-même a la volonté de se moquer des romans. D'ailleurs il ne semble vouloir pratiquer le métier de comédien que temporairement : « en attendant il voulait estre comédien »[455]. Lysis souhaite-t-il vraiment faire du métier de comédien sa carrière ? Est-ce plutôt pour lui un simple passe-temps ?

Ces interrogations peuvent nous amener à remettre en cause la folie véritable de Lysis. Ce dernier contrefait-il le fou pour s'amuser tout en montrant l'extravagance des romans ? S'agit-il d'une décision délibérée de Louis de se moquer des romans ? Dans ce sens, Fausta Garavini considère que le héros est devenu fou à cause des romans « Mais en réalité il semble qu'il s'agisse d'une folie simulée par plaisir, pour se moquer de ceux qui se croient sages, en suggérant précisément la collusion du monde et de l'asile »[456].

De surcroît, il semble parfois que Lysis contrefait à l'extrême le fou pour, comme il le dit à la fin de l'œuvre, se laisser abuser afin d'abuser lui-même les autres : « aussi avoua-t-il à Clarimond qu'il se repentait de bon cœur de tout ce qu'il avait fait : mais qu'il luy avait esté impossible de s'en abstenir, parce qu'encore qu'il connust bien la vérité, quelquefois il se voulait abuser pour abuser aussi les autres, afin de rendre ses avantures plus remarquables »[457]. Dans ce sens, on peut dire qu'il aspire lui-même à montrer à travers le personnage qu'il joue l'invraisemblance et l'extravagance des romans : on peut même supposer une grande complicité entre l'auteur et son personnage comme dans le *Francion*. Cette complicité permet à la mise en scène de fonctionner correctement. Lysis arrive à

[454] Maurice Lever, *Op. cit.*, p. 426.
[455] *Berger extravagant*, tome 1, p. 34.
[456] Fausta Garavini, *Op. cit.*, p. 103.

[457] *Berger extravagant*, tome 3, p 235.

tromper tout le monde : les paysans incultes jusqu'au savant et érudit Clarimond sont bernés par le héros. De ce fait, selon Fausta Garavini : « À l'évidence, comme déjà le Collinet du *Francion*, le berger est un fou-sage, peut-être même le seul vrai sage d'une bande de fous. »[458]

« Il estait fort aisé à tromper Lysis, puisqu'il emploie toute sa doctrine à se tromper soi-mesme »[459]. Cette attitude de Lysis rend-elle compte de cette folie simulée qui lui permet d'expérimenter les scènes romanesques les plus extravagantes ? Parmi les scènes les plus absurdes, on peut noter celle où le berger prend les urines de la servante Léonor pour de l'eau d'ange jetée par sa maîtresse. L'extravagance extrême de Lysis (baisers à la porte, à la fenêtre…) est une caricature des histoires pastorales : « Lysis monte et trouvant que cette fenestre est bien plus basse que l'autre, il en est fort réjouy, et se résout de baiser l'apuy avant toute chose, à cause que sa maistre s'y est quelquefois acoudée »[460]. Pourvu d'une imagination débridée, Lysis trouve toujours le moyen d'établir des correspondances entre ses actions et les histoires racontées dans les romans. Ainsi lorsqu'il demande à Hircan d'user de son art de magicien pour le déguiser en fille, il donne des exemples de bergers amoureux dont Céladon qui s'est habillé en robe et pris le nom d'une fille. De plus, coincé au-dessus d'un saule, il se convainc et essaye de convaincre les autres de sa métamorphose en arbre. Là aussi, il évoque les métamorphoses d'Ovide et des exemples d'hommes métamorphosés :

> Apren que selon la métamorphose, que les Dieux désirent faire, les corps se dilatent ou se restrecissent. Il n'est pas plus difficile à des puissances supresmes, d'agrandir que d'apétisser ; et s'il est certain qu'Arachné a esté échangée en araignée, et les paysans de Lycie en grenouilles, il peut bien estre aussi que des fourmis ont esté chagez en hommes, Atlas en montagne, et quelques autres en fleuves. Ovide ne manque jamais à parler de ce restrecissement, et de cet élargissement, où il n'y doit pas maquer.[461]

Cependant il précise dans le dernier livre qu'« il n'avait jamais crû qu'à moitié qu'il eust esté changé en arbre, ni tant d'autres choses extraordinaires, mais il avoit feint de les croire afin que les autres les creussent aussi, et que l'on les mit dans un Roman qui rendist sa renommée éternelle»[462].

On entrevoit à travers cette allégation la supercherie que le héros, complice de l'auteur, aurait mise en place pour tromper la compagnie qui l'entoure et surtout tourner en dérision les romans. Ainsi, on peut supposer que ce « Roman qui rendist sa renommée éternelle » n'est rien d'autre que l'*Anti-roman* en train de « se vivre et en projet d'être fixé par l'écriture ». Lysis demande en fait à Clarimond de mettre en forme ses aventures romanesques. En outre, ce « Roman » capable de procurer une « renommée éternelle » s'apparente à un double du *Don Quichotte* de Cervantès. La mise en scène

---

458 Fausta Garavini, *Op. cit.*, p. 102.

459 *Le Berger extravagant*, tome 3, Remarques, p. 471.
460 *Ibid.*, tome 1, 238-239.
461 *Le Berger extravagant*, tome 2, p. 29.
462 *Ibid.*, tome 3, p. 235.

parodique des romans est donc caractéristique du *Berger extravagant*. Au regard de la reproduction burlesque des aventures fictionnelles à travers le parcours de lysis, on peut dire que dans cette œuvre « la parodie se construit [...] comme une mosaïque d'imitation, empruntant par-ci par-là aux œuvres de l'esthétique qu'elle parodie, de manière à construire un modèle idéal, qui procède largement d'une vision fantasmée et exagérée de la réalité des textes »[463]. Lysis incarne dans ce sens avant tout une représentation exagérée du héros de roman pastoral. En fait, la maîtrise parfaite de son rôle et ses qualités de comédien, ou sa folie, le conduit à exacerber les traits caractéristiques des personnages qu'il joue, ou auxquels il s'identifie.

Même si la question sur la folie véritable ou simulée de Lysis se pose au regard de certains propos de ce dernier, il est évident que toutes ses actions tendent à démontrer le danger et la futilité des romans. Ainsi, son attitude lors de la représentation de la pastorale à l'hôtel de Bourgogne donne une image saisissante des dangers liés à la lecture excessive des romans. En fait, au cours de la représentation, Lysis s'indignant de la tromperie du père de la bergère qui a contrefait la lettre qu'un berger a envoyée à sa fille, décide de monter sur la scène du théâtre pour avertir la bergère de la supercherie : « Elle (la lettre) luy avait déjia esté portée lorsque Lysis s'escria qu'il ne souffrirait jamais une telle tromperie, dont il se rendrait complice s'il ne l'allait découvrir »[464]. Ces propos mettent parfaitement en exergue la personnalité du héros qui prend au pied de la lettre toutes les « fantaisies romanesques ». Ce fait est illustré par l'intervention d'Anselme : « Voulez-vous prendre la comédie pour une vérité ? Luy-dit Anselme, ne voyez-vous pas que ce n'est icy que la fable d'une fable ? »[465].

La parodie est perceptible dans cette scène au regard de la représentation burlesque du lecteur trop assidu des romans, représenté par Lysis. On note l'un des principaux défauts de ce dernier : son incapacité à porter un regard critique sur le monde. À ce propos, selon Maurice Lever, « Cet épisode met en présence les deux degrés de fiction : celui de Lysis assistant au spectacle dans son habit de berger, et celui des comédiens dans la situation de leur rôle. Mais Lysis n'est pas un spectateur comme les autres : sa folie abolit la dimension scénique ». De ce fait, Lysis intègre la représentation pastorale dans la réalité ou, du moins, dans sa propre réalité fruit de ses rêveries et imaginations. En fait, Lysis vit dans un monde fantasque. Les livres, notamment les romans sont pour notre héros un sanctuaire biblique auquel il se réfère dans ses moindres faits et gestes.

Dans ce sens, Lysis compare les romans pastoraux à de vraies histoires. Il est convaincu que les personnages de l 'Astrée sont réels et qu'ils vivent encore en Forest, d'où son souhait d'aller les rejoindre. Lorsqu' Anselme essaie de démontrer le contraire, Lysis reste catégorique :

[463] Stéphane Pouyaud, *Op. cit.*, p. 8.
[464] *Berger extravagant*, tome 1, pp. 317-318.
[465] *Ibid.*, p. 318.

> Ils vivaient du temps du roy Mérouée ; regardez combien il y peut avoir qu'ils sont morts. Comment dites-vous cela, reprit Lysis, est-ce par moquerie ou par faute de jugement ? L'autheur des bergeries de Forests n'adresse-t-il pas une épistre […] à la bergère Astrée, et […] au berger Céladon ? Ne leur parle-t-il pas comme des personnes qui sont encore en vie ?[466]

Plus loin, il parle du « vrai historiographe du Lignon ». On comprend ainsi pourquoi le héros accorde une grande importance aux personnages romanesques : ces derniers sont pour lui des exemples dont il faut imiter le mode de vie. On peut remarquer que la fonction que Lysis accorde aux romans est la même que celle que les livres doivent avoir aux yeux de Sorel. Cependant, Lysis ne choisit pas les bons livres, ceux qui sont propres à son instruction, et il est, en plus, un mauvais lecteur : il ne prend aucune distance critique par rapport à ses lectures.

Dans ce sens on peut dire que Sorel ne se limite pas à critiquer le caractère invraisemblable des romans, mais il en interdit la lecture à tout le monde, notamment à ceux qui, comme Lysis, sont peu instruits et n'ont reçu aucune formation leur permettant de distinguer la vérité de la fiction. La représentation parodique des romans à travers *Le Berger extravagant* est une étude approfondie sur le genre romanesque. Cette étude met à nu les défauts des romans afin d'en faire prendre conscience le lecteur.

La mise en scène parodique se traduit à travers cette forme de réincarnation en Lysis de tous les héros de la littérature fictionnelle. En effet, le héros du *Berger extravagant* revisite, fait l'expérience et porte sur la scène les aventures les plus illusoires évoquées dans les romans. D'où le caractère fantasque de ce personnage dont l'histoire est un accroissement constant de situations extravagantes. La parodie dans cette œuvre s'inscrit donc dans l'attitude de Cervantès qui « cumule volontairement tous les traits propres à l'esthétique du roman de chevalerie en les agglomérant »[467].

III- Représentation parodique du langage romanesque

L'analyse des formes d'écriture romanesques se traduit également à travers une reprise parodique du langage de la fiction. La réflexion sur le style occupe une place centrale dans l'œuvre de Sorel. Pour mieux faire ressortir les caractéristiques de l'écriture romanesque, l'auteur du *Francion* met en scène dans ses histoires comiques des personnages représentatifs du langage propre aux romans. L'écriture romanesque est donc soumise à l'action parodique. Cette parodie du langage romanesque marque l'analyse des formes romanesques chez Sorel. Dans ce sens, Martine Debaisieux

[466] *Ibid.*, pp. 122-123.
[467] Stéphane Pouyaud, *Op. cit.*, p. 7.

avance : « À des degrés divers, l'ensemble de l'œuvre de Sorel présente une réflexion sur le langage et son rapport avec la création littéraire »[468].

Comme on l'a montré plus haut, la scène d'ouverture des histoires comiques est un moment particulier en ce sens qu'il marque la Naissance de la parodie. Ainsi, on a vu que l'ouverture du *Berger extravagant* reprend les procédés les plus caractéristiques de l'incipit des romans. Au premier rang de ces procédés, on note le détournement comique de l'écriture romanesque. En fait, le discours de Lysis présente tous les défauts, les incohérences et les maladresses de l'écriture des romans : profusion des métaphores, longueur des phrases, allusion à la mythologie. Ce phénomène est également perceptible à travers l'ouverture du « *Banquet des Dieux »,* un récit intercalaire inséré dans le livre III et présenté comme un texte écrit par Clarimond. Cette œuvre commence en ces termes :

> L'Aurore avait déjia fait signe à la nuict qu'elle descendist ses voiles, et fist son paquet pour s'en aller, lorsqu'une douce rosée cheut sur toute la terre, et fit croire à ceux qui la virent que c'estait des rinceurs des coupes des Dieux, ou des restes du nectar de leurs festins, ou que la belle avantcourrière du soleil lavait ses mains à son lever, ou vuidait son pot de chambre[469].

Clarimond, personnage-auteur de cette œuvre annonce sans aucune ambiguïté l'intention parodique de son œuvre qui d'ailleurs s'inscrit dans le sillage de l'*Anti-roman* dont elle épouse la visée. En fait Clarimond est d'une certaine manière l'incarnation de Sorel. C'est ce qui apparaît à travers les nombreux débats autour des romans qu'il entretient avec Lysis. Ainsi, ce passage marqué par « le langage affecté », « les métaphores prolongées », *« l'ornement mythologique »* est caractéristique de la parodie langagière des romans dont l'auteur entend se moquer.

On peut dire que l'incipit de la plupart des romans de Sorel, comme *Don Quichotte* de Cervantès, « a pour dessein de se moquer du style ampoulé des romans de chevalerie [et de bergerie] : comparaisons et épithètes homériques à foison, référence antique, déferlement d'adjectifs, phrases à rallonge, début *in médias res* »[470]. Donc l'exagération parodique s'oppose à l'idéalisation romanesque dans les histoires comiques de Sorel. En effet c'est une forme d'exagération, une outrance à l'envers du romanesque qui sous-tend la parodie.

La mode d'expression de Collinet et d'Hortensius dans le Francion est caractéristiques de la parodie du langage. Dans ce sens, Martine Debaisieux rappelle que « Dans le Francion, le galimatias de la galanterie sera exploité par le fou Collinet, celui du pédantisme par le régent de collège Hortensius »[471]. Ces deux personnages sont de véritables types comiques qu'on retrouve dans toutes les histoires comiques de Sorel. Les actions du fou Collinet comme les extravagances d'Hortensius sont marquées par l'outrance dans la représentation. Le discours d'Hortensius préfigure celui de Lysis

[468] Martine Debaisieux, *Op. cit.*, p. 56.
[469] *Berger extravagant*, livre III, p. 334.
[470] Stéphane Pouyaud, *Op. cit.*, p. 7.
[471] Martine Debaisieux, *Op. cit.*, p. 38.

et permet de tourner en dérision les écrivains du temps. Quant à Collinet, tout en ayant pour but de distraire le public, ses propos sont généralement destinés à faire la satire du langage affecté et métaphorique du roman traditionnel.

Ainsi, à travers plusieurs anecdotes racontées par *Francion*, Collinet détourne de façon satirique le vocabulaire romanesque. On peut donner cet exemple où Collinet tourne en dérision les propos d'un gentilhomme qui venait de se marier :

> Quelquefois il se voulait mêler de faire des vers, comme vous savez que c'est un grand avantage pour la poésie que d'être fou. Il avait récité de ses beaux ouvrages à un gentilhomme qui hantait chez Clérante et, ayant appris qu'il s'allait marier, il s'était offert à faire son épithalame. Ce gentilhomme, l'abordant donc peu de temps après, lui dit : " Eh bien, Monsieur Collinet, comment va la muse ? – Ma foi, répondit-il, nous ferions bien un bel instrument, nous deux : vous fournirez la corne, et de cela l'on ferait une cornemuse. Ce gentilhomme, qui avait été marié il y a quelques trois jours, fut bien fâché de se voir si tôt appelé cocu, de sorte qu'il en demeura tout honteux.[472]

Ce procédé consiste en une sorte de déconstruction syntaxique du langage métaphorique afin de s'en moquer et de l'invalider. Ce fait se traduit avant tout par l'acte de l'écriture poétique qui est symbolique des incongruités du langage romanesque. Collinet ne s'adonne à l'écriture poétique que pour pouvoir tourner en ridicule son principe de fonctionnement. L'histoire comique est en fait un espace de démystification de l'écriture romanesque ; il s'agit de donner à voir comment s'élabore la composition des romans pour mettre à nu ses défauts, sa supercherie. C'est une entreprise qui défait le roman traditionnel tout en montrant le processus de sa composition. Dans ce sens, selon Emmanuel Desiles :

> le langage de ce fou-morosophe est une rupture savante avec une certaine convention tropologique, lors de l'évocation de Luce en particulier. La métaphore des cheveux d'or des jeunes filles qui hante la littérature depuis l'Antiquité, en passant par Iseut ou l'Enide de Chrétien de Troyes, est mise à mal par le fou de Clérante, et Collinet brise une tradition tout autant qu'une technique de métaphore ou de comparaison : " vos cheveux sont jaunes comme la merde d'un petit enfant " dit-il à Luce. […] Collinet prouvant par là sa liberté à opérer des rapprochements, à chercher un effet jusqu'alors insoupçonné par les conventions langagières. En tout état de cause – et c'est ce que Sorel veut prouver – les images de Collinet, si surprenantes soient-elles, demeurent plus acceptables pour un esprit rationnel que celles des poètes.[473]

---

[472] *Francion*, pp. 304-505

[473] Emmanuel Desiles, « Des signes à la littérature : problèmes de langage dans l'*Histoire comique de Francion* », in *Littératures classiques, Charles Sorel, "Histoire comique de Francion"*, n° 41, Hiver 2001, sous la direction de Jean Serroy, Paris, H. Champion, 2000, p. 175.

Collinet reprend ainsi les procédés d'écriture des romanciers, en l'occurrence ici l'emploi des images, pour en dévoiler les limites. Sorel dénonce les techniques langagières des poètes en démontrant qu'elles peuvent donner lieu aux rapprochements les plus insensés et les plus absurdes. On peut, de plus, ajouter que « Sorel est en train de prouver, [par le langage métaphorique des poètes et romanciers], que l'on peut trouver du sens à n'importe quoi, et – plus grave encore – n'importe quel sens à n'importe quoi »[474]. Ce fait est encore plus marquant dans *Le Berger extravagant* dont le héros Lysis cherche de façon systématique à donner des explications métaphoriques à toutes les situations qui se présentent. Ces allusions permanentes aux techniques narratives du roman traditionnel sont caractéristiques de la volonté de démystification et de démolition du roman. C'est cette même entreprise qui régit la rédaction de l'Anti-roman. Ainsi, Sartre définit dans la préface du *Portrait d'un inconnu* de Sarraute l'anti-roman comme un produit qui conserve « l'apparence et les contours du roman...Mais [...] pour mieux décevoir : il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier »[475]. Dans ce sens, il est important de préciser que lorsque Sorel compare *Francion* à un véritable roman, c'est surtout pour distinguer son œuvre des histoires comiques de Du Souhait. Le *Francion* pourrait en quelque sorte être qualifié d'anti-roman car il illustre de façon claire la définition de Sartre. Il a l'apparence du roman dont il reprend certains matériaux pour montrer leur caractère absurde.

La parodie langagière occupe une place centrale dans *Le Berger extravagant*. A travers Lysis, Sorel critique le langage métaphorique, farfelu et parfois inaccessible des romans. Ce langage est illustré par le portrait de Charité fait par Anselme, lequel respecte à la lettre les recommandations de Lysis. Ce dernier n'arrive cependant à saisir le sens de ce tableau qui pourtant n'est rien d'autre que la représentation formelle ou le reflet de ses propres fantaisies langagières. Il apparaît ici un net décalage entre le langage poétique et son objet. Le langage romanesque a tendance donc à obscurcir ce qu'il est censé nommer ou représenter. Dans ce sens, Fausta Garavini considère que le portrait de Charité est comme un emblème de l'anti-roman[476]. L'étonnement de Lysis lui-même devant le portrait de Charité peint par Anselme montre l'ambiguïté que peut avoir le langage poétique :

> Nostre passionné Amant la regarda longtemps, avec une attention extréme, mais s'escriant enfin avec une façon estonnée, il dit, je ne compren point cecy, Anselme, vous me donnez un tableau pour l'autre […]. Mais comment entendez-vous cecy ? Reprit Lysis, je voy là des chaisnes, des Soleils, et des fleurs. Ce n'est pas un visage.[477]

À travers ces propos, Lysis invalide indirectement le langage romanesque. Ce dernier s'avère incapable de transcrire le réel ; il crée plutôt la confusion : « Je ne compren point cecy, Anselme, vous

[474] *Ibid.*, p. 176.
[475] Fausta Garavini, *Op. cit.*, p. 89.
[476] *Ibid.*, p. 91.
[477] *Berger extravagant*, tome 1, p. 143-144.

me donnez un tableau pour l'autre » et l'incompréhension : « Ce n'est pas un visage » dit Lysis. Ce dernier est pris au piège de son propre jeu qu'il rend invalide sans s'en rendre vraiment compte. L'incapacité de Lysis, représentatif des romans par son érudition, à avoir une maîtrise parfaite de ce procédé de la métaphore montre le caractère complexe et peu fiable du langage poétique. Ce procédé est en effet une caractéristique fondamentale de l'écriture des romans.

Cette scène nous rappelle l'épisode du tour joué à Hortensius à Rome. Le pédant qui se voit subitement promu roi des Polonais ne s'aperçoit pas de la supercherie dont il est victime alors qu'il a lu tant de romans qui mettent en scène des destins similaires. Mais, comme le fera plus tard Lysis, Hortensius fait plutôt appel à sa vaste culture littéraire ou, du moins romanesque, pour expliquer le caractère extraordinaire de sa destinée.

De surcroît le portrait de Charité met en évidence le caractère extravagant du mode d'expression des romans. Les tournures romanesques obscurcissent le message au lieu de le rendre facile d'accès. Anselme incite donc Lysis et surtout le lecteur à réfléchir sur ce mode d'expression. Le procédé d'Anselme renvoie en fait à la définition que Sartre donne de l'anti-roman : il s'agit à travers ce portrait de mettre à nu les procédés de l'écriture romanesque dans le but de faire ressortir les défauts de cette écriture fictionnelle. Les romans sont à l'image du portrait dont le mécanisme de mise en œuvre est une forme de saupoudrage ou un assemblage désordonné de différents éléments. Cependant Lysis est dans l'incapacité de saisir le sens de ces procédés qu'il prend au pied de la lettre tout en les reproduisant tels quels dans ses discours. D'où le caractère extravagant et ridicule des propos du héros qui se sert d'un procédé dont il ne maîtrise aucunement le fonctionnement. C'est pourquoi on peut dire que tout en parodiant le langage poétique, Anselme se moque du héros. La complexité du langage poétique et son utilisation inappropriée par Lysis non seulement expliquent l'extravagance de ses propos, mais aussi créent une atmosphère qui rend la communication impossible entre Lysis et ses interlocuteurs.

La scène du dialogue entre Lysis et le berger rustique dans le livre I met bien en évidence la problématique de la communication : la folie de Lysis, qui tient un discours « barbare » inspiré des romans qu'il a lus, provoque chez tous les paysans de Saint Cloud une peur épouvantable. En effet, Lysis se sentant seul avec son troupeau de mouton va interpeller un berger à qui il parle des pouvoirs de sa bergère, Charité. Cependant, le paysan ne comprenant que vaguement les propos extraordinaires du héros, le dialogue donne lieu à un réel quiproquo. Voyant un "esprit" en Lysis, le berger sorti tout droit de l'univers des romans pastoraux, le paysan prend le discours grotesque de ce dernier pour une annonce de l'apocalypse.

> Quoy tu ne l'as point veuë, reprit Lysis, cette Charité qui ne se peut non plus cacher que le Soleil ? […] Continuë de la fuyr pour vivre heureux : elle est maintenant dans sainct Clou, ou d'un seul de ses regards, elle fait des meurtres. Elle prend les hommes et les enchaisne, leur

> donne la gesne, et leur tire le cœur hors de la poitrine par ses enchantemens sans leur faire d'ouverture. »[478]
>
> En disant cecy, il quitta le Berger, qui demeura si estonné d'avoir veu un homme fait comme luy, et entendu des discours tels que les siens ; qu'il crut qu'infailliblement c'estoit un esprit qui luy estoit apparu ; et il luy tardoit beaucoup que l'heure de se retirer ne fust venuë pour s'en aller comuniquer cette estrange nouvelle à tous ceux de sa connoissance[479].

À travers les propos extravagants de Lysis, Sorel critique le caractère fantaisiste des discours romanesques. L'auteur essaye de montrer au lecteur à quel point ces discours sont inutiles et insensés. Aussi, entre Lysis et le valet Gringalet, qui l'a aidé à porter sa lettre en utilisant une échelle, l'entretien est impossible ; les propos extravagants et poétiques de Lysis sont aux antipodes de la naïveté et de l'ignorance du valet. Lysis s'étonne d'ailleurs qu'un seigneur tel qu'Anselme ait des valets si ignorants. On note ce même problème de communication également lors des aventures de Lysis avec des inconnus rencontrés au cours de ses multiples pérégrinations. Ainsi lors de son arrestation par des marchands qui le prennent pour un larron, son obsession pour les romans le plonge dans ses rêveries. Lysis s'imaginant qu'il s'agit de pirates qui le « ravissaient pour sa beauté, et qu'ils le voulaient mener à quelques princesses barbares qui estait amoureuse de luy »[480], tient un discours incompréhensible. Le narrateur nous apprend que Lysis lui-même « ne prenait pas garde non plus à ce qu'il voulait dire »[481]. Le dialogue est impossible dans les deux sens car le héros vit dans un monde à part dont il semble être possédé et obsédé.

L'impossibilité de la communication est surtout remarquanble dans le rapport qu'entretient Lysis avec Charité. Cette dernière reste indifférente aux multiples avances de Lysis qui lui témoigner sa passion : « Mais elle qui n'estait pas accoustumée à voir des hommes habillés comme luy, ne le prenait que pour un sauteur de la foire Sainct Germain, et ne savait que respondre à ses discours extraordinaires »[482]. Là aussi le héros apparaît comme un comique dont les discours sont pris pour des extravagances. De surcroît, l'attitude de Charité, qui accuse Lysis de vol lorsque celui-ci emporte son « bas de collet » en guise de faveur, rend plus marquante cette absence de communication entre le héros et l'héroïne. En fait, Charité ne comprenant pas la signification de l'agissement de Lysis et de ses propos « tira par des chausses tant qu'elle put » son bas de collet afin de le reprendre. L'érudition excessive et perverse de Lysis contraste avec l'ignorance de Charité. L'association de ces deux personnages totalement opposés rend impossible le roman pastoral et crée une sorte de chaos qui suscite le rire et le grotesque. Lysis est un immense érudit qui manque de lucidité, d'où son imagination délirante.

---

[478] *Ibid.*, pp. 42-43.
[479] *Ibid.*, pp. 46-47.
[480] *Ibid.*, tome 1, p. 242.
[481] *Ibid*., p. 241.
[482] *Ibid*., p. 271.

La parodie du langage poétique des romans est également visible à travers les lettres que Lysis envoie à sa bergère, Charité. Ces billets sont remplis de métaphores extravagantes sur les manifestations de l'amour déifié. Le propre de la parodie étant de grossir les traits de l'esthétique qu'elle critique, Lysis, dans ses lettres, surpasse les romanciers en fantaisie. Dès le titre, on s'aperçoit de la redondance des propos de Lysis : « A LA PLUS AYMABLE ET LA MIEUX AYMEE Bergère de la rive de Seine »[483]. On note l'intervention du dieu amour qui assiège et perturbe la tranquillité du berger, mais en même temps il assiste l'amant dans la recherche du remède à son mal. Après avoir lu la lettre, Anselme en révèle les irrégularités liées à la propension de Lysis à faire sans cesse allusion à la mythologie :

> Lysis par une faute de jugement mettait que l'amour avait jetté des cendres sur son escriture pour la seicher, et cela ne se pouvait faire qu'elle ne fust achevée, et puis il disait que ce mesme dieu luy avait aussi donné de la corde de son arc, et de la cire de son flambeau avec quoy il l'avait fermée, mais comment est-ce qu'il eust pû y escrire tout ceci, si elle eust esté déjia close.[484]

La seconde lettre amoureuse de Lysis est d'une imagination aussi fantasque. À propos de cette lettre, Maurice Lever avance : « Le second billet amoureux de Lysis surpasse encore [...] en niaiserie. Dans cette missive si bien dénommée "poulet", notre berger imagine que l'Amour a pondu un œuf dans son sein, lequel a fait éclore un poussin : c'est précisément le billet galant qu'il envoie à sa maîtresse, en lui promettant pour bientôt " un coq rempli de valeur " ».[485]

On remarque ainsi que le langage poétique accorde plus d'importance à l'emphase du discours et à l'emploi de métaphores qu'à la clarté du sens des propos exprimés. Cette primauté accordée à la beauté du texte peut porter atteinte à la cohérence du discours et à la clarté du message véhiculé. D'où l'incompréhension et la confusion dans lesquelles se trouvent généralement les interlocuteurs de Lysis. De surcroît, ce manque de clarté altère le discours des romans qui devient ainsi impropre à l'instruction du lecteur.

Dans cette perspective, Clarimond reprend de façon ironique, dans « Le banquet des Dieux », les écrits métaphoriques des poètes. Ainsi après avoir fini de lire l'œuvre, Montenor explique le sens à Lysis lorsque celui-ci constate que l'auteur parle des Dieux sans aucun respect :

> ne voyez-vous pas que c'est son dessein de s'en moquer ? Les anciens nous ont laissé beaucoup de livres monstrueux où il n'y a ny ordre ny raison. Ils feignent chacun force divinitez à leur fantaisie […]. Outre cela ils racontent des métamorphoses, et d'autres miracles qui n'ont aucune apparence. Nostre autheur se veut gausser de tout cecy, et notez que tous les poètes luy sont pourtant fort obligez, car en ce discours il a esclaircy quantité de choses fort obscures,

[483] *Ibid*., p. 250.
[484] *Ibid*., p. 253.
[485] Maurice Lever, « Le statut de la critique dans "Le Berger extravagant" de Charles Sorel » in *Revue d'Histoire littéraire de la France, Le Roman au XVIIe Siècle,77e Année, No. 3/4,* PUF, Mai 1977, p. 422.

> qu'ils n'entendoyent pas eux-mêmes, et ausquelles ils ne pouvaient donner aucune espèce de raison.[486]

Clarimond cherche ainsi à travers son œuvre à montrer les irrégularités du langage romanesque. L'intervention fréquente des dieux mythologiques révèle l'absurdité des romans qui ne sont qu'un entrelacement d'histoires absurdes et racontées de façon obscure. Il s'agit de singer les poètes en vue de montrer leurs incohérences.

C'est dans cette perspective que s'inscrit le poème de Clarimond qui exprime de façon claire son objectif à travers le titre : « Adieu à la poésie ». Ce poème fait ressortir surtout le caractère fantaisiste et inutile du langage poétique. Ainsi la poésie est qualifiée d'« entretien des oisifs », d'un « discours […] plein de frénésie » et dont la seule fonction est d' « abuser des sots qui resvent nuict et jour »[487].

« Le banquet des Dieux » et le poème de Clarimond sont des éléments essentiels d'analyse des formes d'écritures romanesques. Ces deux textes démontrent l'incohérence et l'absurdité du langage poétique dont se servent les romanciers. L'auteur donne à voir au lecteur les limites du langage métaphorique des romans à travers, entre autres, l'évocation permanente de la mythologie avec son cortège de dieux ridicules. L'analyse tend à mettre en exergue les défauts des romans. Il s'agit d'une réelle entreprise de démolition du genre romanesque. D'ailleurs Maurice Lever rappelle que ce texte est « une traduction du Scherno degli dei (1618) de l'un des maîtres du burlesque italien, Bracciolini. Il s'agit en fait d'une charge bouffonne des récits mythologiques dans un Olympe en folie »[488].

Le portrait fait par métaphore de Charité permet de faire un lien avec *L'île de Portraiture*. Lysis compare d'ailleurs Anselme aux grands peintres (Apelle, Zeuxis). Dans l'ensemble de la production romanesque de Sorel, on note en fait mise en cause de la représentation poétique qui apparaît comme une imitation fantaisiste du réel : le roman au lieu de reproduire le réel, le dénature. D'où la nécessité de renouveler les pratiques romanesques.

Sorel, à travers ses premiers ouvrages romanesques, montre son désir de se démarquer de l'esthétique du roman traditionnel. Ce fait se traduit surtout dans la représentation parodique caractéristique du *Francion* et du *Berger extravagant*. Ces deux textes permettent à Sorel non seulement de proposer une nouvelle forme romanesque mais aussi de démontrer en quoi il est nécessaire d'émanciper le roman de sa forme traditionnelle. Dans ce sens, la parodie à travers ces deux ouvrages donne à la fois une image dévalorisante du roman mais aussi se révèle porteuse d'une nouvelle esthétique : le genre de l'histoire comique. Cette orientation de ces deux ouvrages du

[486] *Berger extravagant*, tome 1, pp. 425-426.
[487] *Ibid.*, p. 491.
[488] Maurice Lever, *Op. cit.*, pp. 422-423.

polygraphe est une des caractéristiques principales de la parodie qui est à la fois dévalorisation et volonté de renouvellement.

En effet, la parodie ne se résume pas à son intention dépréciative, elle s'inscrit également dans une entreprise consistant à renouveler les pratiques esthétiques du genre ou du style qu'elle dévalorise. La parodie est ainsi avant tout une réflexion critique. De ce fait, selon Stéphane Pouyaud, « la parodie, derrière des dehors univoques qui en feraient une pratique purement destructrice, est en fait fondamentalement double : à la fois hommage et déboulonnement, destruction et création, œuvre tournée vers le passé et vers l'avenir. La parodie commence par se tourner vers le passé et prendre pour cible une œuvre ou une esthétique, dont elle repère les traits récurrents ; une fois cette mise au jour accomplie, elle reprend ces caractéristiques, les accentue et les caricature, de manière à dévaloriser le modèle qu'elle combat ; mais la démarche parodique ne s'arrête pas là : par cette critique même, la parodie laisse aussi entrevoir en creux une nouvelle esthétique qui pourrait présider, dans l'avenir, au renouvellement du genre. »[489].

Cette dualité de la parodie détermine la visée du genre de l'histoire comique dans l'œuvre de Charles Sorel. La parodie est un procédé efficace par lequel s'élabore la mise en œuvre d'une nouvelle esthétique romanesque : le détournement parodique de la forme traditionnel du roman sous-tend le renouvellement des pratiques d'écriture fictionnelles.

[489] Stéphane Pouyaud, *Op. cit.*, p. 1.

Chapitre 3 : Représentation allégorique de la fiction romanesque

L'allégorie sert autant que la parodie à faire l'analyse des pratiques d'écriture dans l'œuvre de Charles Sorel. « En rhétorique, l'allégorie, qui vient du mot latin *allegoria,* lui-même une translittération du grec *allegoría* permet de " dire autrement". Le terme désigne une figure qui propose un sens "autre" que le sens ordinaire des mots, ou même un sens contraire. Dans le premier cas, l'allégorie désigne une métaphore filée, [...] dans le second cas on parle d'ironie »[490]. Cette définition est caractéristique de l'ensemble de l'œuvre de Sorel qui est une métaphore de l'écriture ou de la représentation.

Le genre de l'histoire comique qu'invente le polygraphe est avant tout fondé sur la volonté de « dire autrement » le monde, sur le principe qui consiste à donner à voir une chose pour en suggérer une autre. Ainsi, on sait que Sorel présente ses histoires comiques comme des textes qui, bien qu'ayant l'apparence de farces, portent un contenu sérieux. De ce fait, le *Francion* dont les aventures se présentent comme des « rêveries », contient, selon l'auteur, une philosophie « que jamais personne n'a eu la hardiesse de dire »[491]. D'ailleurs pour la rédaction de cette œuvre, Sorel dit avoir imité « les apothicaires qui sucrent par le dessus les breuvages amers afin de les faire mieux avaler »[492]. Ce procédé permet ainsi à l'auteur de « dire autrement », de suggérer autre chose que ce qu'il donne à voir.

Dans ce sens, Jean Pépin associe l'allégorie à différentes figures rhétoriques : « image, métaphore, allégorie, énigme, les quatre figures […] diffèrent peu et se réduisent pratiquement au procédé général qui consiste à dire une chose pour en signifier une autre »[493]. Dans l'« Avertissement sur ce livre et sur ce qui en dépende » qui clôt *La Science universelle,* Sorel considère que les livres comiques et satiriques sont des œuvres d'apprentissage dont le rôle est d'« inciter à la vertu et à faire fuir le vice »[494]. Le genre de l'histoire comique est donc régi par le principe de la métaphore et de l'analogie. Les histoires comiques de Sorel sont en fait des œuvres qui véhiculent des enseignements et une philosophie nouvelle. D'ailleurs Sorel présente ses histoires comiques comme des « satyres »

[490] Luc Brisson, « L'"allégorie" comme interprétation des mythes, de l'Antiquité à la Renaissance » in Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine, *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 23.
[491] *Francion*, p. 384.
[492] *Ibid.*, p. 384.
[493] Jöelle Gardes Tamine et Marie-Antoinette Pellizza, « Pour une définition restreinte de l'allégorie », in Jöelle Gardes Tamine ed., *L'allégorie, corps et âme. Entre personnification et double sens*, Aix-en-Provence, PUP, 2002, p. 10.
[494] *L'Avertissement*, p. 359.

plutôt que de simples romans : « et l'on ne considère pas qu'une bonne satyre vaudrait encore mieux en ce temps-ci, et qu'il est plus malaisé d'y réussir »[495].

Charles Sorel incite donc le lecteur à dépasser l'histoire racontée, le sens littéral pour trouver la signification profonde. Ainsi, il ne faut pas se limiter au sens explicite des aventures extravagantes de Lysis, mais il faut plutôt chercher les raisons qui ont amené l'auteur à faire le récit d'une histoire aussi fantasque. D'où cette définition de l'allégorie qui correspond à l'un des deux sens que Brigitte Pérez-Jean donne à l'allégorie antique : « Une acception plus spéciale du mot est liée à l'interprétation allégorique des récits poétiques, […] des mythes philosophiques ou religieux ; il s'agit alors de la "signification cachée", du sens sous-entendu de ces narrations, de ces descriptions »[496].

Les histoires comiques de Sorel sont marquées par cette dualité de la signification des narrations. De surcroît, dans *La Bibliothèque française*, Sorel classe *La description de l'île de Portraiture et de la ville des portraits* dans la rubrique « Des fables et des allégories ». Cette œuvre est en fait une utopie allégorique de l'art de la représentation à la fois picturale et verbale. Sorel nous transporte dans un univers lointain où tout le monde se consacre à la même activité : la peinture. La vie des habitants tourne principalement autour de cette activité : les valets, les cuisiniers, les cordonniers au même titre que les artistes sont peintres ou, du moins, aspirent à l'être. À travers cette œuvre, la figure de l'allégorie se traduit à travers « l'analogie, entre le "thème" (ce qui est illustré) et le "phore" (ce qui sert à illustrer), l'allégorie met en scène un phore concret qui sert à illustrer un thème abstrait »[497]. Ainsi l'évocation de la pratique de la Portraiture dans cet ouvrage de Sorel sert à illustrer la transgression chez les écrivains du principe qui régit la pratique de la représentation : la mimesis.

Dans *L'île de Portraiture*, l'allégorie repose sur le rapprochement entre littérature et peinture, rapprochement fondé sur le principe l' « Ut pictura poesis »[498]. De ce fait, cet engouement pour l'activité picturale que l'auteur met au centre des préoccupations des insulaires et de tous ceux qui s'y rendent permet de donner une représentation allégorique et critique principalement des différentes formes d'écritures romanesques de l'époque. En effet, la cité utopique qu'est l'île et le caractère métaphorique de la portraiture permet à Sorel de rendre sa critique de l'imposture dans les pratiques d'écriture plus efficace. Comme pour *Le Berger extravagant*, l'auteur passe par le détour de la fiction : « l'on dit que pour censurer les romans, l'on a fait un autre roman ; mais n'estait-il pas nécessaire de faire un tel livre pour attirer les hommes mondains à sa lecture, puis qu'ils n'ont pas la patience de considérer les remonstrances que l'on pourrait faire sur ce sujet dans des livres de

[495] *Ibid.*, p. 360.
[496] Brigitte Pérez-Jean, « L'allégorie "autrement dit" » in *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 13.
[497] Jöelle Gardes Tamine et Marie-Antoinette Pellizza, *Op. cit.*, p. 09.
[498] Précepte d'Horace extrait de l'*Épître aux Pisons* et qui signifie que la poésie est comme la peinture.

dévotion ? […] il faut que les aventures bigearres et ridicules du berger, Lysis, servent à faire haïr celles des autres romans »[499]. Dans ce sens, Sorel présente *L'île de Portraiture* en ces termes : « c'est une autre Satyre contre quantité de Personnes de tous les deux sexes, qui n'estaient plus occupées qu'à faire les portraits par écrit des uns et des autres »[500]. Comme les histoires comiques, cette œuvre est plus qu'un simple récit du voyage de Polyandre et de ses amis, Érotime et Gélaste, sur l'île de Portraiture, il s'agit surtout d'une « satyre », d'une réflexion critique sur la représentation, d'une œuvre qui porte une signification « autre ».

Ainsi si Sorel consacre principalement *La description de l'île de Portraiture* à l'évocation de la peinture, il faut noter que le thème de la portraiture occupe une place importante dans toute son œuvre romanesque. Chez Sorel, la peinture est le pendant de la représentation littéraire. C'est cette association entre ces deux formes d'expression qui sous-tend l'allégorie, donc la réflexion de l'auteur. *La description de l'île de Portraiture* est un texte qui occupe une place majeure dans la production littéraire de Sorel et constitue surtout un ouvrage dans lequel l'auteur propose une analyse pertinente de la pratique de la mimesis à son époque.

En effet, *La description de l''île de Portraiture* est un exposé analytique et critique sur l'art de la représentation autant en peinture qu'en littérature. Le parallèle entre ces deux modes d'expression permet à Sorel non seulement de s'intéresser au genre du portrait littéraire qui connaît un grand engouement à cette époque mais aussi d'évoquer les formes d'écriture romanesques contemporaines. Ce parallèle entre peinture et littérature est perceptible dans presque tous les ouvrages romanesques de Sorel. Ainsi, dans son édition critique de *La description de l'île de Portraiture,* Martine Debaisieux relève tous les passages des œuvres fictionnelles à travers lesquels Sorel évoque le thème de la portraiture. Dans *Le palais d'Angélie*, l'allusion à la portraiture se manifeste à travers une scène où le seigneur Zirmond s'éprend de Phœlixène à la seule vu d'un tableau allégorique qui représente cette dernière sous les traits de Diane. Cette scène rappelle l'*Histoire comique de Francion* dont le héros tombe amoureux du portrait de Nais. *Le Berger extravagant*, œuvre à travers laquelle Sorel dénonce de façon radicale la transgression chez les poètes et romanciers du principe de la mimesis, est le texte où l'auteur met en scène le plus de portraits. On peut d'abord citer les deux portraits les plus célèbres de ce roman, voire de toute l'œuvre de Sorel : il s'agit du portrait par métaphore de Charité et celui du bourgeois en gentilhomme. On note également le portrait de Basilée, l'amante de Philiris. La passion violente de ce dernier s'exprime à travers son désir extravagant « d'avoir des portraits de Basilée de tous les aage [et] en toutes les sortes d'habits et de coiffures que l'on luy a veu porter »[501]. Enfin, on trouve dans cet ouvrage deux portraits de Lysis : « le portrait du berger Lysis »[502] et « le

[499] *La Science universelle*, « Avertissement nécessaire sur ce livre », Paris, Chez Toussainct Quinet, 1641, pp. 364-365.
[500] *Bibliothèque française*, p. 172.
[501] *Ibid.*, Tome II, livre VII, pp. 124-125.
[502] Martine Debaisieux, *Description de l'île de Portraiture*, Genève, DROZ, 2006, p. 137.

portrait de Lysis en héros »[503]. Martine Debaisieux relève également un exemple dans *L'orphize de Chrysante*. Concernant *Polyandre*, elle rappelle, entre autres, l'évocation du portrait égaré de Céphise et du portrait de Clorinie.

Cette place importante qu'occupe le thème de la portraiture dans l'œuvre de Sorel montre l'intérêt que représente pour cet auteur l'association entre peinture et littérature. Ces allusions fréquentes à la peinture dans ses histoires comiques lui permettent d'illustrer sa pensée sur la pratique de la mimesis à son époque. Ainsi on peut dire que l'évocation de la portraiture dans les histoires comiques et même la rédaction de *La description de l'île de Portraiture* constituent un prolongement de la réflexion de Sorel sur les pratiques d'écriture. Le recours à la peinture permet d'une certaine manière au polygraphe de donner une orientation plus concrète à cette réflexion sur la pratique de la mimesis. C'est dans ce sens que s'inscrit cette définition de l'allégorie d'Henri Morier : « L'allégorie est une description ou un récit énonçant des réalités familières, concrètes, pour communiquer, de façon métaphorique, une vérité abstraite »[504].

L'évocation de la pratique de la peinture laisse entrevoir une réflexion sur la représentation littéraire. Aussi la condamnation de la supercherie des peintres et de leurs clients laisse-t-elle entendre la dénonciation d'un phénomène caractéristique des pratiques littéraires à son époque. De surcroît, l'inscription de l'histoire dans une île éloignée de tout et dont la principale activité est la portraiture est un moyen qui permet de mettre principalement l'accent sur la pratique de la représentation picturale afin de rendre plus perceptible le parallèle entre la peinture et la littérature. Le fonctionnement de ce parallélisme renvoie à la définition de l'allégorie qu'on trouve dans le Dictionnaire universel (1690) d'Antoine Furetière : « Allégorie. Substantif féminin. Figure de rhétorique, qui est une métaphore continuée, quand on se sert d'un discours qui est propre à une chose pour en faire entendre un autre »[505].

L'allégorie apparaît de façon marquante dans *La description de l'île de Portraiture*. La peinture est le principal outil de communication sur l'île de Portraiture. Elle renvoie à la métaphore de la représentation et occupe une place si importante qu'elle se substitue presque à la parole. La peinture est un moyen d'expression des pensées, des sentiments, de la colère, de la passion : elle permet de se dire soi-même. On peut même dire que la peinture fait loi sur l'île de Portraiture. Mais cet art s'exprime-t-il dans sa forme la plus pure ? L'art de la portraiture tel qu'il est pratiqué sur cette île permet-il de dire l'essence de son objet, donne-t-il vraiment à voir la vérité la plus profonde des choses ? Les portraitistes observent-ils les lois de la mimesis ou plutôt celles de la mode ? Certains

[503] *Ibid.*, p. 143.
[504] *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981, p. 65.
[505] *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français*, recueilli et compilé par Messire Antoine Furetière, Tome premier, À La Haye et à Rotterdamm, Chez Arnout et Reinier Leers, 1690, p. 61.

ouvrages décrits par Périandre ne sont-ils pas caractéristiques du goût de l'outrance et de la démesure des peintres et de leurs clients ?

Ces interrogations constituent les soubassements de la réflexion de Sorel qui, à travers cette œuvre, analyse de façon métaphorique les pratiques de la représentation littéraire. L'auteur du *Francion* propose une analyse minutieuse qui présente *La description de l'île de Portraiture* à la fois comme une œuvre de formation, un texte satirique et un essai qui donne à voir le théâtre de la production romanesque contemporaine. Donc à la suite du *Francion* et du *Berger extravagant* qui sont des représentations métaphoriques de la formation à la création littéraire et de la formation à la connaissance des bons livres, *L'île de Portraiture* invite à la réflexion sur la pratique de la mimesis.

I- Former et instruire

Lorsque le lecteur fait la rencontre de Périandre et de ses compagnons Gélaste et Érotime au début de *La description de l'île de Portraiture*, il s'aperçoit très vite de leur enthousiasme de se rendre sur cette île très « célèbre ». Ces trois personnages sont marqués par l'envie d'apprendre : découvrir l'île, connaître l'origine de la portraiture, faire la rencontre des plus grands portraitistes, et même s'initier à l'art de la portraiture. Tous les touristes qui se rendaient sur l'île avaient presque les mêmes motivations : « Aussi il ne venait personne en ce lieu que pour apprendre à peindre, ou pour se faire peindre par les autres, ou pour acheter divers portraits, et par une extréme curiosité qu'on avait de voir des Peintures de toutes les sortes »[506]. Toutefois le parcours de Périandre est tout particulier. En effet sa visite s'apparente à une formation sur l'art de la peinture (ses origines, ses principes). D'où l'intervention d'Égemon, véritable guide et formateur du héros.

L'œuvre est organisée de telle sorte que le lecteur, à l'image de Périandre est happé par le discours d'Égemon et devient à son tour un visiteur. Donc au travers de la lecture, on se retrouve plongé parmi les insulaires de la ville des Portraits et on en ressort autant instruit que Périandre. Le but de Sorel semble être en fait d'instruire le lecteur en exposant ses principes sur l'art de la représentation aussi bien picturale que verbale. Tous les discours d'Égemon convergent vers les principes de la mimesis, les fondements de l'art de la représentation, l'utilité de l'œuvre d'art. C'est dans ce sens que s'inscrit également la visite de Mégaloteknes, l'un des plus grands portraitistes de l'île, qui exprime ses idéaux et sa pensée sur la pratique de la portraiture sur l'île.

L'île de Portraiture peut être ainsi divisé en trois parties qui correspondent aux différentes étapes de la formation de Périandre. Dans un premier temps, à travers sa visite des différents types de portraitistes, le narrateur porte un regard à la fois naïf et critique sur l'activité principale des habitants de l'île, ensuite on assiste à un discours et à une discussion autour des origines et de l'utilité de la

[506] *L'île de Portraiture*, p. 13.

peinture, enfin la formation de Périandre se clôt avec une scène finale qui s'apparente à l'épilogue d'un conte : le vice est puni et la vertu récompensée.

1- La présentation de l'île de Portraiture

Périandre fait montre d'une réelle curiosité et d'une extrême envie d'apprendre à son arrivée sur l'île de Portraiture. Il questionne et interpelle ceux qu'il croise pour s'informer de toutes les choses qui lui paraissent insolites. C'est d'ailleurs dans ce contexte qu'il fait la rencontre du sage guide Égemon : « Je m'informais de cette particularité à tous ceux que je rencontrais, lorsqu'un sçavant homme que j'aborday entre les autres, se persuada que ma curiosité méritait d'estre satisfaite »[507]. Périandre signifie en effet « curieux » en grec, ou « un homme qui va toujours autour des choses qu'il recherche et qu'il aime »[508]. Dans ce sens, « À travers Périandre, Sorel trace […] le portrait du « curieux », nom désignant entre autres, à l'époque, l'amateur de tableaux. Mais d'un curieux qui, comme beaucoup de collectionneurs du Grand Siècle, veut apprendre à pratiquer l'art qu'il admire »[509]. Le parcours de Périandre est de ce fait similaire à celui de Francion. L'un comme l'autre aspire à maîtriser son art de prédilection. Cependant si l'itinéraire de Francion montre la nécessité de renouveler les formes d'écriture romanesques, celui de Périandre donne principalement à voir les règles qui régissent la représentation littéraire et picturale. Les principes de la représentation picturale évoqués dans *La description de l'île de Portraiture* renvoient de façon métaphorique à la littérature.

Après avoir donné une présentation générale de l'île de Portraiture, le narrateur s'intéresse avec minutie aux différentes rues occupées par les portraitistes. Il passe d'une rue à l'autre en compagnie du guide Égemon tout en décrivant tout ce qu'il voit dans les moindres détails. Périandre nous plonge en fait dans une sorte de carnaval, du moins c'est ce qu'il croit avant d'apprendre que ces scènes étranges qui s'offrent à son regard correspondent bien à des scènes de la vie quotidienne : « Ce qui me surprit le plus, fut d'y trouver encore quantité de personnes masquées. Je ne savais si c'estait en ce lieu là le temps du Carnaval, ou s'il y durait toute l'année »[510]. Périandre découvre ainsi l'univers théâtral aussi fascinant qu'étonnant de l'île de Portraiture. Ce qui excite davantage sa curiosité et son désir de l'assouvir.

Cette attitude du narrateur qui porte un regard objectif et interrogateur sur le monde qui l'entoure rend bien compte du rôle particulier qu'il joue dans l'œuvre. En fait, à l'image de Candide, Périandre nous permet d'explorer avec lui « le monde » et de nous faire découvrir les mœurs singulières de peuples inconnus ou éloignés. Ainsi, la visite de la rue des peintres héroïques lui permet de mettre l'accent sur le caractère immoral de la marchandisation de l'image et le peu d'état que

[507] *Ibid.*, pp. 25-26.
[508] *Ibid.*, p. 41.
[509] Martine Debaisieux, « Utopie à la dérive : La description de l'île de Portraiture, in Emmanuel Bury et Eric Van Der Schueren, *Charles Sorel Polygraphe*, Paris, Hermann, 2017, p. 388.
[510] *L'île de Portraiture*, p. 20.

certains font de l'art de la portraiture. La plupart des peintres héroïques sont en fait préoccupés par le profit et la gloire : « ils demandaient tant d'argent qu'à peine l'original valait-il autant »[511] ; « ils estaient ravis qu'on les vist travailler, et qu'on considérast leur travail, sur l'espérance d'en recevoir de l'honneur et des louanges »[512.] Dans ce sens, au fur et à mesure que Périandre progresse dans sa visite, ses descriptions deviennent de plus en plus précises : elles révèlent les véritables préoccupations des peintres et nous informent sur les différents types de portraitistes.

Ainsi, on découvre les portraits extravagants et « fort éloignés du naturel »[513] des peintres amoureux qui travaillaient généralement pour eux-mêmes en faisant des peintures de leurs maîtresse représentées telles des nymphes et des déesses ; le visage était particulièrement soigné : « prenant leurs yeux pour des soleils ou quelques autres astres, leur bouche pour des branches de corail et leurs dents pour des filets de perles ; tellement qu'on en pouvait faire des portraits aussi fantasques que celuy de la Charité du *Berger Extravagant* »[514]. Les portraits des peintres amoureux rappellent en fait le portrait par métaphore de Charité fait par Anselme. Périandre fait un clin d'œil ironique à cette prouesse d'Anselme pour montrer la fausseté des œuvres des peintres amoureux qui par leurs excès et leur goût pour les images dénaturent l'originale en en donnant une représentation grotesque et monstrueuse.

Pire encore, les « peintresses vaines et ambitieuses » se détournent complètement du modèle pour produire une sorte de synthèse de différents visages en vue de se représenter elles-mêmes : « Quelques-unes de ces dames se voulans peindre, peignaient quelquefois le visage de quelque belle du siècle, ou bien elles faisaient un portrait des beautez de plusieurs beautez ensemble, pour dépeindre la leur »[515]. Cette attitude des « peintresses » montre que, sur l'île, la pratique de la portraiture relève parfois de la pure rêverie. En fait la plupart des portraits sont le fruit de l'invention des peintres dont le seul objectif est de satisfaire leurs propres rêveries ou les aspirations morbides du client de s'inventer une fausse image qui se substituerait à sa vraie apparence. La vérité n'a aucune importance, seul ce qu'on donne à voir, le paraître, compte réellement aux yeux des insulaires : « de quelque façon qu'elles eussent fait leur portrait, elles croyaient qu'il suffisait d'escrire leur nom au-dessus, pour faire croire que ce l'était »[516]. Certaines de ces femmes portaient des masques au point qu'elles ressemblaient à « des poupées de cire »[517]. L'attitude des « peintresses » démontre la grandeur de l'imposture qui règne sur l'île de Portraiture. Cette situation pousse le visiteur et le lecteur à s'interroger sur la réelle finalité de l'art de la portraiture.

[511] *Ibid.*, p. 14.
[512] *Ibid.*, p. 18.
[513] *Ibid.*, p. 29.
[514] *Ibid.*, p. 31.
[515] *Ibid.*, p. 58.
[516] *Ibid.*, pp. 58-59.
[517] *Ibid.*, p. 57.

Périandre, à travers sa description de l'île, excite notre curiosité mais aussi suscite notre esprit critique. Le lecteur découvre les mœurs insolites des clients et s'interroge sur la pratique de la portraiture. Ainsi, à l'image de Périandre qui écoute avec déférence le discours de Égemon, le lecteur est susceptible d'accorder une réelle importance aux propos du guide. Les interventions de ce dernier permettent en fait de répondre aux interrogations à la fois de Périandre et du lecteur.

2- La règle de la mimesis

Égemon, à travers son long discours, parle principalement de l'origine de la peinture, de son principe fondateur mais aussi donne des exemples de grands peintres. Ce discours oriente la lecture en permettant de définir les règles qui régissent la fiction afin de faire ressortir de façon plus marquante le non-respect des règles de la portraiture par certains peintres rencontrés par Périandre. Égemon condamne et invalide le travail des portraitistes qui se détournent volontairement du principe de la mimesis.

Le guide exprime en ces termes la théorie de la mimesis qui régit l'art de la Portraiture :

> Les hommes qui ont la raison pour partage, et qui ont le choix de toutes sortes d'actions, ont voulu surpasser ce que sont les animaux sans raison : ils ont entrepris d'agir d'eux-mesmes, et de se rendre presque compagnons de la nature (qu'ils imitent), en faisant de nouveaux ouvrages aussi belles qu'elle[518].

Le portraitiste doit être « compagnon » de la nature, c'est dire que son œuvre doit être le plus proche possible de son modèle. Il produit ainsi de « nouveaux ouvrages » qu'il tâchera de rendre « aussi belles » que la nature. Sont donc exclus de l'art de la portraiture tous les ouvrages qui dénaturent et rendent méconNaissable l'objet représenté. Égemon donne l'exemple des peintres de l'Antiquité qui à travers leur représentation de la vie quotidienne « donnaient l'âme et l'esprit à leurs tableaux »[519]. La principale qualité de ces peintres antiques est leur soumission scrupuleuse au principe de la mimesis. Il s 'agit, à l'image de ces derniers, de faire ressortir le naturel en donnant vie à l'œuvre d'art, d'où la condamnation de l'imposture de certains peintres qui reproduisent des portraits mensongers.

L'intervention de Mégaloteknès vient confirmer le discours d'Égemon sur l'art de la portraiture. Ce peintre dont le nom signifie « grand artisan, ou grand ouvrier » est fortement attaché au principe de la mimesis. Mégaloteknès exprime son désarroi face au désordre causé par l'abandon des règles par certains peintres et le goût excessif pour la nouveauté chez le public. L'inconsistance des portraits des peintres, qui se plient à la demande d*u client (« servir chacun à sa mode »[520]),* et l'inconstance des clients, dominés par l'ignorance, constituent les deux facettes du mal que dénonce le vieux peintre.

[518] *Ibid.*, pp. 71-72.
[519] *Ibid.*, p. 73.
[520] *Ibid.*, p. 19.

Selon Mégaloteknès, cette ignorance des clients, qui renvoient aussi aux lecteurs entraîne un autre problème majeur : la mauvaise réception de certains ouvrages. En effet, le public n'ayant aucune connaissance sur les règles de la portraiture ou de la représentation littéraire ne peut apprécier la valeur d'une œuvre picturale ou romanesque. D'où ces propos de Mégaloteknès qui dénonce l'ignorance du public et la malveillance de certains artistes :

> Quelle gloire y a-t-il aujourd'hui à escrire et à peindre ? La plupart des hommes ne se conNaissent ny en escrits, ny en portraits. Ils ne vous sçauraient donner les louanges que vous méritez ; et ceux qui ont quelque connoissance de ce que valent vos travaux, comme les gens du métier, le cèlent par envie et par malice.[521]

Ce constat explique le besoin de former et d'instruire le public sur les principes de l'art pictural et sur la pratique romanesque.

Cependant, certains propos du vieux peintre laissent entrevoir les plaintes de Sorel lui-même sur la réception de ses ouvrages sérieux. En effet, Mégaloteknès trouve que ses tableaux qui évoquent des sujets sérieux ont moins de succès auprès du public que ceux qui sont destinés à distraire et à divertir. On sait que cette opposition entre ouvrages sérieux et ouvrages divertissants est l'une des thématiques principales de l'œuvre de Sorel.

Sorel est en fait animé par le désir de faire connaître les règles de la mimesis, principe qui régit à la fois la représentation picturale et romanesque. Il s'agit d'instruire le lecteur et de lui permettre de se détourner des ouvrages futiles et remplis de mensonges. Ce projet renvoie principalement à celui des œuvres critiques de Sorel. Dans ce sens, Martine Debaisieux affirme : « *L'Île de Portraiture* apparaît […] comme une œuvre de transition dans la production de l'auteur : fiction et critique se rejoignent sous le masque de l'allégorie »[522]. En effet, cette œuvre renvoie aux histoires comiques de Sorel, tout en annonçant en même temps *La Bibliothèque française* et *De la Connaissance des bons livres*.

Égemon et Mégaloteknès se présentent ainsi comme deux porte-paroles de Sorel qui rappellent les principes de l'art de la représentation picturale mais aussi romanesque. L'objectif de Sorel est, à travers le parcours de Périandre, de former le lecteur en lui donnant les outils qui lui permettent de reconnaître les qualités d'une œuvre picturale, mais surtout littéraire. Si le principe de la mimesis est essentiel, Sorel accorde également une place importante à la valeur morale de l'ouvrage. Ce fait se traduit à travers la scène du jugement des peintres. L'évocation du jugement permet en fait à Sorel d'inscrire son œuvre dans une dimension plus concrète. Il s'agit, au-delà du simple discours, de rendre possible la mise en application des principes de la mimesis en vue de mettre de l'ordre dans la peinture

[521] *Ibid.*, pp. 92-93.
[522] *Description de l'île de Portraiture*, Genève, DROZ, 2006, p. 30.

et la littérature. On entrevoit déjà le projet de *La Science universelle* et de *De la Connaissance des bons livres*.

3- Le jugement des peintres

La thématique du jugement des peintres ou des écrivains est très présente dans l'œuvre de Sorel. Ce dernier prône en fait la mise en place d'une censure des livres qui condamne les mauvais et récompense les bons. Ainsi le jugement des peintres dans *L'île de Portraiture* est un moment crucial dans le parcours du héros et, à travers lui, du lecteur. Ce jugement qui s'impose comme une nécessité aux yeux de Sorel est annoncé dès le début de l'œuvre à travers les allusions répétées à la justice. Périandre apprend que les querelles qui opposent souvent peintres et clients parviennent parfois à la justice qui s'en saisit. De plus les peintres satiriques présentés comme agressifs se retrouvent fréquemment devant les tribunaux pour répondre de leurs actes malveillants : « la justice conNaissait souvent aussi de leurs faits sur les plaintes rendues par ceux dont ils avaient exposé au jour quelque peinture satyrique »[523].

Dans cette île utopique où l'art de la portraiture fait loi, Sorel institue une règle de conduite claire destinée aux artistes : il s'agit du respect des principes de la mimesis. Ainsi après avoir donné à voir la supercherie, le non-respect des règles de certains peintres à travers la description des différentes rues de portraitistes par Périandre et rappelé les principes même de la loi de l'imitation, le lecteur est prêt à entendre et à approuver la sentence contre les mauvais peintres. En effet, il semble que Sorel a tout mis en œuvre pour préparer le lecteur à souscrire au jugement final puisque désormais il est censé connaître les règles qui régissent l'art de la représentation. De surcroît à travers l'ironie de Périandre dans les premières pages de l'œuvre, on s'aperçoit déjà de la condamnation des tableaux qui travestissent la vérité. D'où ce passage qui critique l'« éloquence vaine et pompeuse »[524] de certains portraits : « Égemon, me mena dans une Galerie où je vis les Portraits des princes et des princesses de notre cour française et de leurs grands ministres, avec leurs éloges escrits au bas en caractères d'or, où je ne trouvais que des vérités indubitables »[525].

Sorel passe de son rêve, dans *Le Berger extravagant*, d'être un « censeur de livres » – ou du moins de son aspiration qu'une censure des livres soit établie – à la réalisation illusoire de ce rêve à travers *L'île de Portraiture*. En effet, la punition des mauvais peintres et la récompenses des bons est l'expression concrète d'une aspiration formulée dans *Le Berger extravagant* :

> et chacun demeurera d'acord que si l'on vouloit n'estre plus trompé, il seroit besoin d'establir un Censeur de livres, qui ne donnast congé qu'aux bons d'aller par le monde, et condamnait les autres à la poussière d'un cabinet, j'avouë que mon esprit est fort esloigné de la capacité que

[523] *L'île de Portraiture*, p. 43.
[524] *Ibid.*, p. 27.
[525] *Idem.*

> devroit avoir la personne à qui l'on donneroit ceste charge, et néãtmoins le désir que j'ai de travailler pour l'utilité publique, m'a fait prendre le dessein de composer un livre qui se moquât des autres, et qui fût comme le tombeau des romans, et des absurdités de la poésie.[526]

L'île de Portraiture, éloignée de tout, est l'endroit idéal pour donner forme et vie aux théories de Sorel sur l'art de la représentation. Ainsi ce lieu se présente comme une sorte de laboratoire où on expérimente un ensemble de règles qui devraient, selon Sorel, être adoptées partout ailleurs en Europe :

> Je vous assure, que si tous les mauvais ouvrages, et tous les méschans ouvriers, estaient aussi sévèrement chastiez qu'ont esté ceux-cy, on n'en verrait pas le monde si remply qu'il est ; mais par une imprudence très- grande, on leur laisse un cours libre dans nostre Europe, où ils sont cause d'une infinité d'erreurs et de désordres.[527]

La punition des peintres fautifs est non seulement garante de l'ordre dans l'art et dans la cité mais aussi permet d'assurer une production d'ouvrages de qualité, d'où le châtiment implacable des tableaux calomniateurs, futiles, mensongers ainsi que de leurs auteurs :

> Non seulement on bannit, on extermine, et on punit du dernier supplice les tableaux infames comme ceux-cy, et leurs escriteaux scandaleux, mais on ne souffre pas seulement les tableaux inutiles, quoy qu'ils ne soient faits sur aucun mauvais sujet. On considère que leur exemple pourrait nuire, faisant que ceux qui les verraient n'auraient rien à imiter en eux, qui ne fut à condamner, et seraient détournez par eux de s'arrester à d'autres.[528]

Le projet de Sorel dépasse le seul espace artistique et littéraire ; il s'agit en fait d'un projet de société car, pour lui, le monde de l'art et de la littéraire régente et façonne la société : le jeune Lysis est devenu fou pour avoir lu trop de romans et beaucoup d'autres personnes, peu instruites comme lui, sont susceptibles de tomber dans le même travers.

Le parcours de Périandre, permet donc à Sorel de souligner l'importance des principes de la mimesis. Cette expérience du héros est une formation à la pratique de la peinture ; mais il s'agit en même temps d'une instruction du public sur les règles de la représentation en général. Dans ce sens, le couronnement des bons peintres permet de donner ceux-ci en exemple : « Le côté satirique du texte, qui porte surtout sur les excès d'une mode, n'exclut aucunement un hommage aux artistes peintres »[529]. Il est important de rappeler qu'on retrouve différents types de portraitistes parmi ceux qui sont couronnés : des peintres héroïques, comiques, amoureux, satiriques et censeurs. Sorel montre ainsi la primauté des règles de la représentation picturale et littéraire. Aucune forme n'est condamnée en elle-même.

---

[526] Préface, (n. p.).
[527] *L'île de Portraiture*, p. 103.
[528] *Ibid.*, pp. 103-104.
[529] Martine Debaisieux, *Description de l'île de Portraiture et de la ville des Portraits*, Genève, DROZ, 2006, p. 39.

II- Imprécision des lignes et difformité des figures : la satire de l'imposture

Cette satire de l'imposture dans l'art de la représentation picturale et littéraire s'inscrit pleinement dans la réflexion de Sorel sur les pratiques d'écriture. Il s'agit pour l'auteur du *Francion* de dénoncer et condamner toutes les formes d'impostures de la fiction.

Les différents types de portraitistes que distingue Périandre à travers sa visite de la ville des Portraits renvoient aux différentes formes romanesques. Cependant, le personnage principal se rend compte très vite de la fausseté d'une partie des portraits, de la difformité de certaines figures et de l'obsession du paraître aussi bien chez les peintres que chez leurs clients. Ainsi l'omniprésence de la peinture au quotidien des insulaires traduit une certaine forme d'excès et un goût démesuré pour le paraître : « tous les habitans de la Ville estoient Peintres ou marchands de Portraits »[530]. Toutes les autres activités étaient liées à la peinture ; les cordonniers peignaient les chaussures, il en est de même des tailleurs qui dessinaient sur les habits, les pâtissiers, les boulangers, les cuisiniers, tout le monde s'y mêle. La peinture en fait « estoit le mestier des mestiers, ou l'art des arts, et la science des sciences »[531]. Mais cet engouement maladif pour la peinture conduit à un certain nombre de travers : les peintres et leurs corollaires ne semblent plus se soucier de la vérité, mais cherchent plutôt à se donner en spectacle à travers des œuvres attrayantes et mensongères.

Si à travers cette île, l'auteur décrit la société de son époque, c'est surtout aux pratiques d'écriture qu'il s'attaque. Sur l'île, la production d'image, sa vente comme son usage sont régis par l'imposture aussi bien du client que du peintre. L'original, le modèle n'a aucune importance ; seule la copie compte : d'ailleurs Périandre constate qu'elle est plus chère que l'original. Le peintre qui n'est autre que l'écrivain n'est lui-même assujetti non pas à la loi de la mimesis, mais plutôt à celle du client et du marché, d'où l'agacement de Périandre qui trouve que les portraits sont trop élogieux ou trop moqueurs : « et de vray je vy chez eux des portraits merveilleux ; mais en ayant confronté quelques-uns au visage de ceux pour qui ils estaient faits, lesquels je rencontrai là fortuitement, je connus que c'estait des portraits flatteurs et menteurs »[532].

En effet, la cité utopique qu'est l'île et le caractère métaphorique de la portraiture permettent à Sorel de rendre sa critique de l'imposture dans les pratiques d'écriture plus efficace. Cette œuvre est bien une satire au même titre que *Le Berger extravagant*. D'ailleurs, le polygraphe qualifie, dans *La Bibliothèque française*, *L'île de Portraiture* de « satire »[533]. En fait, Sorel s'attaque aux peintres corrompus par le goût de la gloire et du profit. Comme on l'a remarqué, la nature qui, selon les lois de la mimesis, doit servir de modèle à l'artiste a très peu d'importance aux yeux des peintres et des

[530] *L'île de Portraiture*, p. 8.
[531] *Ibid.*, p. 73.
[532] *Ibid.*, pp. 18 -19.
[533] *Bibliothèque*, p. 172.

clients. En fait le peintre ne cherche plus à produire une œuvre qui soit l'imitation de l'originale, mais il se détourne plutôt d'elle en inventant une « autre réalité » parallèle et imaginaire. « Au lieu de produire un visage " en son naturel" (p. 85), le peintre produit un simulacre qui est un pur produit de l'art. Libéré des contraintes de la *mimesis*, il donne à voir un corps qui n'existe pas, un corps chimérique conçu en fonction d'exigences totalement étrangères aux lois de l'imitation »[534].

Égemon, dans son long discours, rappelle la théorie des correspondances : « toutes les choses du monde se représentent réciproquement »[535]. Cette théorie régit le principe de la mimesis qui elle-même régit la peinture et l'écriture. Cependant on constate que sur l'île de Portraiture, le principe de la mimesis se trouve être bafoué au profit d'une tendance inquiétante pour le mensonge et la tromperie. Le portrait qui est censé être une imitation de la réalité est coupé de cette même réalité et n'est que le produit de la pure imagination du peintre. Ainsi, « Il s'engage sur la voie diabolique d'une création autonome, tracée par l'opportunisme, et peuplée d'êtres sans consistance »[536].

Ces êtres creux sont à l'image des masques avec lesquels se travestissent les clients. En fait ces derniers portaient des masques pour cacher leurs défauts et imperfections et pour que leurs portraits paraissent plus beaux aux yeux du monde. Périandre distingue différents hommes masqués qui avaient paradoxalement pour objectif « de faire croire qu'ils n'estoient point masquez »[537]. En effet, il s'agit pour les clients de substituer leur apparence à celle du masque qu'ils portent. Ce fait se traduit dans ce passage :

> Il y en avoit aussi dont les masques estoient si bienfaits, et si adroitement attachez ou collez, qu'on les prenoit pour leur vray visage. Ils les avoient choisis les plus beaux qu'ils les avoient pû trouver : Ils avoient encore eu soin de se faire accommoder leur chevelure avec un artifice merveilleux, plusieurs portans des perruques de cheveux empruntez qui sembloient estre naturels. Il y en avoit mesme qui ayans eu les yeux crevez, portoient de faux yeux. Ils vouloient qu'on crût qu'ils voyoient fort clair, encore qu'ils ne vissent goutte.[538]

En plus il fallait faire leur portrait dans différentes situations de la vie : à la chasse, à la guerre, en tenue de combattant... Les infirmes prenaient ainsi des postures d'hommes valides. La supercherie est également perceptible à travers l'habillement de certains clients qui ne correspondait pas à leur condition sociale. En effet, « ils voulaient tous que leur Portrait fut fait sur ce qu'ils paraissaient être, non pas sur ce qu'ils étaient effectivement. »[539]

L'imposture est évidente et généralisée ; tout le monde est obnubilé par le paraître. Les clients se travestissent, les peintres produisent des figures mensongères et difformes. Périandre constate que

---

[534] Michel Jeanneret, Préface de *Description de l'île de Portraiture et de la ville des Portraits* (édition critique par Martine Debaisieux), Genève, DROZ, 2006, p. 11.
[535] *L'île de Portraiture*, pp. 68-69.
[536] Michel Jeanneret, *Op. cit.*, p. 10.
[537] *L'île de Portraiture*, p. 21.
[538] *Ibid.*, pp. 21-22.
[539] *Ibid.*, p. 23.

certains portraits étaient si hideux et si épouvantables qu'ils faisaient peur : « leur corps se portait bien tandis que leur portrait le représentait malade »[540]. En fait, la floraison de métaphores et d'images rend le portrait ou l'objet décrit épouvantable et hideux : Périandre fait d'ailleurs allusion au portrait de Charité en décrivant les portraits effectués par les peintres amoureux. « Le corps est chosifié, minéralisé, dévitalisé »[541]. On assiste à une dépossession de soi et à une totale perte d'identité de ceux qui viennent se peindre. Leur masque finit par se substituer à leur être ; d'ailleurs ils préfèrent nettement le portrait mensonger à leur véritable apparence.

Cette description de l'île faite par Périandre dénonce les feintes à la fois des peintres et de leurs clients. Cependant aux yeux de Sorel, les peintres sont principalement au centre de cette supercherie. D'où la punition des mauvais peintres à la fin de l'œuvre. En effet, la plupart d'entre eux se sont détournés des principes de cet art pour ne se soucier qu'au profit et à la gloire. Ainsi, à travers la description des peintres satyriques, on note une sorte de critique de la banalisation de l'image ou de l'écriture des romans. La production d'images au même titre que l'écriture des romans devient un gagne-pain et non une activité désintéressée. Les peintres satyriques sont des chasseurs à l'affût, attendant le gibier à abattre. Tous les moyens sont permis pour arriver à leurs fins, d'où le règne de l'injustice : des peintres sont battus par des hommes avant que ces mêmes peintres agressent physiquement et artistiquement un passant masqué. L'imposture et l'agressivité vont de pair.

L'art de la Portraiture a une puissance impressionnante sur l'île et est en fait une arme à double facette. Les peintres produisent des portraits flatteurs ou des portraits calomniateurs : les uns pour faire les louanges et les autres pour jeter le discrédit. Dans ce sens, ils ont mis en place des stratégies efficaces pour pousser les clients à payer leurs dettes ; mais aussi les hommes puissants avaient en contrepartie une méthode pour obliger les peintres malveillants à effacer les tableaux moqueurs qu'ils avaient faits :

> on en trouvoit qui se plaignaient d'avoir esté trompez par ceux qui les avaient mis en besogne ; mais en vengeance de cecy ils en faisaient après des Portraits difformes, qu'ils exposoient en public pour leur faire honte […]. Les Hommes puissans et fiers prenaient une autre voie ; ils menaçaient les Peintres de les battre, et les battaient en effet, tellement qu'ils estaient contraints de briser ou d'effacer leurs tableaux, ou de les tenir cachez quelque temps ; et quelquefois ils estaient cités par devant le juge pour les avoir faits[542]

L'image de soi est au centre de toutes les préoccupations et les multiples « manipulations sur la figure humaine »[543] conduisent à l'immoralisme et au non-respect de la dignité humaine : « une activité unique, obsessionnelle occupe les habitants de la ville : tous portraitistes ou marchands de tableaux,

[540] *Ibid.*, p. 32.
[541] Michel Jeanneret, *Op. cit.*, p. 13.
[542] *L'île de Portraiture*, pp. 15-17.
[543] Michel Jeanneret, *Op. cit.*, p. 12.

ils se consacrent au commerce de l'image, la produisent, la diffusent et l'exploitent, quitte à recourir à la violence pour défendre leur gagne-pain. Les droits de l'individu, pour eux, ne valent pas chers ».[544]

Ainsi, le peintre parfois reproduit et commercialise des images sans le consentement des personnes concernées. Ce monde du paraître et du profit conduit à l'immoralité. L'œuvre artistique n'a plus aucune valeur puisque seul son profit compte. L'image des peintres indifférents aux plaintes de leur proie et imperturbables devant leur modèle rend compte parfaitement de cette absence de moralité. On assiste en fait à une scène de déchaînement des peintres sur l'un des hommes masqués rencontrés auparavant par les voyageurs : « ils ne l'eurent pas si tost aperçu qu'ils sortirent de leurs maisons en grand nombre, et le coururent de mesme que la canaille des villes court après un fou, et après tous ceux qui ont en eux quelque chose d'extraordinaire »[545]. La scène est d'une extrême violence : ils arrachent son masque, le chassent en le déshabillant en partie et « [...] le lièrent à un poteau, comme s'ils l'eussent mis au carquan ».[546]

Ils en feront un modèle en se livrant scrupuleusement à leur tâche et en restant sourds à ses plaintes et injures. Cette scène traduit largement l'imposture et l'agressivité qui règnent sur l'île de Portraiture et la nécessité d'y remédier. De surcroît ce type de scènes est récurrent car la violence est devenue en quelque sorte banale sur l'île de Portraiture. On note d'autres scènes de violence : des peintres satiriques sont maltraités par des hommes armés et Périandre lui-même menace d'une canne un des peintres.

Cependant cette violence est contre toute attente parfois admise. En effet, l'homme lié au poteau est présenté comme un imposteur qui mérite le traitement qu'il subit. Même Égemon, le sage guide refuse qu'on l'aide à se libérer de la meute de peintres car « c'estait un meschant qui voulait cacher sa malice par son hypocrisie, et que c'estait bien fait de le découvrir. Qu'il le fallait mettre nud comme la main ; qu'il se couvrait d'un masque doux et bénin, et d'un habit modeste, lorsque dans son intérieur ce n'estait que fureur et cruauté ; qu'on devait l'obligation aux peintres satyriques de ce qu'ils ne pouvaient souffrir ceux qui cachaient ainsi leurs vices et leurs défauts, et qu'ils les manifestaient hardiment à tout le monde »[547]. Cette scène annonce et préfigure celle de la punition des mauvais peintres. A l'image des tableaux calomniateurs pendus « en place publique, pour faire honte à ceux qui les ont peints »[548], les peintres satiriques dévoilent et démasquent au grand jour et devant tout le monde les défauts que cache l'homme derrière son masque. Il s'agit de le punir pour son hypocrisie et sa supercherie. En fait le masque, au-delà des imperfections physiques, est destiné à dissimuler la laideur morale.

---

[544] *Ibid.*, p. 7.
[545] *L'île de Portraiture*, pp. 43-44.
[546] *Ibid.*, p. 45.
[547] *Ibid.*, pp. 47-48.
[548] *Ibid.*, p. 98.

Cette mission dont les peintres se sentent investis explique leur violence sans borne à l'égard de leur proie. Le sort réservé au masque traduit le caractère démoniaque de cet objet dont ils ont foncièrement horreur : « ils lui rompirent les cordons de son masque, l'arrachèrent de son visage, et le foulèrent aux pieds »[549]. L'homme débarrassé de son masque, ses vices se dévoilent aux peintres qui à leur tour essaient de leur donner forme à travers des tableaux qu'ils vont dévoiler au public. L'action des peintres est comparée à la « peinture d'une nudité » car il s'agit de brosser un portrait qui étale les défauts les plus intimes de l'homme dont ils ont ôté le masque. Cette scène se présente comme un exorcisme, une sorte de purification de l'homme vicieux :

> Et l'on peut dire qu'ils se mirent tous autour de lui, ainsi que les Peintres d'une Académie se mettent autour de leur Modèle, qui est quelquefois un Homme vivant, et quelquefois aussi une Statue de Bronze ou de Marbre, dont les uns veulent tirer le Crayon de profil, les autres de front, les autres de dos, selon qu'ils en ont besoin, ou selon le costé qui leur plaist davantage.[550]

Les peintres cherchent à donner à voir toutes les facettes des vices de l'homme démasqué qui devient d'ailleurs « leur commun objet ». L'homme cloué au poteau semble avoir perdu aux yeux des peintres toute forme d'humanité au cours de cette scène d'« exorcisme » ; il devient ainsi un objet, un modèle au service de l'art, mais d'un art dont les maîtres mots semblent être imposture et agressivité.

En fait, les peintres satiriques s'acharnant sur l'homme vicieux ne sont pas irréprochables. Ils sont présentés comme des peintres qui ne cherchent qu'à se moquer des autres en produisant des portraits caricaturaux et éloignés de leurs modèles. Périandre trouve qu'« ils mesloient je ne sçay quoy de piquant et de farouche»[551] à leur ouvrage. D'ailleurs le narrateur tient à distinguer les peintres satiriques des peintres censeurs dont les rues sont voisines :

> Les Peintrès qui y habitaient, étaient Gens sages et vertueux, qui de vray n'avaient autre occupation que de dépeindre les vices d'autruy, mais c'estait sans calomnie : on ne les devait point qualifier médisans ny mensongers ; c'estait des Peintres véritables qui prenaient le nom de Peintres Censeurs, non pas celuy de Satyriques.[552]

Ce besoin de précision permet d'opposer les peintres satiriques aux peintres censeurs, présentés comme ceux qui sont le plus respectueux de leur art. De plus, même si l'homme masqué mérite son sort, l'attitude des peintres est néanmoins une violation d'identité, une escroquerie de l'image d'autrui, image qu'ils « produisent, diffusent, exploitent », commercialisent malgré les contestations de leur proie : « dès qu'un tableau est mis en circulation, il échappe au contrôle. Or il représente ici une personne, il engage son honneur et touche à son destin ».[553]

---

[549] *Ibid.*, p. 44.
[550] *Ibid.*, p. 46.
[551] *Ibid.*, p. 37.
[552] *Ibid.*, pp. 49-50.
[553] Michel Jeanneret, *Op. cit.*, p. 8.

Sorel critique ainsi chez les peintres et les écrivains le non-respect des règles de la représentation et le goût extrême du profit qui dénature l'art. Les écrivains ne sont plus motivés par la recherche de la vérité et la reproduction de la réalité, ils se laissent plutôt gagner par la mode. Ils se soumettent à la demande du client et pratiquent un art qui ne répond pas aux principes de la mimesis. On assiste sur l'île à une complicité tacite et malsaine entre peintres et clients : les uns sont affublés de leurs masques, leurs perruques et leurs protèges et les autres munis de leurs pinceaux pour tracer les contours difformes et mensongers de leur modèle, dont le déguisement rend impossible une représentation « réaliste ». En effet, la dualité des figures qu'offre le client rend impossible la réalisation de portraits conformes au principe d'imitation ; ainsi le client donne à voir une fausse image de lui que le peintre accepte de reproduire à travers des tableaux encore plus difformes et plus hideux que le modèle même. Aussi, pour arriver à donner une peinture qui retrace de la façon la plus fidèle les formes véritables du modèle faut-il, comme les peintres satiriques, forcer le client à ôter son masque.

III- L'île de Portraiture ou la cité allégorique de la république des lettres

L'île de Portraiture renvoie à la tradition de l'utopie littéraire : l'île décrite dans cette œuvre est une cité idéale où les lois de la mimesis sont érigées en norme dans la pratique de la portraiture qui renvoie également à la fiction. Cette œuvre permet ainsi à Sorel d'exposer les principes de la fiction et de les mettre en application dans une cité où l'art de la représentation fait loi. À travers cette île, l'auteur du *Francion* représente de façon métaphorique le monde des lettres marqué entre autres par le goût de la gloire, le mercantilisme et l'abandon des lois de la mimesis au profit de la mode du temps. Ainsi, on retrouve chez les peintres tous les défauts que Sorel dénonce chez les écrivains de la rue Saint-Jacques présentés dans *Francion*. De même, *La description de l'île de Portraiture* reprend les principales critiques que Sorel adresse aux poètes et faiseurs de romans dans *Le Berger extravagant*. Le caractère éloigné et inaccessible de l'île refermée sur elle-même permet de donner une représentation précise et saisissante du monde des lettres.

Charles Sorel se positionne en tant qu'observateur objectif d'un monde qu'il connaît et dont il propose une peinture allégorique. Fasciné par le portrait « en vers et en prose » dans les salons littéraires qu'il fréquente, Salon trouve l'occasion de faire le parallèle entre l'art picturale et la pratique littéraire. À ce propos, Martine Debaisieux considère que « La position de Sorel dans le milieu mondain permet de comprendre l'intérêt que le portrait littéraire présente pour lui. Étant exposé

à la mode sans s'y adonner, il est particulièrement bien placé pour faire la "description" de cette "île" peuplée de "peintres" qui l'accueillent parmi eux »[554].

De ce fait, à travers cet ouvrage qui rend compte de l'intérêt que Sorel a porté pour la peinture, l'auteur du *Francion* poursuit sa réflexion sur le roman, réflexion entamée dans ses histoires comiques. *La description de l'île de Portraiture* s'inscrit en fait dans le projet de Sorel de renouveler les formes d'écriture romanesques. Dans ce sens, il est important de rappeler que plus de la moitié des ouvrages de Sorel porte sur la fiction littéraire : ce sont entre autres ses ouvrages romanesques et ses textes critiques sur la création littéraire. *L'île de Portraiture* est d'ailleurs à la fois une création romanesque et une réflexion sur la représentation littéraire. L'auteur semble chercher à répondre à des questions essentielles qui pourraient s'énoncer comme suit : quels sont les critères qui permettent de juger de la qualité d'un ouvrage fictif ? En quoi la déformation du modèle est-elle blâmable ? Quelle est l'utilité d'une fiction ?

La description de l'île de Portraiture s'inscrit d'ailleurs dans le sillage des histoires comiques de Sorel. Ce fait se traduit avant tout à travers la similitude des noms des personnages : « Par le choix des personnages, *L'isle de Portraiture* marque ses liens avec *Polyandre* ; notons en effet que deux des compagnons de Polyandre ont pour nom Néophile – "le jeune amoureux" – et Géliaste »[555]. Dans *L'île de Portraiture*, Périandre est lui aussi accompagné de deux amis qui portent le nom de Érotime, l' « homme qui tire sa gloire et son honneur d'estre amoureux »[556], et celui de Gélaste, l' « homme qui n'aime qu'à rire »[557]. On pourrait ainsi supposer que *L'île de Portraiture* est d'une certaine manière une suite des aventures de Polyandre et de ses deux amis.

En outre, la correspondance entre les types de portraits présentés sur l'île et les formes romanesques auxquelles fait allusion Sorel dans ses romans et ses textes critiques est saisissante. En fait, au regard de la présentation des différentes rues de portraitistes, « *L'isle de Portraiture* s'organise selon un principe de distinction stricte qui évoque le classement hiérarchique que Sorel illustre quelques années plus tard dans *La Bibliothèque française*. À l'appui de ce programme préétabli, les peintres sont nettement classés, et jugés, selon la vraisemblance ou le "naturel" de leur ouvrage, principe que Sorel défend déjà dans *Francion* et invoque inlassablement tout au long de sa carrière »[558]. De ce fait, la présentation de la rue des peintres héroïques est marquée par le merveilleux des portraits, la richesse des masques et des vêtements des hommes rencontrés par Périandre. Égemon nous apprend que ceux qui se font peindre avec des masques « estaient des grands et des riches du monde, qui désiraient que les peuples les prissent pour des héros et des demi-dieux, encore qu'ils ne

[554] « Utopie à la dérive : La description de l'isle de Portraiture », in Emmanuel Bury et Eric Van Der Schueren, *Charles Sorel Polygraphe*, Paris, Hermann, 2017, p. 385.
[555] *Ibid*., p. 387.
[556] *L'île de Portraiture*, p. 2.
[557] *Idem.*
[558] Martine Debaisieux, *Description de l'île de Portraiture et de la ville des Portraits*, Genève, DROZ, 2006, p. 390.

fussent rien de cela »[559]. Cette comparaison des hommes avec les héros des grands romans rend compte de la critique de Sorel de la littérature dite aristocratique qui met en scène des personnages hors du commun rencontrant des aventures extraordinaires. Ces personnages qui n'existent d'ailleurs que dans l'univers fictif des romans sont représentatifs des portraits mensongers.

Les portraits amoureux, qui renvoient au roman sentimental, sont critiqués à cause du goût excessif des auteurs pour les métaphores extravagantes et absurdes, d'où le rapprochement avec le portrait par métaphore de Charité. Concernant les peintres satiriques, représentatifs des romanciers satiristes, Sorel leur reproche leur agressivité et leur manque de moralisme ainsi que d'objectivité : ils reproduisent, exposent et commercialisent l'image d'autrui sans son consentement. On rencontre également les peintres burlesques et comiques qui sont caractérisés par leur bonne humeur ; Sorel semble épargner de ses critiques ces portraitistes renvoyant aux romanciers comiques ; il les présente avec une sorte de négligence qui traduit cependant plus son penchant pour cette forme romanesque que son désintérêt. Les peintres censeurs ne semblent pas renvoyer, quant à eux, à une forme romanesque particulière mais incarnent plutôt des valeurs et des qualités sur lesquelles repose la pratique de la représentation picturale et littéraire. Ils se caractérisent par leur attachement à la vérité et leur capacité à porter un regard objectif et perspicace sur le monde. Ainsi, ils apparaissent non seulement comme des exemples à suivre, mais aussi comme des garants du respect des règles de la représentation picturale et verbale. Donc à travers cette présentation métaphorique des différentes formes romanesques, comme dans *Le Berger extravagant*, « Sorel s'interroge sur le phénomène littéraire et expérimente, classe, critique les ressources de l'écriture »[560].

Les peintres censeurs sont érigés en modèles dans l'art de la création picturale en ce sens qu'ils ne donnent à voir à travers leurs tableaux que la vérité. Ils sont présentés comme « vertueux » et « sages », mais ils sont surtout redoutés à cause de leur capacité à peindre les réalités les plus cachées « et […] mesme ils avaient les yeux si pénétrans, qu'ils remarquaient les difformitez des hommes au travers des masques les plus épais »[561]. Pour Sorel, tous les peintres et écrivains doivent posséder cette qualité des peintres censeurs afin de démasquer les hommes et de dépeindre leur vraie apparence ou tout simplement pour saisir la vérité. Ce rôle qui consiste à dévoiler les travers cachés et à substituer l'être au paraître renvoie à la fonction critique de la littérature chez Sorel. L'écrivain a, entre autres, pour fonction d'instruire la société mais aussi de lui révéler ses erreurs afin de l'inciter à les corriger. Ce principe est caractéristique de toute l'œuvre de Sorel et doit régir, selon lui, toute œuvre de fiction.

Ainsi, Martine Debaisieux rapproche le travail de Sorel dans *L'île de Portraiture* à celui d'un moraliste :

---

[559] *L'île de Portraiture*, p. 26.
[560] Michel Jeanneret, Préface de *Description de l'île de Portraiture et de la ville des Portraits* (édition critique par Martine Debaisieux), Genève, DROZ, 2006, p. 20.
[561] *L'île de Portraiture*, pp. 50-51.

> L'Île de Portraiture est précisément l'un des ateliers où se fabriquent les images frauduleuses dont la société a besoin pour sauver les apparences. Parti en guerre contre cette industrie du faux, Sorel marque son camp : il se range du côté des moralistes. Comme eux, il entend dénoncer la mauvaise foi, qu'elle soit individuelle ou collective. Comme eux, il se fixe comme mission de débusquer l'inauthentique, afin de garantir à la civilisation des bases saines. Ce que l'homme du monde à patiemment dissimulé, il va systématiquement le dévoiler, en enlevant, une à une, les couches du palimpseste social. Tel est aussi le projet de La Rochefoucauld : défaire ce que l'amour- propre a fait, rendre aux individus leur vrai visage et aux sentiments leur vrai nom. L'épigraphe des Maximes, " nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices cachés ", résume, par son renversement, la volonté de restaurer la face cachée, mais réelle, des choses.[562]

Cette ambition moralisatrice et surtout cette aspiration profonde à reproduire le réel chez Sorel répond parfaitement au principe de la mimesis. Sur l'île de Portraiture, le jugement des peintres s'effectue principalement sur la base de la règle de la vraisemblance ou de la naïveté de la peinture. Mais les juges s'appuient également sur des valeurs morales qui renvoient d'une certaine manière à la règle de la bienséance. Ainsi, si le portrait est avant tout une imitation « réaliste » du modèle, il ne doit pas offenser le public, encore moins porter atteinte à l'honneur d'une personne en particulier. D'ailleurs, les tableaux condamnés à être brûlés sont ceux qui sont remplis de mensonges, mais aussi de calomnies :

> Les patiens, dit Égemon, sont ces tableaux mesmes, qui sont condamnez par les juges à estre pendus quelques temps en place publique, pour faire honte à ceux qui les ont peints, et d'estre après brûlés, et leurs cendres jettées au vent, parce qu'ils offensent quantité de gens d'honneur, et que leurs inscriptions sont remplies de calomnies et d'impertinences.[563]

De surcroît, Égemon nous apprend que le peintre satirique couronné à la fin de l'œuvre était de « ceux qui reprenaient les vices avec grâce, et qui attaquaient le général des vicieux sans offenser aucun particulier »[564]. Aussi, les peintres censeurs s'adonnent-ils principalement à « dépeindre les vices d'autrui, mais c'était sans calomnie ».

L'écrivain, à l'image du peintre, doit donc tâcher de transcrire la vérité. Cette « quête de la vérité » s'érige en règle chez Sorel et sur l'île de Portraiture. Il s'agit de lutter contre les fausses apparences et les erreurs pour inscrire le texte littéraire ou le portrait dans le réel. Ainsi, dans *L'île de Portraiture*, comme dans toute son œuvre, Sorel condamne non pas la fiction en tant que telle, mais ses impostures.

Toutes les formes d'impostures de la fiction sont condamnées. Elles renvoient en fait aux défauts et aux erreurs des ouvrages de fiction, notamment des romans, que l'auteur cherche à corriger.

---

[562] Michel Jeanneret, *Op. cit.*, p. 20.
[563] *L'île de Portraiture*, p. 99.
[564] *Ibid.*, p. 109.

On peut d'une certaine manière parler d'une esthétique de l'ordre et de la mesure chez Sorel. Le texte littéraire au même titre que le tableau doit imiter l'originale et faire ressortir les vérités les plus profondes de cette dernière. Tous les excès sont punis ; les imaginations fantaisistes et les rêveries chimériques sont bannies en ce sens qu'elles perdent le lecteur et créent le désordre. Sorel affine le projet du b*erger extravagant* qui consistait à se moquer des romans tout en démontrant leurs absurdités.

Dès lors *L'île de Portraiture* se présente comme une œuvre d'expérimentation autour de l'art de la représentation littéraire. Le caractère utopique de l'île, son éloignement, son indépendance, en font l'endroit idéal pour donner à voir les machinations des poètes et romanciers. A l'image du *Berger extravagant*, cette œuvre est comme une entreprise de démystification de la mode de production de la fiction. Ainsi l'île est « l'un des ateliers, où se fabriquent les images frauduleuses dont la société a besoin pour masquer les apparences »[565]. C'est un atelier où s'élaborent le mensonge et l'imposture grâce à une complicité tacite entre peintres et clients. Les hommes masqués « étaient [bien] les grands et les riches du monde » dominés par leurs aspirations idéalistes et désireux qu'on les prenne pour des héros ou des demi-dieux ; et quant aux peintres, Sorel les décrit tels une bande d'imposteurs indignes de l'art dont ils se réclament et se servent pour tromper le monde. C'est dans ce sens que s'inscrivent ces propos de Tallement des Réaux extraits de son histoire consacrée à Du Monstier, peintre de l'époque baroque : « Quand il peignait les gens, il leur laissait faire tout ce qu'ils voulaient […]. Il les faisait plus beaux qu'ils n'étaient, et disait pour raison : ils sont si sots qu'ils croient être comme je les fais, et m'en payent mieux. »[566]

L'île de portraite fait le portrait d'un monde qui n'est rien d'autre que le reflet de la réalité contemporaine, un monde où on assiste à une exacerbation du paraître, où l'on se cache à soi-même pour mieux se dissimuler aux autres. L'univers de *La princesse de Clèves* de Madame de Lafayette exprime avec précision ce théâtre des illusions et des apparences. Ce qui conduit à une perte de la maîtrise de soi et une inadaptation au réel. Minée par l'exigence de dissimulation de la cour, Mme de Clèves finit par se résoudre à renoncer au commerce du monde pour se réfugier dans le silence du couvent ; elle s'abandonne ainsi à une mort précoce. Dans *L'île de Portraiture,* Sorel met à nu ce monde du paraître que sous-tend les impostures de la fiction qu'il dénonce. Le regard ironique de Périandre dans sa description de l'île et les propos édifiants du sage guide Égemon lèvent le voile sur la mascarade et la manœuvre des peintres et romanciers. Il s'agit d'une sorte de mise en garde du lecteur et d'un appel à la prise de conscience de tous sur les impostures de la fiction.

[565] Michel Jeanneret, *Op. cit.*, p. 20.
[566] Tallement des Réaux, *Historiettes*, édition de Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1960, p. 660.

« Effacer le paraître pour découvrir l'être, mais aussi remplacer la beauté illusoire par la laideur réelle, c'est exactement le geste de Sorel »[567]. Ce geste renvoie précisément à l'action des peintres censeurs qui parviennent à rompre et à défaire le masque des hommes sans user de l'agressivité des peintres satiriques. Dans *Le Berger extravagant*, l'anecdote sur le portrait du bourgeois en gentilhomme illustre cette action des peintres censeurs. En effet, il s'agit d'un bourgeois exerçant le métier de menuisier qui fait appel à un jeune peintre pour faire son portrait. Mais pour se moquer du menuisier, déguisé en gentilhomme à cette occasion, le peintre fait d'abord un portrait du menuisier cornu auquel il superpose une couche superficielle du portrait du bourgeois en gentilhomme ; puis il ordonne à son client d'attendre que le tableau soit sec pour le frotter légèrement à l'aide d'une serviette mouillée afin de le rendre plus beau. Satisfait du travail du peintre, le menuisier suivit scrupuleusement les recommandations de ce dernier, mais à son grand étonnement et exaspération devant l'assemblée composée de sept de ses parents et amis bourgeois, le « portrait changea tout à fait d'estat. L'on ne vid plus d'autre pennache sur le chapeau qu'une paire de cornes ; au lieu des bottes, il y avait des guestres de paysan, et un compas pendait à sa ceinture au lieu d'espée ; et l'on voyait une planche et un rabot sur la table au lieu du casque et des gantelets »[568].

Cette scène traduit parfaitement l'entreprise de Sorel dans *L'île de Portraiture*. En fait, le désir de l'auteur du *Francion* est de rétablir la vérité et de mettre fin à la supercherie. Le procédé de superposition des couches renvoie à l'artifice de la fiction. Cependant à travers le portrait du bourgeois en gentilhomme, Sorel montre le caractère inconsistant et effaçable du faux-semblant, de la fausse identité. Ce palimpseste des figures qu'offre la fiction montre également son caractère dangereux ; d'où la nécessité de la mise en place d'une censure des livres fondée sur le principe de la mimesis.

Sur l'île de Portraiture, la censure est dirigée par le gouvernement de l'île représenté par toutes les catégories de peintres avec une représentation majoritaire des peintres censeurs. En effet, le gouvernement de l'île de Portraiture est formé de sénateurs peintres : « Ce sont ces Sénateurs qui donnent des loix à la ville, et à toute l'isle. Ce sont eux qui jugent de tous les différens qui arrivent ; qui ordonnent les récompenses à ceux qui ont fait d'excellens ouvrages, et des punitions à ceux qui en ont fait de mauvais »[569]. On sait que dans *Le Berger extravagant*, Sorel évoquait déjà son envie de la mise en place d'une censure et surtout son désir de jouer lui-même ce rôle de censeur des livres. En fait, ce gouvernement de l'île semble être pour l'auteur du *Francion* le gouvernement idéal de la république des lettres. Ainsi les règles mises en place par le gouvernement de l'île pour évaluer les ouvrages des peintres renvoient aux « critères de différenciation en matière de littérature que Sorel

[567] Michel Jeanneret, *Op. cit.*, p. 21.
[568] *Le Berger extravagant*, Tome II, p. 263-264.
[569] *L'île de Portraiture*, p. 116.

invoque lorsqu'il fait allusion à ses "histoires comiques" »[570]. *L'île de Portraiture* s'apparente en effet à l'univers sinon de la création littéraire du moins de la représentation romanesque. Ce gouvernement qui institue la mimesis comme règle de la création semble être mis en lieu et place de l'académie française à laquelle Sorel est quelque peu hostile. D'ailleurs on note une représentation ironique de l'académie française à travers ce passage : « Il y a encore quelques villes dans cette isle où l'on garde toutes les coutumes de celle-cy […]. Il n'y en a qu'une qu'on tienne avoir 1a pluspart du temps des loix particulières, qu'elle se donne elle-mesme par une puissance entière et très forte, quoy qu'elle n'ait que trente ou quarante Habitans principaux. Leur État se rend si absolu qu'on a souvent dit que c'est une souveraineté dans un État libre »[571].

On sait que Sorel a certainement des raisons de haïr l'Académie Française qui se serait opposée à son projet d'écrire l'histoire de France. Il en parle de façon voilée dans *La Science universelle* : « il avait affaire à des gens qui ne voulaient pas que l'histoire fust l'histoire, c'est-à-dire qu'elle fust véritable, et qui désiraient qu'elle fust accommodée au temps ; si bien que pour leur plaire il eust falu la changer tous les six mois, et ce qui eust été bon alors, n'eust rien valu maintenant »[572]. A travers ces propos, Sorel exprime un certain sentiment d'impuissance mêlé d'amertume. Il reproche à l'Académie qu'il qualifie de censure absolutiste d'État de ne pas observer les principes de la création littéraire, mais plutôt d'être au service d'une politique qui ne se soucie aucunement du pacte de vérité historique.

Dans *La description de l'île de Portraiture*, l'évocation de la peinture est essentielle, mais ce qui intéresse surtout l'auteur c'est l'art de la représentation dans la fiction romanesque. Le parallèle est évident et traduit l'obsession de Sorel pour le renouvellement des formes d'écriture romanesques. « La doctrine de Sorel en matière de littérature se ramène à deux principes : le service de la vérité et son corollaire : l'utilité »[573]. Ces propos définissent parfaitement *L'île de Portraiture*. Dans cette œuvre, il ne s'agit pas pour Sorel de condamner de façon formelle la fiction, mais plutôt de prôner un respect scrupuleux des règles qui la régissent. D'où le rappel du principe de la mimesis par Égemon pour asseoir son discours sur l'art de la représentation et sa critique de l'imposture. Dans ce sens, la loi de l'imitation permet de juger de la qualité d'une œuvre de fiction. Aucune forme romanesque n'est jugée inutile, mais toute œuvre de fiction doit observer ce principe fondé principalement sur la vraisemblance ou le naturel.

[570] Martine Debaisieux, « Utopie à la dérive : La description de l'isle de Portraiture », in Emmanuel Bury et Eric Van Der Schueren, *Charles Sorel Polygraphe*, Paris, Hermann, 2017, p. 390.
[571] *L'île de Portraiture*, pp. 116-117.
[572] *La Science universelle*, 1641, p. 373.
[573] Michel Jeanneret, *Op. cit.*, p. 24.

Les œuvres de fiction de Sorel sont des textes qui suscitent la réflexion et le questionnement. Le contenu fictionnel se mêle avec un contenu théorique et critique. Les romans de l'auteur du *Francion* se présentent en effet comme un espace de réflexion sur le roman lui-même et sur les pratiques littéraires. Cette réflexion se traduit à travers différents procédés dont la parodie, la satire, l'allégorie. Dans ce sens, le *Francion, Le Berger extravagant, La description de l'île de Portraiture* et même le *Polyandre* ne se résument pas au récit des aventures d'un ou de plusieurs personnages ; le parcours de chacun de ces personnages est symbolique et renvoie de façon générale à la pratique de la mimesis. Les histoires comiques sont pour Sorel un moyen d'illustrer son discours théorique sur la création littéraire mais aussi de faire l'expérimentation de sa pensée sur la nécessité de renouveler les pratiques littéraires contemporaines.

Troisième partie : Une entreprise de réforme du savoir et de son mode de diffusion

L'œuvre de Sorel est marquée par son caractère éclectique qui d'ailleurs est, pour certains critiques, synonyme de désordre. Mais, il faut dire que l'écriture polygraphique chez l'auteur du *Francion* résulte davantage de l'ambition immense d'un auteur aspirant à élaborer une œuvre encyclopédique qui embrasse tous les domaines du savoir plutôt qu'une simple boulimie d'écrire. Ainsi, les écrits de Sorel, dans leur ensemble, s'inscrivent dans une même entreprise. Qu'ils s'agissent des œuvres divertissantes ou sérieuses, des ouvrages narratifs ou philosophiques, des romans ou des textes historiques, tous ses écrits sont régis par un même projet et entretiennent des liens étroits. De ce fait, pour Fausta Garavini :

> Il faut renoncer, dans le cas de cet auteur aux classifications typologiques, aux discriminations nettes entre textes narratifs, galants ou érudits. L'ensemble de ses écrits est une structure continue et ouverte qui accepte et réclame des transitions, des transfusions et des intégrations entre les différents parcours. Le cœur de la construction est La Science universelle, et Francion et Berger en sont les voies d'accès principales[574].

En effet, il s'agit d'opérer une grande réforme scientifique qui permettra d'épurer les connaissances, d'établir de nouvelles méthodes de diffusion et d'enseignement du savoir, mais aussi de bannir toutes les fables et les discours erronés de la culture commune. D'où l'esprit subversif et novateur qui caractérise l'œuvre de Sorel. Dans ce sens, on note une critique acerbe de certaines pratiques liées aux différents modes de transmission du savoir. L'auteur du *Francion* s'insurge également contre les méthodes peu scientifiques de recherche de la science et il accorde une place prépondérante à la raison critique dont toutes les connaissances doivent être soumises à l'examen. La raison permet de déceler et bannir toutes les fausses croyances et les interprétations fallacieuses qui se mêlent à la vraie science. Ainsi, pour la constitution de *La Science universelle,* Sorel promet que « toute la Doctrine que nous devons recevoir, sera trouvée par les règles de la droite Raison »[575]. Quant aux histoires comiques, Sorel les présente comme des textes allégoriques. Loin d'être de simples ouvrages de divertissement, ses histoires comiques sont des textes polémiques qui invitent constamment le lecteur à avoir recours à la raison critique pour saisir le sens profond des histoires racontées :

> La science sera un contrôle serré et une démolition inventive et intelligente des aveuglements et des erreurs des diverses philosophies, de même que le Berger voulait être une désinfection radicale des " impertinences de la poésie et des romans ". La technique, dans les deux cas, est strictement analogue : si, ici, l'arme préférée est la moquerie[...], à travers l'interprétation littérale, et donc la reductio ad absurdum des fictions littéraires, les Remarques éclatent dans une vertigineuse pyrotechnie de critiques et contre-critiques, d'attaques et de contre-attaques,

[574]Fausta Garavini, *La maison des jeux, science du roman et roman de la science au XVIIe siècle,* Paris, Honoré Champion, 1998, p. 101.
[575]Charles Sorel, *La Science universelle,* Paris, Chez Jean Guignard, 1668, p. 66.

> qui dépassent le terrain initialement délimité. Le but poursuivi, c'est surtout d'ébranler les fausses certitudes, de susciter des questions, et tout le plaisir de Sorel réside dans la discussion[576].

Cette discussion ou encore la confrontation des autorités anciennes et modernes est un des ressorts essentiels de l'entreprise de réforme du savoir. Ainsi, on note une dimension dialectique qui marque toute l'œuvre de Sorel. Ce fait se traduit à travers le parcours de Francion qui décide, à la sortie du collège, de réformer les connaissances qu'il a acquises dans cette institution. De plus, la méthode mise en place par Sorel pour la recherche de « la science universelle » est fondée sur le principe de la confrontation des théories des plus grands savants. Quant à l'historien, il doit non seulement procéder à un travail de confrontation de ses sources, mais aussi soumettre le récit historique à l'autorité de la raison.

Dans ce sens, la réforme du savoir n'est pas synonyme chez Sorel d'un rejet de toutes les autorités anciennes. Il s'agit plutôt d'une forme d'examen des connaissances, d'une mise en question des méthodes de recherche et de diffusion de la « science universelle ». La réflexion de Sorel est profondément ancrée dans son époque et irrigue tous les domaines du savoir et toutes ses formes de représentations. Sorel a pris part à la plupart des débats qui ont marqué son époque ; son œuvre est une réflexion sur son siècle en ce sens qu'elle s'intéresse aux principales formes d'écriture contemporaines. Ainsi, la réforme du savoir chez Sorel est synonyme d'une réforme de certaines pratiques littéraires, historiques et philosophiques caractéristiques de son époque.

[576]Fausta Garavini, *Op. cit.,* p. 106.

Chapitre 1 : Le projet de constitution de la vraie science : entre actualisation et diffusion des connaissances

L'œuvre philosophique intitulée *La Science universelle* constitue pour Sorel son œuvre majeure car elle contient, selon le polygraphe, les résultats de ses recherches de la vraie science. L'élaboration de cette œuvre est précédée d'un long travail de recherche, d'analyse et de confrontation des connaissances : ce long travail correspond à l'ensemble des écrits du polygraphe. Son ouvrage encyclopédique est en fait symbolique de l'ensemble de son œuvre qui est tournée vers la recherche et la diffusion du savoir. Le projet de *La Science universelle* trouve son origine dès les débuts de la carrière d'écrivain de Sorel et se poursuit jusqu'à ses derniers ouvrages. Le programme d'écriture et de publication de cette œuvre majeure, dont la mise en œuvre s'est prolongée sur plus de trente ans, constitue la ligne directrice de l'œuvre du polygraphe. On peut, dans ce sens, présenter l'ensemble de la production littéraire, historique et philosophique de Sorel comme un projet de recherche et de constitution de « la science universelle ». C'est dire que son ouvrage majeur se confond avec le projet d'ensemble de ses travaux d'écriture.

Ainsi, le projet de *La Science universelle* est indissociable de la réflexion de Sorel sur les pratiques littéraires. Au même titre que pour l'écriture du roman et de l'histoire, Sorel évoque d'ailleurs, dans les textes liminaires de *La Science universelle,* la nécessité de renouveler les formes d'écriture des textes philosophiques. De surcroît, le recours à la naïveté du langage et à un style simple et clair est une condition *sine qua non* à la mise en œuvre de la « vraye » science. Sorel affirme que pour apporter un « Remède aux erreurs des sciences », il ne rapportera « que ce qui est réel, ou qui a une apparence si grande d'estre vray […]. C'est là s'instruire selon la Nature, non pas si l'on invente des fables à faute de trouver la Vérité »[577]. On note à travers ces propos une allusion à la critique acerbe contre le langage affecté et l'écriture métaphorique de certains livres. En effet, pour rendre la science accessible, il est nécessaire de renouveler les manières d'écrire

Il ne suffit donc pas de discerner la science véritable, il est également primordial d'être en mesure de la rapporter avec précision. D'où une certaine primauté accordée à la manière d'écrire, au respect des principes de l'écriture « réaliste » dans la mise en œuvre de *La Science universelle*. Sorel remarque d'ailleurs que « L'on a assez de peine à comprendre la science toute nuë qu'elle est, sans en augmenter la difficulté. N'ayant autre désir que d'instruire chacun, je n'ay garde de faire ce tour de malice où je tesmoignerois de vouloir cacher ce que j'ay promis de descouvrir »[578].

[577] *La Science universelle*, ed. de 1668, p. 68.
[578] *Ibid.*, p. 69.

Dans ce sens, les œuvres de fiction remplies de mensonges et d'imaginations extravagantes sont impropres à la diffusion du savoir. Ce sont plutôt des ouvrages qui corrompent l'esprit du lecteur en lui enseignant le mal plutôt que le bien, le faux plutôt que le vrai. D'où le rôle capital que joue la faculté de la raison critique dans l'entreprise de recherche et de diffusion de la vraie science : « Ainsi toute la Doctrine que nous devons recevoir, sera trouvée par les règles de la droite Raison ; et comme La Science universelle est unique et ne cherche qu'une vérité, elle ne se rapporte qu'à la Raison et cette Raison à la Nature »[579]. Ce principe donne à voir la visée principale de toute l'œuvre de Sorel et notamment de *La Science universelle* : analyser, actualiser et divulguer le savoir afin de permettre aux hommes de sortir de l'ignorance. Au nom de la raison critique, l'entreprise encyclopédique de *La science* consiste donc à comparer et confronter les études et théories des plus grands savants pour parvenir à une science réformée et épurée.

L'entreprise de recherche et de diffusion de « la science universelle » commence dès les premiers écrits de Sorel. On se souvient du projet de *Francion* de dévoiler aux hommes leurs vices et erreurs afin de les inciter à s'en débarrasser. Dans le premier discours de l'introduction de son texte encyclopédique, Sorel rappellera ces « erreurs et vices » dont les hommes doivent s'extirper pour pouvoir acquérir la science véritable. En effet, l'ignorance constitue pour le polygraphe la cause principale des vices et erreurs auxquels les hommes sont confrontés, *La Science universelle* apparaît de ce fait comme la panacée.

I- Des histoires comiques à La Science universelle

Bien que Sorel s'intéresse à différents domaines du savoir, son œuvre dans l'ensemble, est régie par une même entreprise : la recherche et la diffusion de la vérité. Cette entreprise trouve sa forme la plus achevée dans l'œuvre philosophique de Sorel, *La Science universelle*. L'auteur présente d'ailleurs cet ouvrage comme le plus important de toute son œuvre. Cependant, il faut noter que cette entreprise sorélienne trouve son expression première dans ses histoires comiques. C'est dire que Sorel dès ses premiers ouvrages entend bannir de la culture commune toutes les « anciennes erreurs » à la fois des romans, des ouvrages philosophiques et historiques. Il y a donc au préalable un travail qu'on peut assimiler à une forme d'assainissement des savoirs. Il s'agit d'abord pour l'auteur du *Francion* de faire table rase des erreurs et des vices des hommes. Ce travail liminaire se traduit à travers l'exercice de purification des connaissances auquel s'adonne Francion à la sortie du collège. L'univers du collège renvoie à la production romanesque traditionnelle : autant l'enseignement dispensé au collège offre une culture personnelle figée, inadaptée à toute forme d'évolution personnelle et d'actualisation des

[579] *Ibid.*, p. 66.

connaissances autant la production fictionnelle donne la représentation d'un monde préconçu, figé et qui renvoie aux aspirations idéalistes de l'aristocratie.

De la même manière que les histoires comiques, *La Science universelle* s'inscrit dans une volonté de rupture avec tout un système social et même politique qui ne permet pas de dire la vérité. Sorel exprime en ces termes les raisons qui l'ont amené à écrire ses histoires comiques :

> La corruption de ce siècle où l'on empesche que la vérité soit ouvertement divulguée me contraint d'ailleurs à faire cecy, et à cacher mes principales répréhensions, soubs des songes qui sembleront sans doute pleins de niaiseries à des ignorants, qui ne pourront pas pénétrer jusques au fond[580].

L'objectif de Sorel est évidemment d'enseigner la vraie science, de représenter au lecteur le monde tel qu'il est et non tel qu'on voudrait qu'il soit. Les histoires comiques sont bien des satires voilées, des textes contenant une réflexion philosophique, des récits qui condamnent les vices de façon divertissante. C'est dans ce sens que le polygraphe affirme à propos de ses romans comiques : « C'est icy une philosophie qui n'est jamais venuë dans la cervelle de tous nos vieux resveurs »[581]. L'originalité de cette « philosophie » s'explique par le recours à la fiction pour véhiculer la science véritable. L'aspiration de Sorel à diffuser la science s'exprime donc dès ses premiers ouvrages.

1- Le *Francion*, texte fondateur de l'entreprise philosophique de Sorel

Les histoires comiques de Sorel correspondent à ce travail liminaire d'inventaire des vices et de sensibilisation des lecteurs. Dans la préface du *Francion,* on peut lire : « jamais je n'eusse fait veoir cette pièce, sans le désir que j'ay de monstrer aux hommes les vices ausquels ils se laissent insensiblement emporter »[582]. Ce désir de donner à voir aux hommes leurs vices est l'un des objectifs principaux de l'auteur. Au début de cette préface, Sorel brosse un tableau peu flatteur de ses contemporains dont beaucoup sont présentés comme « stupides », sots et brutaux. Sorel est consterné par cette situation qui ne semble pourtant aucunement inquiéter ses contemporains, lesquels préfèrent rire de leur sottise plutôt que de s'en préoccuper. L'auteur du *Francion* cherche ainsi à faire prendre conscience à ses contemporains, à travers la description des mœurs, de la gravité de cette situation afin de les inciter à s'amender. Mais, il est important de préciser que dans l'imaginaire de Sorel, le terme de « vice » ne renvoie pas à la débauche ou aux pratiques contraires aux règles morales et religieuses, mais plutôt à la sottise et aux erreurs causées par l'ignorance et le manque d'instruction. D'ailleurs Francion qui est le personnage qui incarne de façon symbolique cette volonté de combattre

[580] *Histoire comique de Francion*, Ed de Yves Giraud, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p 46.
[581] *Ibid.*, p. 45.
[582] *Ibid.*, p. 45.

les vices vit lui-même d'une certaine manière dans la débauche. Il prône une vie libertine mais ne tolère pas la sottise de ses semblables.

La bêtise qui découle de l'ignorance des hommes, de leur manque d'instruction est à l'image d'un handicap que l'auteur laisse entrevoir dans le texte liminaire :

> je me doute bien que comme ceux qui ont un verre peint devant les yeux ne peuvent veoir les choses en leur propre couleur, presque tous ceux qui liront mes escrits ayant le jugement offusqué feront toute une autre estime de mes opinions, qu'ils ne debvroient[583].

Le lecteur peu instruit et dont le jugement est « offusqué » est celui dont l'auteur entend corriger les vices, lesquels traduisent cette incapacité à saisir l'essence des choses et à aller au-delà du sens explicite. Ce lecteur est principalement incarné par le personnage de Lysis, mais aussi, en partie, par Francion qui sort du collège avec un esprit obscurci par l'enseignement qu'il y a reçu. L'éducation scolaire est assimilée à une sorte d'endoctrinement ou à un abreuvage en ce sens qu'elle privilégie la quantité à la qualité. Ainsi, les connaissances acquises au collège lui ayant « perdu le jugement »[584], pour le héros toutes les fables étaient véritables. Il fut donc nécessaire de faire table rase de toutes les erreurs apprises au collège pour pouvoir remplir « son entendement […] d'une meilleure doctrine »[585].

Les histoires comiques de Sorel à travers la critique des fables et des mœurs s'inscrivent dans le sillage de la nouvelle doctrine que développera Francion après sa sortie du collège. Pour l'acquisition de cette nouvelle doctrine, Francion se consacre à l'étude. On entrevoit ainsi le goût du héros pour le savoir qui passe par la lecture, l'écriture, la pratique de la conversation, l'aventure. Le héros s'intéresse à des livres touchant à tous les domaines du savoir, il écrit des romans, s'adonne à la pratique de la poésie et trouve un réel attrait dans la conversation. C'est cette curiosité qui pousse Francion à fréquenter tous les milieux sociaux. Le héros part à la rencontre du monde afin, d'une certaine manière, de faire prendre conscience à ses contemporains de leur ignorance. À travers les aventures de son personnage principal, Sorel dépeint les mœurs du temps en vue de faire la lumière sur les principaux vices de ses semblables. On peut citer plusieurs situations où Francion fustige la sottise et la petitesse d'esprit de ses contemporains : il s'agit entre autres de l'attitude superstitieuse des servantes vis-à-vis de l'ouvrage du singe barbouilleur, de la relation ambiguë qu'entretient le héros avec les écrivains de la rue Saint-Jacques, de l'altercation entre Francion et le comte Bajamond, du tour joué à la femme du berger, des moqueries à l'égard du pédant Hortensius…

L'intérêt des histoires comiques réside dans la volonté de l'auteur de travailler à la constitution de *La Science universelle*. En fait, les romans comiques de Sorel sont régis par le besoin d'aider le

[583] *Ibid.*, p. 45.
[584] *Histoire comique de Francion*, p. 223.
[585] *Idem.*

lecteur peu instruit à s'extirper de son ignorance à travers justement la représentation des vices du siècle. Il s'agit de purifier l'esprit du lecteur afin de le rendre apte à recevoir une nouvelle doctrine : la science véritable. D'où la critique des romans dont les mensonges obscurcissent l'esprit du lecteur, le rejet de l'enseignement du collège qui ne permet pas à l'individu de développer un esprit critique, la condamnation de la société qui juge l'habit et non le mérite et qui, de surcroît, est dominée par le goût du mercantilisme et accorde peu d'intérêt aux valeurs humaines. Francion passera pour un moins que rien dans son pauvre habit alors que Tocarète, l'un de ses plus médiocres camarades de collège est devenu un conseiller du roi.

Francion est l'incarnation de l'esprit rationaliste. Ce fait, comme on l'a déjà démontré, est perceptible depuis son jeune âge à travers les rapports qu'il entretient avec ses camarades d'école ou encore au regard de son attitude lors de la représentation théâtrale dirigée par le régent de collège Hortensius. Ainsi, dès sa première histoire comique, Sorel prône pour son héros une conduite conforme à la raison, d'où la critique de la croyance aux fables et à toute forme de science occulte. L'auteur met en scène, dès l'ouverture de son œuvre, un personnage qui est l'incarnation même de la sottise et de l'ignorance que combat Francion : il s'agit de Valentin dont la naïveté ridicule s'oppose au rationalisme du héros. La mise en opposition de ces deux personnages dans les premiers pages du roman est d'un symbolisme éloquent dans la mesure où cette opposition met en exergue le sujet principal de cet ouvrage : donner à voir et dénoncer le manque d'instruction et la sottise des hommes.

L'aspiration de Francion à représenter aux lecteurs les vices de leur siècle afin de les inciter, comme lui, à les chasser de leur entendement traduit l'essence des histoires comiques. Après ses recherches fructueuses qui lui ont permis d'acquérir une science solide, Francion se donne pour objectif de tourner en dérision et de « blâmer tous les vices des hommes ». La création de la compagnie des « braves et généreux », présentée comme « ennemie de la sottise et de l'ignorance »[586] est de ce fait caractéristique. La sottise est présente chez toutes les catégories sociales : le petit peuple, la bourgeoisie de robe, les écrivains, les riches marchands, la noblesse. Francion relève les manières ridicules de parler des hommes du monde, la croyance aveugle du petit peuple à la magie et aux esprits surnaturels ; il dénonce la supercherie de la bourgeoisie marchande qui fait étalage de ses richesses pour paraître pour noble aux yeux du monde, la médiocrité de certains poètes qui prétendent observer les règles d'écriture à la mode alors qu'ils ne font que copier leurs prédécesseurs :

> Mon coutumier exercice était de châtier les sottises, de rabaisser les vanités et de me moquer de l'ignorance des hommes. Les gens de justice, de finance et de trafic passaient journellement par mes mains […] ceux qui se disaient noble, ce n'est pas savoir bien piquer un cheval, ni manier une épée, ni se panader avec des riches accoutrements, et c'est avoir une âme qui résiste

[586] *Ibid.*, p. 283.

à tous les assauts que lui peut livrer la fortune et qui ne mêle rien de bas parmi ses actions[587].

Il s'agit ainsi pour le héros de débarrasser les hommes de tous leurs défauts et vices afin de les rendre aptes à l'acquisition d'une nouvelle science. Cette aspiration de Francion s'exprime également à travers ce passage : « il me semblait que, comme Hercule, je ne fusse né que pour chasser les monstres de la terre »[588]. Francion dénonce en fait la corruption des esprits et prône l'authenticité et la pratique de la raison critique dans le monde. Il va sans dire que le fou Collinet joue un rôle important dans le combat que mène le héros contre la bêtise humaine.

L'objectif de Francion après la sortie du collège est de chercher à « çsavoir la raison naturelle de toute chose, et avoir de bons sentiments en toutes occasions, sans s'arrêter aux opinions vulgaires »[589]. Cette finalité des études et des recherches que le héros a entreprises est également celle de l'œuvre philosophique que Sorel annonce en ces termes dans le second discours de l'introduction à *La Science universelle* :

> Quiconque possédera La Science universelle sera capable de toutes les choses du monde. Son jugement sera espuré en un poinct, qu'il aura les vrais sentimens qu'on doit avoir de chaque chose qui se présente ; il pourra parler et escrire sur le champ de quelque sujet que ce soit […], et remarquera en moins de rien ceux qui auront l'esprit bon ou mauvais, et qui participeront à la fausse ou à la véritable doctrine […] et en ce qui est de la force de son âme, elle sera suffisante pour le faire résister à tous les attraits des vices ; son corps sera exempt de plusieurs maladies, et son âme sera encore plus saine ; il n'aura plus de passions injustes, ny de mauvaises inquiétudes ; enfin il descouurira tout ce qui peut estre montré en terre, et ce sera luy qui sera l'homme parfait[590]

Les qualités que promet Sorel sont celles que Francion cherche à acquérir en suivant une démarche qui sera de surcroît celle que proposera l'auteur de *La Science universelle*. En effet, pour chasser de son esprit les erreurs apprises à l'école, il s'adonne à un travail qui consiste à soumettre à l'examen de la raison tous les enseignements reçus au collège. Pour ce faire, Francion confronte les cours de ses professeurs avec les écrits des grands savants de diverses disciplines :

> comme ces vieilles erreurs furent chassées de mon entendement, je le remplis d'une meilleure doctrine, et m'étant mis à revoir mes écrits de philosophies que notre régent nous avait dictés, je les conférai avec les meilleurs auteurs que je pus trouver, si bien que par mon travail je me rendis assez instruit en chaque science pour un homme qui ne voulait faire profession d'aucune particulièrement[591].

---

[587] *Ibid.*, p. 297.
[588] *Idem.*
[589] Cité par Fausta Garavini dans *La maison des jeux, science du roman et roman de la science au XVIIe siècle,* Paris, Honoré Champion, 1998, p. 85.
[590] *La Science universelle*, 1668, p. 36.
[591] *Histoire comique de Francion*, p. 223.

La démarche adoptée par le héros préfigure et définit celle qu'empruntera Sorel pour la constitution de *La Science universelle*. D'ailleurs, à propos du discours ci-dessus de Francion, Fausta Garavini avance :

> c'est le programme même de La Science universelle […] : passer au crible de la raison toutes les théories philosophiques en dénonçant les erreurs, séparer le bon grain de l'ivraie et offrir enfin " Le Livre de la Vraye science de toutes choses, qui peut conduire les hommes à une parfaite félicité "[592].

En effet, les recherches entreprises par Francion pour son instruction personnelle comme le programme d'élaboration de l'œuvre encyclopédique de Sorel sont régis par l'autorité de la raison critique. Le projet de *La Science universelle* trouve donc son fondement dans la première histoire comique de Sorel. Francion se présente même comme celui qui théorise le projet de *La Science universelle*. En fait lorsqu'il découvre le monde à sa sortie du collège, il prend conscience des vices dont il est gangrené et décide d'acquérir « la raison naturelle de toute chose », pour ainsi dire « la science universelle » afin de faire la guerre à la sottise et à l'ignorance. Chez lui, l'acquisition de cette science passe d'abord par la réforme de l'enseignement qu'il a reçu au collège. De même la purification de l'esprit des lecteurs préfigure la diffusion de la science.

L'Histoire comique de Francion trace les jalons de l'édifice de *La Science universelle*. Le parcours de Francion annonce la voie à suivre pour sortir de l'ignorance afin d'être apte à l'acquisition de la science véritable. À travers cette œuvre, commence déjà le long et tortueux cheminement qui mène à *La Science universelle*. Par ailleurs, l'aspiration du héros de « faire vivre les hommes comme de petits dieux »[593] traduit le but principal de l'œuvre ultime de Sorel. La mise en œuvre ou la matérialisation de ce désir du héros s'exprime à travers l'élaboration de l'œuvre philosophique. D'ailleurs à travers son parcours, Francion se consacrera en partie à la recherche pour la constitution de « la science universelle ». Après la dislocation de la compagnie des « Braves et Généreux », il s'adonne principalement à la pratique de la méditation et de la philosophie :

> je ne faisais autre chose que philosopher et méditer sur l'état des hommes, sur ce qu'il leur faudrait faire pour vivre en repos, et encore sur un autre point bien plus délicat, touchant lequel j'ai déjà tracé le commencement d'un certain discours que je vous communiquerai[594].

Le héros ne se limite donc pas à définir le programme de l'œuvre encyclopédique et de tracer le chemin qui mène à son élaboration, mais il entame également la recherche visant à bâtir la science dont la vulgarisation est nécessaire pour le bannissement de l'ignorance dans le monde. On peut remarquer d'ailleurs que le nouveau programme d'étude que met en place Francion porte

[592]Fausta Garavini, *La maison des jeux, science du roman et roman de la science au XVIIe siècle,* Paris, Honoré Champion, 1998, p. 85.
[593]*Francion*, p. 287.
[594]*Idem.*

principalement sur deux points essentiels : le premier renvoie à la réflexion sur « l'état des hommes » et sur la recherche de leur bonheur et le second à cet « autre point […] délicat » dont il ne donne que très peu de précision. On peut dire que les deux points qu'il évoque sont constitutifs de la mise en œuvre de l'ouvrage encyclopédique et correspondent respectivement à l'écriture des histoires comiques et à l'élaboration de *La Science universelle* en tant que telle.

En fait, le programme d'étude de Francion est très cohérent : il s'agit d'abord de chercher à débarrasser les hommes de leur ignorance et de travailler à l'éveil de leur esprit critique avant de leur proposer une science susceptible de leur permettre d'atteindre la perfection afin de vivre heureux. Le bonheur dont parle Sorel dans l'introduction à *La Science universelle* est lié à l'instruction, à l'acquisition de la science de toute chose ; il renvoie aux différentes qualités que l'auteur promet dans l'introduction de son œuvre et qui permettent aux hommes de vivre en adéquation avec le monde, d'être aptes à dissocier la science véritable de la fausse science, la vérité du mensonge, la réalité des fables des poètes et romanciers.

À travers ses ouvrages romanesques, Sorel fait en quelque sorte un inventaire de l'état dans lequel se trouvent les hommes. Les romans de Sorel sont une réflexion sur la société, sur l'individu. L'auteur donne à voir une société marquée par la corruption, le mercantilisme et la sottise. Ces maux sont principalement causés selon l'auteur du *Francion* par le manque d'instruction de la plupart de ses contemporains ; d'où le projet de constitution et de diffusion de *La Science universelle*. Ainsi, dans son aspiration à « faire vivre les hommes comme de petits dieux », Francion se met non seulement à méditer et à philosopher sur les différents points permettant la mise en œuvre de son projet, mais aussi il s'adonne lui-même à l'écriture, et surtout à une nouvelle manière d'écrire qui s'inscrit dans le sillage de la nouvelle doctrine qu'il entend mettre en œuvre. Le besoin de renouveler les manières d'écrire est important pour le héros dans la mesure où il faut se démarquer de l'esthétique des poètes et romanciers. En prônant une esthétique qui permet de saisir le réel et de véhiculer un enseignement utile au lecteur, Francion définit une condition *sine qua non* à l'élaboration de *La Science universelle*. Il est également important de mentionner que Francion, dans son ambition de mettre en œuvre son projet, à l'image de Sorel, commence par l'écriture d'histoires comiques.

On se souvient de sa longue discussion avec Raymond auquel il apprend qu'il est principalement l'auteur de quelques ouvrages dont « Les jeunes erreurs » et une œuvre pastorale qu'il a écrite lors de ses aventures paysannes. On sait que le héros fait allusion au *Francion*, l'œuvre qu'on est en train de lire, et au *Berger extravagant*, l'œuvre certainement dont Sorel a déjà établi les principes fondateurs. Ces deux ouvrages sont en fait symboliques de la recherche pour l'élaboration de *La Science universelle*. Cette œuvre ultime de Sorel trouve donc ses débuts dès l'*Histoire comique de Francion*, ouvrage dont le héros élabore lui-même le projet et entame sa mise en œuvre. En effet, Francion fait non seulement le récit de ses jeunes erreurs, ouvrage dans lequel il lutte contre les vices

à travers la compagnie des braves et généreux et son parcours personnel, mais aussi s'adonne à l'écriture d'une œuvre dont l'objectif est de démontrer la fausseté des fables mythologiques.

2- De la recherche de *La Science universelle* ou *Le Berger extravagant*

Le Berger extravagant s'inscrit ainsi dans le sillage du *Francion*. L'écriture de cette œuvre est fondée sur le même principe de dénonciation de l'ignorance. Il s'agit dans la suite du *Francion* de faire table rase de toutes les anciennes erreurs. Mais cette œuvre a surtout un statut particulier en ce sens qu'il s'agit du premier texte qui marque le début de l'élaboration du projet que définit Francion au cours de son parcours. Dans ce sens, on peut dire que « le premier pas de la recherche de Francion est en somme le berger avec son acharnement à tourner en ridicule les fables mythologiques »[595]. D'ailleurs, dans la deuxième partie du *Francion*, le héros est présenté comme l'auteur d'une œuvre pastorale dont on annonce la parution comme une suite de l'œuvre en cours. Après le *Francion*, le héros devenu auteur accompli doit désormais se consacrer à l'élaboration de la « nouvelle philosophie » qui permettra aux hommes de « vivre comme de petits dieux ».

Première manifestation du projet qu'annonce Francion, *Le Berger extravagant* est avant tout la négation des fables. L'élaboration de *La Science universelle* passe d'abord par la dénonciation dans la fiction de toutes les chimères impropres à l'avènement et à la diffusion de la science véritable. Il s'agit donc de dénoncer la forme de l'écriture romanesque qui ne permet pas d'accéder à la vérité : la profusion des métaphores, à l'image du portrait de Charité, fait obstacle à la peinture de la réalité et donne une fausse représentation du réel qu'elle dénature. Il s'agit également de condamner en tournant en dérision les imaginations fantaisistes de l'écriture romanesque. C'est dans ce sens que s'inscrivent les aventures et imaginations extravagantes de Lysis qui entend imiter les romans et la poésie. Cette œuvre a pour but de signer la mort des fables et des récits mensongers dans l'imaginaire du lecteur. Dans la préface du *Berger*, Sorel annonce d'ailleurs son dessein de « travailler pour l'utilité publique » ; ce qui est d'une signification assez évocatrice au regard du projet de la science. C'est sur cette ambition que repose tout l'édifice de *La Science universelle* et même de l'œuvre de Sorel dans son ensemble : combattre l'ignorance des hommes en corrigeant leurs erreurs, diffuser une science universelle qui permettra aux hommes de vivre heureux. Sorel met l'homme et la société au centre de sa réflexion et de son œuvre.

On peut d'ailleurs trouver à l'*Anti-roman* une portée plus large qu'il ne paraît :

> l'importance du berger excède pour Sorel sa qualité d'antiroman : il ne s'agit pas tant de ridiculiser les héros fictifs de la littérature que de découvrir dans la littérature tout entière une imposture grotesque, et de dénoncer non seulement dans la fiction, mais aussi dans la science

[595] Fausta Garavini, *Op. cit.*, p. 85.

> traditionnelle, dans l'ensemble des connaissances communes, les erreurs et les équivoques qui entravent le chemin vers la science véritable, c'est-à-dire vers La Science universelle[596].

Ces propos traduisent largement et de façon précise le véritable esprit qui régit *Le Berger extravagant*. Cette œuvre est symbolique d'un état de fait qui caractérise toute l'œuvre de Sorel. Qu'il s'agisse du *Francion*, de l'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française*, de l'anti-roman, de *La maison des jeux*, des textes philosophiques, ou encore et surtout de *La description de l'île de Portraiture*, on note une même aspiration chez Sorel à dévoiler et à condamner, dans l'ensemble des pratiques d'écriture, toutes les formes d'impostures qui portent atteinte à la vulgarisation de la vérité. *Le Berger extravagant* est caractéristique de ce besoin de l'auteur du *Francion* de renouveler l'esthétique romanesque, de réécrire l'histoire de la monarchie française et de proposer une œuvre qui sera l'inventaire de toutes les sciences afin de mettre fin au désordre créé par certains auteurs à travers leurs ouvrages qui précipitent les hommes dans le vice.

Dans l'*Anti-roman*, en plus de la dénonciation des fables, Sorel s'attaque aussi à d'autres croyances illusoires caractéristiques de la culture commune. Dans son œuvre *La maison des jeux* : *science du roman et roman de la science*, Fausta Garavini démontre de façon pertinente qu'au-delà des fables mythologiques, *Le Berger extravagant* fait la satire des impostures de la philosophie et de toutes les sciences occultes. À propos du « banquet des dieux », il parle d'un déplacement de la parodie des fables mythologiques à la philosophie. Ainsi si le banquet s'ouvre avec une description parodique de l'aurore, « la suite de l'histoire, dépassant le plan des fantaisies mythologiques (et de leur renversement), se révèle infiniment plus importante. L'organisation du banquet implique en fait, outre les dieux de l'Olympe, le souverain Platon »[597] et Pythagore. Celui-ci occupé à faire cuire ses idées et celui-là à faire des sauces à bases de plantes et d'herbes. À travers cette représentation grotesque de ces deux savants, Sorel tourne en dérision, en partie, leurs théories philosophiques. D'ailleurs, Mercure compare les propos de ces philosophes aux discours chimériques des poètes : « Toutefois je vous diray nous ne manquerons pas de Poésie, si nous voulons, encore que nous n'ayons icy ny Hésiode ny Homère : car nous avons Pythagore et Platon, qui disent des choses aussi estranges que les Poètes »[598].

La critique dont font l'objet les dieux et les philosophes apparaît de façon plus marquante dans les Remarques où Sorel se moque des dieux et montre le manque de vigueur de certaines théories philosophiques. On peut lire dans les Remarques ces propos qui viennent réfuter la théorie de Pythagore sur la métempsychose :

---

[596] *Ibid.*, p. 94.
[597] *Ibid.*, p. 95.
[598] *Le Berger extravagant*, Volume 1, pp. 396-397.

> Quand il estoit sur la terre, il faisoit paroistre la plus grande impertinence du monde de ne vouloir manger de veau ny de mouton : car quand il eust été vray que les âmes de ces bestes ou d'autres semblables eussent deu retourner en des corps humains, ou qu'elles y eussent esté auparavant, quel danger y avait-il de se nourrir du corps qu'elles avaient laissé puisqu'elles n'y estoient plus ? […] personne ne s'est trouvé dans l'antiquité qui luy ayt répondu de la sorte, et la resverie de cet homme que l'on estimoit si sage est parvenue jusqu'à nous[599].

En qualifiant de « resverie » ce précepte de Pythagore, une figure qui fait autorité dans les sciences, Sorel montre le manque de fondement de certains principes philosophiques qui caractérisent les connaissances communes. Ainsi, opposé aux massacres des âmes, Pythagore ne peut surtout s'empêcher de distraire les cuisiniers, ce qui lui vaut une violente réprimande de Vulcain. « La cible se déplace donc de la mythologie à la philosophie, pour démontrer avec un malin plaisir l'inconsistance des préceptes pythagoriciens »[600]. Il s'agit aussi pour l'auteur du *Francion* d'affirmer la nécessité de faire un inventaire de toutes les sciences afin de les actualiser.

Dans ce sens les Remarques qui accompagnent le roman de Sorel sont d'une importance primordiale dans la mesure où elles sont porteuses d'un savoir qui prend le contre-pied des aventures du berger. Dans les Remarques s'estompe la part de l'illusion romanesque ; Sorel y appelle sans cesse le lecteur au retour à la réalité en proposant des explications rationnelles de toutes les rêveries sinon de Lysis, du moins des poètes, des philosophes et des magiciens. Au regard de l'orientation du discours des Remarques, on peut entrevoir une portée beaucoup plus large du *Berger extravagant*. On peut dire que « le propos du berger ne serait donc pas seulement de " railler les fables des poètes " ; l'histoire de Lysis est peut-être un écran destiné à masquer les critiques des " vieilles erreurs " et " opinions vulgaires " contre lesquelles Francion tempêtait déjà »[601]. D'où la suite logique entre l'anti-roman et le *Francion* mais aussi et surtout *La Science universelle*.

Sorel revient longuement dans les Remarques sur les exploits ou supercheries des magiciens mis en scène dans l'anti-roman. Il s'agit certainement d'un clin d'œil à Francion qui lui-même a appris « beaucoup de secrets de la magie naturelle »[602] dont d'ailleurs il se servit au cours de ses aventures pour démontrer la naïveté de ses contemporains qui sont très crédules face aux « vendeurs de fumée » du siècle. Ainsi Sorel démontre la supercherie de Zénocrite, magicien qui apparaît dans l'histoire racontée par Fontenay :

> Zénocrite faisant sortir une voix du profond de son estomac pour abuser d'un jeune homme, fait voir que tous les tours que l'on disait qu'il faisait étaient faux, ou qu'il se faisaient que par

[599] *Le Berger extravagant*, Volume 3, Remarques, p. 137.
[600] Fausta Garavini, *Op. cit.*, p. 95.
[601] *Ibid.*, p. 96.
[602] *Francion*, p. 236.

> subtilité et non pas par magie. L'on doit croire maintenant par ce moyen, que si son écu lui revenait toujours, c'était qu'il le dérobait finement, et que s'il faisait sortir du vin d'une table […], c'était qu'il avait quelque pilier de table creux qu'il emplissoit de vin tout expres[603].

Quant à la voix feinte (ventriloquie), Sorel explique qu'il s'agit également d'une supercherie et donne des exemples d'auteurs qui ont évoqué cette pratique consistant à parler avec son ventre. Il s'agit de montrer l'absence de fondement rationnelle de certaines croyances populaires.

Sorel se livre donc dans les Remarques à une sorte de démystification et de démythification non seulement des fables mythologiques mais aussi des sciences occultes. Si le récit des aventures de Lysis donne une représentation parodique des fables et de certaines croyances populaires, les Remarques démontrent avec une riche argumentation basée sur la raison critique le manque de consistance de toutes ces doctrines fallacieuses qui se sont immiscées dans la science véritable. Sorel conclut d'ailleurs à propos du récit sur Zénocrite : « ce sont là des tours de basteleur et non pas de sorcier »[604].

Tout au long des Remarques, Sorel exprime son désir de combattre les anciennes erreurs pour faire émerger la vérité. À ce propos, concernant les métamorphoses, Sorel rappelle son souci de dévoiler la vérité sur cette tradition qui marque la littérature grecque et latine : « Je plains l'erreur de tant de pauvres idiots, qui faute d'avoir connaissance de tant de livres grecs et latins, où l'on voit les fables des personnes métamorphosées, n'ont pas pris ici le contentement qu'y prennent les autres. Il leur faut faire voir la vérité »[605]. La suite de l'argumentation de Sorel aura ainsi pour but de donner à voir le caractère ridicule et extravagant de cette tradition poétique. De surcroît, pour montrer les impostures du siècle, l'auteur du *Francion* fait un rapprochement entre la folie utopique de Lysis de ramener l'âge d'or et les promesses fantasques de la secte des Rose-crois[606], laquelle sillonnait toute l'Europe pour « annoncer la réforme du monde ». On les appelle d'ailleurs les « invisibles » et « L'avenir n'a pas de secret pour eux, ils cultivent l'alchimie, guérissent les incurables, promettent la santé, la richesse et la connaissance parfaite de toute chose »[607]. Ainsi à propos des affiches de Lysis, qui annonce son dessein d'enseigner l'art d'aimer et celui de bergerie, Sorel évoque d'abord les pratiques similaires d'un juif qui promettait, entre autres, d'« enseignoit un moyen de se faire riche en peu de temps »[608], puis il poursuit en parlant des frères Rose-croix :

---

[603]*Le Berger extravagant*, Remarques, p. 300.
[604]*Idem*.
[605]*Ibid.*, p. 204.
[606]Il s'agit d'un ordre secret formé de philosophes, alchimistes, théologiens ; ils sont présents partout en Europe, au début du XVIIe siècle, et promettent de révéler la science occulte.
[607]Fausta Garavini, *Op. cit.*, p. 09.
[608]*Le Berger extravagant*, Remarques, p. 241.

> L'on met aussi sur les rangs les frères de La Rose croix, dont l'on a veu l'affiche à Paris […] il est vray qu'il y avoit longtemps que l'on voyait en Allemagne de certains livres qui parlaient de ces invisibles. L'on nous en apporte quelques-uns en même temps de la foire de Francfort, ce qui augmenta la réputation de ces hommes merveilleux, qui enfin se perdit par le moyen d'un autre livre qui vint d'Allemagne même, où l'on apprit que ce n'était qu'imposture, et que les Frères de la Rose croix étaient des héritiers qui savaient un peu de la caballe et de la médecine, et s'en voulaient faire acroire à cause de cela[609].

Sorel s'attaque également à toutes les impostures qui ont marquées son époque. Les Remarques constituent un moyen de faire le lien entre les aventures du berger et certains phénomènes ou pratiques trompeuses qui se sont développés au cours du siècle. En dehors de l'allusion à la secte des Rose-croix pour montrer l'extravagance du rêve de Lysis de ramener l'âge d'or, Sorel propose dans les Remarques un commentaire qui donne à voir, de façon ironique, la supercherie du système politique et la critique du mercantilisme du siècle :

> Lysis dit que pour aller du siècle de fer au siècle d'or, l'on ne passera point par celui d'argent, parce que son art est si puissant qu'il opérera tout d'un coup : mais c'est qu'il veut dire aussi qu'il n'en coûtera rien, car l'argent est pris pour toute sorte de monnaie, et selon notre usage un écu d'or est de l'argent. Il touche en cela ces partisans qui promettent de donner à l'estat une félicité nonpareille par leurs nouveaux avis, mais qui veulent néanmoins que le peuple pâtisse auparavant et qu'il paye une infinité de subsides[610].

Les Remarques constituent donc un espace où l'auteur incite le lecteur à s'interroger sur non seulement les mœurs de son époque mais aussi sur le fonctionnement des institutions au premier rang desquelles l'État. De façon métaphorique, on peut dire que les fables mythologiques que l'auteur entend combattre renvoient aux erreurs et à toutes les impostures des siècles passés mais aussi de l'époque contemporaine. Ce fait se traduit à travers ces propos :

> tout le discours, en somme, est organisé de manière à égratigner continuellement l'oléographie en trompe l'œil construite sur le collage de formules conventionnelles, en sabotant en même temps, par d'insolentes références aux affaires du siècle, et l'ordre constitué et les propositions fallacieuses pour le modifier. De même l'illusion pastorale est fictive, les voies suggérées pour la réaliser sont absurdes et inefficaces, par le brave Carmelin par exemple, qui conseille d'afficher des manifestes dans les rues de Paris pour attirer les aspirants bergers[611].

Les Remarques occupent une place de choix dans *Le Berger extravagant*. Elles permettent une meilleure compréhension de l'œuvre et du dessein de Sorel : « Le sens du berger ne réside pas

[609] *Ibid.*, pp. 241-242.
[610] *Ibid.*, p. 398.
[611] Fausta Garavini, *La maison des jeux, science du roman et roman de la science au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, pp. 104-105.

seulement dans la *pars destruens* qui balaie les fragiles châteaux de cartes des poètes, mais aussi ou surtout dans l' "universalité " constructives des *Remarques* »[612]. Les Remarques sont donc un prolongement de la mise en scène parodique et critique des aventures fictives de Lysis. Cependant les deux discours fonctionnent différemment. La fiction étant régie par l'illusion romanesque, porte en elle deux niveaux de discours : le récit fictif et la réflexion critique que le récit doit susciter. Quant aux Remarques elles sont marquées par une certaine homogénéité (un seul niveau de lecture) ; elles sont principalement motivées par le besoin d'apporter des explications rationnelles à un récit dont la compréhension nécessite une vaste culture littéraire, historique, philosophique et même scientifique. Ainsi, lorsque Lysis décide d'aller sauver Pamphilie retenue prisonnière dans un château enchanté, le héros étant convaincu que le carrosse, comme l'avait annoncé le magicien Hircan, vole au-dessus de la mer, trouve une explication scientifique à l'impression d'immobilité que crée la vitesse extrême : « Cela se fait parce que le mouvement extrême semble être une immobilité »[613]. Cette scène met en exergue l'extrême naïveté de Lysis ou sa croyance fanatique aux fables des poètes. En fait Lysis n'arrive jamais à se rendre compte de la supercherie mais cherche plutôt à donner des explications, souvent très pertinentes et dont la compréhension requiert une certaine culture, à ses aventures toutes inspirées des ouvrages de fiction. L'explication apportée par le héros sur le principe de cette impression d'immobilité du carrosse repose sur un fondement scientifique. C'est dire que les propos de Lysis sont subtils et justes, cependant le phénomène que le héros cherche à justifier, c'est-à-dire l'envol du carrosse au-dessus de la mer, reste utopique et illusoire.

Dans les Remarques, Sorel donne une justification rationnelle de la tromperie dont a été victime le héros :

> mais " l'esprit de Lysis s'est tousiours faict paroistre subtil parmy ses plus grandes extravagances " : son aveuglement est compréhensible et légitime, " se fondant sur ce que le mouvement extrême approche du repos ", de la même façon que " le bruit extrême approche du silence ", de sorte que ceux qui habitent près des cascades du Nil n'entendent pas leur vacarme[614].

L'extravagance des propos de Lysis vient souvent de son recours à des vérités rationnelles pour expliquer des faits absurdes et irrationnels. En fait, Il y a un décalage entre ses propos et les phénomènes dont ils sont censés être l'explication ; ce fait renvoie à la distorsion entre la réalité et la fiction que Lysis n'arrive pas à saisir. Le héros est donc le principal responsable de sa propre folie puisqu'il met en œuvre toutes ses connaissances pour se tromper lui-même. Les Remarques font ainsi

[612]*Le Berger extravagant*, tome 3, Remarques, p. 99.
[613]*Ibid.*, Volume 2, p. 445.
[614]Fausta Garavini, *Op. cit.*, p. 98.

ressortir de façon plus saisissante le caractère parodique de la scène de la traversée imaginaire de la mer en carrosse.

Donc les Remarques mettent surtout l'accent sur la fausseté des sources auxquelles s'inspire le Berger et non son propos en tant que tel. C'est le recours aux ouvrages fictifs, d'où Lysis tire tous ses discours, qui explique les erreurs et la conduite extravagante du héros. Les Remarques sont régies par la raison critique dont le berger fait abstraction. Il ne s'agit non pas de critiquer l'aveuglement du héros mais de donner à voir son origine, afin de mettre en garde le lecteur par rapport à la fausseté, au manque de consistance du discours fictionnel. Dans ce sens, Fausta Garavini avance à propos du discours des Remarques sur cette scène :

> la tendance, ici encore, est de justifier rationnellement, avec l'appui des sciences naturelles et des observations basées sur l'expérience, des illusions fantastiques et des événements qui peuvent sembler miraculeux, en stigmatisant du même coup l'imposture et la naïveté puérile[615].

Dans cette œuvre qui constitue la première manifestation du projet de Francion de faire vivre les hommes dans la quiétude et le bonheur, il s'agit, entre autres, de démontrer l'ampleur avec laquelle les affaires du monde sont sous le joug de l'imposture. L'objectif principal de Sorel de s'attaquer dans cette œuvre aux fables traduit le caractère néfaste de ces dernières à l'entreprise d'élaboration de *La Science universelle*. Dans les dernières pages des Remarques, Sorel fait le point sur la finalité de son œuvre :

> je pense donc que j'ai montré l'impertinence de beaucoup d'auteurs, et que j'ai fait voir la niaiserie de ceux qui veulent parler par lieux communs, la tromperie de celui qui voulait rendre un ignorant sçavant en trois mois, l'imposture des frères de la Rose Croix, la sottise de ceux qui promettent un siècle d'or […] j'ai fait voir que plusieurs philosophes et plusieurs historiens ont dit des choses aussi absurdes que les poètes[616].

À travers cette conclusion, l'auteur affiche son intention de tourner en dérision toutes les formes d'impostures qui corrompent les esprits. Ainsi, au-delà des poètes et romanciers, l'auteur du Francion s'attaque aux extravagances des philosophes et des historiens.

Donc dès les histoires comiques, Sorel amorce le travail de recherche pour l'élaboration de *La Science universelle*. Il s'agit avant tout de procéder à la démolition des fausses certitudes et des sciences trompeuses pour ensuite enseigner la science véritable. Dans ce sens, *Le Berger extravagant* a pour but de « montrer " la sottise de ceux qui promettent un siècle d'or " » (Rem. XIV, 775-76) parce que le seul d'or possible n'est sûrement pas celui d'une " bergerie " ressuscitée, mais bien le règne de

[615] *Idem*.
[616] *Le Berger extravagant*, tome 3, p. 776.

la connaissance, garantie par l'acquisition de la " science universelle " »[617]. Ce siècle d'or de la science que doit apporter l'ouvrage philosophique sera une réponse à celui que promet et promeut Francion.

II- L'œuvre de Sorel, un programme de mise en œuvre de la vraie science

1- De l'ordre naturel du projet d'écriture de Sorel

Si le *Francion* et *Le Berger extravagant* se présentent comme les textes fondateurs de l'entreprise philosophique de Sorel, il faut dire que l'ensemble des premiers ouvrages littéraires du polygraphe participe de cette immense entreprise d'élaboration de son œuvre encyclopédique dont la visée est de permettre aux hommes d'acquérir « la science universelle ». Sorel a certainement envisagé l'écriture de son ouvrage encyclopédique dès son jeune âge. D'où les allusions fréquentes dans ses premiers textes à ses projets futurs. Ainsi, on peut lire dans le *Francion* : « je n'écris que pour mettre en ordre les conceptions que j'ai eues longtemps auparavant »[618]. Ce passage figure d'ailleurs déjà dans l'avertissement de 1623. De surcroît bien avant sa première histoire comique, Sorel affirmait « le peu de consistance [de ses premiers ouvrages] en annonçant de plus grandes œuvres à venir : "Voicy les premiers traits de ma plume" »[619] lit-on dans *Le Palais d'Angélie*. Inversement, Sorel évoquera dans *La Science universelle* l'aspiration qu'il a eue dès son jeune âge d'acquérir la science véritable :

> Pour moy qui en ay esté touché dès ma plus basse jeunesse, j'eusse bien voulu trouver quelqu'un qui m'en eust montré les adresses asseurées & faciles ; mais comme il ne me sembloit point que personne eust parfaitement réussi en cette entreprise, ou au moins en eust publié quelque chose qui fust venu à ma connoissance, l'ardente affection que j'ay eu pour la Vérité, m'a fait hazarder à sa recherche. De la mesme façon comme j'ay souhaité de voir La Science universelle escrite, j'ay donc tasché de la régler dans mon Esprit avec de la, suite & de la correspondance, & des sentimens les plus conformes à la vraye Raison que je les ay pû imaginer, desquels j'ay mis par écrit une grande partie[620].

La recherche de « la science universelle » a commencé dès sa « basse jeunesse », c'est-à-dire au cours de la première période de sa carrière littéraire.

Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre de la première partie, Sorel oppose ses ouvrages et les classe en deux ensemble à travers « L'Avertissement sur ce livre, et sur quelques

[617]Fausta Garavini, *Op. cit.,* p. 105.
[618]*Francion*, p. 562.
[619]Fausta Garavini, *Op. cit.,* p. 83.
[620]*La Science universelle*, 1668, p. 37.

choses qui en dépendent » et « L'ordre et l'examen des livres attribués à l'auteur de La Bibliothèque française » : les œuvres divertissantes écrites au cours de sa jeunesse et les œuvres sérieuses présentées comme des textes traitant de sujets nobles et rédigées pendant sa majorité. La période pendant laquelle Sorel s'adonne à la recherche de cette « science universelle » correspond certainement à l'époque de l'écriture de ses premiers textes. Ainsi, ses histoires comiques, comme il le dit dans son texte bibliographique, sont des exercices littéraires mais aussi philosophiques. Il s'agit non seulement pour l'auteur de s'exercer à l'écriture mais aussi de chercher à mettre en œuvre une philosophie nouvelle. D'ailleurs Francion s'adonne non seulement à une nouvelle manière d'écriture mais aussi à la méditation philosophique.

Les histoires comiques de Sorel sont loin d'être de simples textes de divertissement, mais s'inscrivent plutôt dans une large entreprise philosophique. Bien que Sorel minimise dans certains de ses écrits la portée didactique de ses romans et accorde principalement, voire même exclusivement, de l'intérêt qu'à ses œuvres dites sérieuses, on ne peut dissocier les deux groupements d'ouvrages qui constituent son œuvre. D'ailleurs s'il renie ses ouvrages de jeunesse à cause de leur caractère divertissant, il ne nie pas leur importance. Ainsi à propos du *Berger extravagant*, il avance :

> Au reste à le bien prendre, encore que son histoire contienne en beaucoup de lieux des choses comiques, l'on trouve sous cette écorce des choses fort solides, et fort pleines de doctrine. […] Mais outre que l'on se peut réjouir en lisant l'Anti-Roman, l'on y trouve le moyen de reconnaître toutes les fautes des romans et de la poésie[621].

De surcroît, Sorel parle de l'importance des Remarques, « lesquelles sont la plupart toutes sérieuses, et ne tendent qu'à corriger les défauts du monde ; et comme elles sont aussi longues et aussi considérables que le reste de l'ouvrage, l'on peut mettre tout le livre au rang de ceux qui sont utiles »[622]. On sait que Sorel a souvent fait l'éloge du *Berger extravagant* et même du *Francion*. Sorel ne cessera de rappeler l'importance de ces deux histoires comiques jusque dans ses dernières œuvres critiques alors même qu'il les a reniés dès l'Avertissement de 1634. Ce fait montre l'intérêt que l'auteur du *Francion* accorde à ces deux textes dans l'ensemble de son œuvre.

La place importante des histoires comiques dans le cadre de la recherche de « la science universelle » se lit à travers ces propos de Sorel soulignant l'intérêt du *Berger extravagant* :

> l'on dit que pour censurer les romans, l'on a fait un autre roman ; mais n'était-il pas nécessaire de faire un tel livre pour attirer les hommes mondains à sa lecture, puisqu'ils n'ont pas la patience de considérer les remontrances que l'on pourrait faire sur ce sujet dans des livres de

[621] *La Science universelle*, « Avertissement », 1641, p. 365.
[622] *Idem.*

> dévotion ? […] il faut que les aventures bizarres et ridicules du berger, Lysis, servent à faire haïr celles des autres romans[623].

Dès lors s'estompe l'opposition entre œuvres de divertissement et œuvres sérieuses. Les unes comme les autres servent à tracer le chemin qui mène vers la science véritable.

Dans ce sens, dans la préface des *Nouvelles françaises*, il explique les raison de la pratique de l'anonymat par le fait « que cette manière d'écrire qu'il a suivi, quoy que remplie en tous endroits de diverses raisons judicieuses, n'est pas encore digne de son courage qui ne le porte naturellement qu'à des choses infiniment élevées au-dessus de cela, et de ce que tous les écrivains ont pû faire »[624]. Dès les débuts de sa carrière d'écrivain, Sorel est marqué par son ambition d'élaborer *La Science universelle*. Ses premiers ouvrages romanesques constituent ainsi les premiers pans de sa recherche pour la constitution de son principal ouvrage philosophique.

On sait que l'opposition que le polygraphe établit entre ses ouvrages relève d'une stratégie éditoriale. Sorel cherche en fait à dissocier ses histoires comiques, notamment le *Francion* critiqué pour son caractère licencieux, de ses ouvrages sérieux afin de préparer l'accueil de *La Science universelle* auprès du public[625]. Ce fait explique les multiples contradictions de Sorel dans ses textes bibliographiques où il présente son œuvre comme un ensemble d'ouvrages qui s'inscrivent dans une dynamique d'ensemble. Ainsi, dans l'« Avertissement » de 1641, Sorel présente son œuvre comme un édifice construit selon un « ordre naturel ». Cet ordre de succession de ses ouvrages se présente comme suit :

> [il a d'abord fait des ouvrages de] récréation presqu'au sortir de l'enfance, qui n'est propre qu'au jeux et aux divertissements, et delà il est monté à d'autres plus sérieux et plus difficiles. Il a premièrement composé des poésies et des histoires feintes, et puis il est venu à écrire des histoires véritables ; il a fait des discours de galanteries, et puis il a fait des discours moraux, et après des politiques, et enfin des théologiques ; il a commencé à montrer les fautes des poètes, et après celles des historiens, et il est venu ensuite à montrer celles des philosophes[626].

L'auteur s'est intéressé d'abord aux formes d'écriture les plus simples pour ensuite s'adonner à des écrits plus complexes, d'où cet ordre naturel dont il parle. Sorel ne parle surtout pas de fracture entre ses premiers ouvrages et ceux publiés au cours de son âge adulte, mais il présente plutôt son œuvre comme une immense entreprise dont la mise en œuvre a nécessité différentes étapes. Donc il a consacré ses premiers travaux à tout ce qui a trait aux « choses de plaisir », c'est-à-dire au divertissement, ensuite il s'est tourné vers « celles qui sont utiles selon l'ordre du monde », puis il « a

[623]*La Science universelle*, « Avertissement », 1641, pp. 364-365.
[624]Fausta Garavini, *Op. cit.*, p. 83.
[625]Se référer à la partie 1, I- entre ordre et désordre de l'itinéraire d'un auteur prolifique.
[626]*La Science universelle*, « Avertissement », 1641, p 369.

traité les choses de science et d'étude » et enfin « voulant monter à un degré plus haut, il a entrepris de chercher tout ce qui se peut savoir selon la nature, sans être préoccupé des autorités anciennes »[627]. Il est clair que l'auteur inscrit l'ensemble de ses œuvres dans une continuité. Ses œuvres dites sérieuses ou écrites à l'âge mûr ne sont rien d'autre que l'aboutissement d'un projet régissant ses œuvres de jeunesse. D'ailleurs les uns comme les autres sont régies par le même idéal : enseigner « la science universelle ». Pour ce faire, « il a commencé à montrer les fautes des poètes, et après celles des historiens, et il est venu ensuite à montrer celles des philosophes »[628].

Toute son œuvre s'inscrit donc dans un programme d'ensemble qui tend vers l'élaboration de *La Science universelle*. Ainsi si on peut opposer les écrits de Sorel au regard des sujets qu'ils traitent ou de leur période de parution, on ne peut ignorer le lien « naturel » qui les unit et le projet d'ensemble dans lequel ils s'inscrivent. D'où ces propos de Marie-Florence Sguaitamatti :

> L'encyclopédiste présente ainsi sa carrière d'auteur en distinguant plusieurs catégories d'ouvrages et en les associant à différents moments de sa vie. Tout se passe comme s'il existait un parcours cohérent et " naturel " menant des romans comiques et satiriques de la première jeunesse aux livres de philosophie, morale et politique de l'âge mûr[629]

En fait, ce lien que Sorel laisse entrevoir à travers l'« Avertissement » permet d'envisager l'ensemble de son œuvre comme un projet unique régi par le même dessein. C'est dans ce sens que s'inscrivent les propos métaphoriques de Sorel qui tout en reniant ses écrits romanesques tente tant bien que mal de les insérer dans un programme de recherche marqué par la construction et l'élaboration progressive d'une science humaine. On peut lire dans l' « Avertissement » : « le temps et l'âge de l'homme donnent diverses faces aux actions »[630]. L'auteur illustre cette sentence avec l'exemple d'un grand capitaine qui vainc des armées avec des canons alors que lorsqu'il était petit il s'amusait à abattre des châteaux de carte avec une « sarbacane ». Le rapport entre l'âge de l'artiste et son œuvre d'art est essentiel pour Sorel. C'est l'âge de l'auteur en quelque sorte qui détermine son œuvre : « toutes les choses de l'univers ont de petits commencements, mais pour juger de leur véritable essence, il faut prendre garde à leur état parfait, et juger des arbres par leurs fruits et non pas simplement par leurs boutons »[631].

Cette orientation ambiguë du discours de Sorel est surtout révélatrice du caractère total de son œuvre :

---

[627]*Ibid.*, pp. 369-370.
[628]*Ibid.*, p. 369.
[629]Marie-Florence Sguaitamatti, « Charles Sorel et la légitimité de La Science universelle », *Mémoire du livre / Studies in Book Culture*, volume 6, numéro 1, automne 2014, p. 07.
[630]*La Science universelle*, « Avertissement », 1641, p. 363.
[631]*Ibid.*, p. 363.

> L'œuvre entière de Sorel se présente comme un programme d'études et de publications orienté vers la science et la sagesse. Si l'auteur peut refuser de se limiter à un champ particulier, c'est qu'en réalité, quand on les dispose dans le bon ordre, il existe un lien entre les romans comiques et les ouvrages de philosophie. Dans cette perspective – étroitement liée à l'idée même d'encyclopédie –, le fait d'avoir parcouru tous les domaines de l'écriture constitue l'un des fondements de la compétence de l'encyclopédiste, et les oppositions évoquées perdent de leur pertinence[632].

Ainsi l'établissement d'une continuité entre ses ouvrages de nature différente constitue l'un des critères de légitimation de son ouvrage encyclopédique. Cette aptitude à écrire sur des sujets divers et à s'investir dans des formes littéraires différentes constitue une des qualités qui lui permettent de prétendre à un statut d'auteur érudit. On peut même dire que cette qualité est une condition *sine qua non* à l'élaboration de cette *Science universelle*. Ainsi au même titre que l'historien qui acquiert sa légitimité grâce, entre autres, à ses qualités de romancier, le statut de philosophe ou d'auteur érudit requiert un savoir immense, une capacité à discourir sur divers domaines de connaissance. D'ailleurs Sorel affirme dans l' « Avertissement » : **«** Ils doivent apprendre désormais que pour montrer la recherche que l'on fait de La Science universelle, et si l'on a profité à sa poursuite, il faut se rendre capable d'écrire aussi bien sur un sujet que sur l'autre »[633]. De ce fait, chacun de ses ouvrages « a profité à la poursuite » ou encore a contribué à la recherche de *La Science universelle,* d'où l'importance de chacune de ses œuvres. Chaque groupement d'écrit et chaque étape de la mise en œuvre du projet sont importants.

Le projet de l'œuvre de Sorel consiste à éradiquer toutes les erreurs qui « entrave[nt] le chemin vers *La Science universelle* », et ce dans tous les domaines du savoir et en tenant compte de toutes les formes par le biais desquelles on exprime la science. Les histoires comiques, les œuvres historiques et philosophiques sont toutes régies par une même entreprise. La différence ne se situe que dans la forme des ouvrages par lesquels l'auteur véhicule ses idées et non dans l'importante que peut avoir telle forme d'écriture par rapport aux autres.

Au regard de la manière dont l'auteur du *Francion* présente son œuvre, il apparaît de façon claire qu'il sous-entend une continuité nette entre ses premiers ouvrages et ses œuvres dites sérieuses. Bien que ces deux catégories d'ouvrages soient principalement écrites à des périodes différentes et ne traitent pas des mêmes sujets, on ne peut les opposer puisqu'elles tendent toutes vers un même objectif. D'où cette citation : « or, tout bien considéré, le *Francion* et *Le Berger extravagant* constituent

[632]Marie-Florence Sguaitamatti, *Op. cit.,* p. 07.
[633]*La Science universelle,* « Avertissement », 1641, p. 369.

vraiment les points forts de l'avertissement de la première science, qui tout en revendiquant les écrits les plus sérieux, s'attarde et insiste sur ces deux œuvres, dont il souligne l'utilité et l'importance »[634].

En effet, les histoires comiques de Sorel constituent le premier jet de son projet d'élaboration de *La Science universelle*. L'écriture de ces ouvrages permet non seulement à Sorel de s'exercer à l'écriture mais aussi d'entamer la recherche de *La Science universelle*. De ce fait, dans l'Avertissement de 1634, à propos de l'Anti-roman et de « cet autre livre comique qui l'a précédé »[635], Sorel dit qu'« il ne les a pas faits seulement par passe-temps, mais pour faire des recherches de toutes choses »[636]. Ce passage confirme ainsi le rôle que jouent ces ouvrages dans la recherche de *La Science universelle*.

Comme le dit Sorel lui-même, les histoires comiques sont destinées à corriger les « fautes des poètes », les ouvrages historiques « celles des historiens », et les textes philosophiques « celles des philosophes »[637]. Donc chaque forme littéraire s'intéresse à un domaine de savoir précis et c'est l'ensemble de tout ce cheminement qui permet la constitution et la diffusion de la science véritable. De ce fait, les histoires comiques sont aussi importantes que les autres ouvrages puisqu'elles permettent la démolition des fables et la mise en garde du lecteur contre les dangers de toute la littérature de fiction. Il est donc important de noter la particularité du genre de l'histoire comique telle que la définit Sorel. En fait, l'histoire comique est une forme hybride ; en plus d'appartenir à l'univers fictionnel, ce genre est aussi une « satire ». D'où l'enchevêtrement entre discours narratif et discours critique dans les histoires comiques de Sorel. Bien qu'adoptant la forme du roman, ce genre s'en distingue donc.

Toutefois, *La Science universelle* reste, aux yeux de Sorel, son œuvre majeure, celle qui incarne le mieux ses convictions et son projet d'écriture. On peut lire dans la conclusion de *L'Anti-Roman* :

> La souveraine vérité est réservée pour d'autres ouvrages où l'on verra sérieusement escrite et sans aucune fiction […] c'est là qu'il y a des choses extraordinaires ; c'est là que l'on void une doctrine universelle qui n'a jamais esté traitée de cette sorte. Toutes les erreurs du monde y sont réfutées, et celles des fables poétiques n'en sont que la plus petite partie tant il s'y rencontre de différents sujets, et néanmoins toutes ces réfutations y sont aussi fort peu considérables au prix de la certitude des sciences qui s'y treuve avec un ferme establissement de tout ce que les hommes doivent çsavoir pour atteindre à la perfection[638]

[634]*Fausta Garavini, Op. cit.,* p. 85.
[635]*La Science universelle,* « Avertissement », 1641, p. 366. Sorel fait allusion à Histoire comique de Francion qu'il refuse de nommer de façon explicite.
[636]*Idem*.
[637]*Ibid.,* p. 369.
[638]Cité par Fausta Garavini, *Op. cit.,* p. 86.

2- De la primauté de *La Science universelle*

La Science universelle constitue en quelque sorte le résultat de la recherche entamée par Sorel depuis ses premiers écrits. Aux yeux du polygraphe, cette œuvre se révèle, sans aucun doute, comme la plus importante. De ce fait, si Sorel présente l'ensemble de son œuvre comme constitutive d'une même démarche qui mène à *La Science universelle,* il n'exige pas la lecture de tous ses ouvrages pour acquérir cette science véritable. D'où son idée selon laquelle un auteur ne devrait écrire qu'une seule œuvre, une œuvre qui refléterait son génie. En effet, Sorel considère, d'une certaine manière, que l'écriture des histoires comiques lui a été utile pour la recherche et l'élaboration de *La Science universelle*, mais il ne faut prendre en compte que l'œuvre finale, le résultat de ses recherches, pour acquérir « la science universelle ». Ainsi, son œuvre encyclopédique, qui s'avère être « son œuvre de prédilection, longuement conçue, préparée, enrichie, réélaborée d'une édition à l'autre, sur une trentaine si ce n'est même une quarantaine d'années »[639], constitue son œuvre ultime, celle qui recouvre en elle l'ensemble de ses écrits, lesquels forment à leur tour un ensemble de textes qui mènent à l'œuvre finale :

> Il (l'auteur) trouve même fort à propos qu'un homme ne fasse qu'un seul livre principal, et que chacun de ceux qui ont le talent d'écrire, fasse ce livre unique selon son génie, afin qu'il en soit plus accompli. Or il est assuré que celui qu'il s'était proposé, doit comprendre la science de toutes choses, de sorte qu'il ne saurait rien faire de particulier qui ne lui soit dérobé, et qui ne doive être compris en lui[640].

Ainsi si Sorel renie ses ouvrages fictifs, il ne nie pas leur rôle dans la recherche de « la science universelle ». Entre les premiers ouvrages qu'il renie délibérément et le projet final il y a une interdépendance, un lien profond. En somme, ses écrits romanesques sont des exercices littéraires et philosophiques qui contribuent également à la formation du lecteur. Cependant, ces ouvrages ne sont pas destinés à la diffusion de « la science universelle », mais permettent principalement la cristallisation, l'éveil de l'esprit critique chez le lecteur. Son dessein étant que ses travaux aboutissent à une œuvre finale accomplie, il n'a pas trouvé opportun d'associer son nom à ses premiers ouvrages. Ainsi dans l' « Avertissement » de 1641, Sorel avance : « il faut que tout le monde sache qu'il y a bien de la différence de faire des pièces pour les exposer au public, sans les vouloir avouer pour siennes, et celles que l'on veut tenir comme ses propres ouvrages »[641]. On peut aussi voir à travers cette démarche qui consiste à exposer ses premiers ouvrages sans les signer de son propre nom une attitude provocatrice de Sorel. Ce dernier affirme dans le *Francion* son désir de divulguer une « philosophie qui n'est jamais venue dans la cervelle de nos vieux rêveurs ».

---

[639] *Ibid.*, p. 79.
[640] *La Science universelle*, « Avertissement », 1641, p. 372.
[641] *Ibid.*, p. 363.

Les œuvres de Sorel s'inscrivent dans une même entreprise de constitution de la science véritable, mais elles n'ont pas la même portée aux yeux du polygraphe. Si ses ouvrages divertissants sont entre autres régis par le besoin de faire passer ses idées les plus audacieuses afin d'ébranler les croyances contemporaines, son ouvrage encyclopédique a une dimension supérieure : celui-ci porte en lui toute la science véritable ou encore « la souveraine vérité » dont est bannie toute forme de fiction. Cette œuvre correspond évidemment à cette entreprise de plus grande portée que l'auteur du *Francion* annonçait dès ses premiers écrits.

La primauté de l'encyclopédie vient avant tout du fait que ce soit son œuvre la plus accomplie, celle qui reflète le mieux son génie et qui porte en elle toute la science véritable que l'homme doit acquérir pour atteindre la perfection. Cette œuvre est la plus importante parce qu'elle contient tout simplement toute « la science universelle » selon le polygraphe. Mais aussi, la dimension supérieure de l'ouvrage philosophique se traduit à travers sa symbolique. Cet ouvrage permet à Sorel de donner à voir son image véritable, ses réelles qualités d'auteur érudit.

Charles Sorel mettra en place tout un projet éditorial pour montrer l'importance de *La Science universelle*. Les textes bibliographiques de Sorel jouent donc le rôle essentiel d'annonce et de présentation de *La science*. Il s'agit pour l'auteur d'esquisser la transition entre son statut d'auteur divertissant et celui d'auteur érudit. En effet, bien qu'auteur de quelques textes sérieux, « pour le public de 1634 (année de parution de la première partie de l'encyclopédie), Charles Sorel est plutôt l'auteur d'ouvrages de " divertissement ", au premier rang desquels se trouve le *Francion* »[642]. Donc, il est important de distinguer la nature des textes qu'on lui attribue, dont *Francion,* de son œuvre future. Sorel souffre en quelque sorte d'un manque de reconnaissance de certains de ses travaux. *La Science universelle* constitue pour lui une œuvre salutaire car elle est destinée à mettre fin à cette injustice. D'où l'opposition qu'établit Sorel entre ses premiers textes et l'ouvrage philosophique en cours d'écriture.

À ce propos, Marie-Florence Sguaitamatti considère qu'à travers ses textes bibliographiques, Sorel cherche à légitimer son ouvrage encyclopédique et, par-là, son statut d'auteur érudit. Ainsi, elle trouve que l'inscription d'ouvrages disparates dans un même projet peut constituer une ligne de défense originale pour légitimer son statut d'auteur érudit. En effet, le lien envisagé entre ses ouvrages va à l'encontre des traditions et crée « une rupture par rapport aux usages ». Dans ce sens, Marie-Florence Sguaitamatti affirme :

> Cette démarche place donc d'emblée celui qui l'a adoptée dans une position qui le singularise. Souligner les reproches que lui valent ses ouvrages comiques et insister sur l'effet négatif qu'ils

[642]Marie-Florence Sguaitamatti, *Op. cit.*, p. 02.

> auront sur la reconnaissance de son travail d'encyclopédiste, c'est aussi signaler le caractère polémique et novateur de cette transition d'une catégorie d'ouvrages à l'autre. C'est sous-entendre d'emblée que celui dont le nouveau projet suppose cette transition ne pourra se confondre avec le " vulgaire "[643].

La Science universelle est avant tout pour Sorel une œuvre qui permet de rétablir son honneur bafoué. Cette œuvre, représentative de son génie, révèle ses véritables qualités d'auteur érudit, sa capacité d'écrire des ouvrages aux antipodes des « petits essais de jeunesse » qu'on lui a attribués jusque-là. Cette œuvre renvoie donc à celle que Sorel n'a cessé d'annoncer dans ses premiers ouvrages. De ce fait, si les ouvrages romanesques sont de simples exercices littéraires, l'œuvre philosophique constitue le texte qui incarne le génie véritable de son auteur. *La Science universelle,* contrairement aux histoires comiques, est un ouvrage que Sorel offre à la lecture du publique, un ouvrage qui reflète non seulement son génie mais aussi ses convictions et ses valeurs.

Comme le dit Marie-Florence Sguaitamatti, « Sorel est à la recherche d'une auctorialité qui convienne à son encyclopédie. L'" Advertissement " de 1634 distingue d'abord plusieurs degrés d'auctorialité »[644]. Ainsi les romans sont des textes qu'il a écrit mais auxquels il ne veut associer son nom, donc ce sont des livres qu'il « desavoüe en les donnant, et qu'[il] ne donne que comme des Livres étrangers, des sentimens et de la méthode des quels [il] ne demeure point d'accord »[645]. De surcroît, ces livres que l'auteur a abandonnés n'engagent aucunement sa responsabilité et d'ailleurs Sorel trouve que « Ce seroit trop de violence de forcer quelqu'un à les recónoistre, quand ils ne contiennent rien surquoy on soit obligé de répondre »[646]

Les histoires comiques qu'il désavoue délibérément sont des textes qui appartiennent à un degré d'auctorialité différent de *La Science universelle*. Cependant Sorel revendique avec insistance la paternité de son œuvre philosophique et de ses ouvrages sérieux. Il entretient en fait une relation particulière avec cette deuxième catégorie d'ouvrages auxquels il associe son nom. De plus, parmi ses ouvrages sérieux, *La Science universelle* occupe une place encore plus particulière. En effet, « le lien par lequel elle lui est attachée la distingue aussi d'autres ouvrages avoués »[647]. C'est dire que le projet encyclopédique se situe à un degré d'auctorialité supérieur ; d'où la proposition de Sorel que chaque auteur n'écrive qu'une œuvre qui soit le reflet le plus fidèle de son génie. La distinction de différents degrés d'auctorialité permet en quelque sorte à chaque auteur de classer ses ouvrages en fonction de la relation qu'il entretient avec chacun. À propos de *La Science universelle*, « Ce lien particulier, qui fait du livre principal le reflet du « génie » de son auteur, c'est-à-dire de ses

[643]*Ibid.*, p. 07.
[644]*Ibid.*, p. 07.
[645]*La Bibliothèque française*, p. 392.
[646]*Idem.*
[647]Marie-Florence Sguaitamatti, *Op. cit.*, p. 08.

dispositions à s'occuper d'une chose plutôt que d'une autre, isole une fois de plus l'encyclopédie du reste de l'œuvre »[648] .

3- *La Science universelle*, un projet pédagogique de vulgarisation du savoir

La place toute particulière que *La Science universelle* occupe dans l'œuvre du polygraphe s'explique par le caractère unique que Sorel accorde à cette œuvre. Isabelle Moreau rappelle d'ailleurs que Sorel lui-même n'a cessé d'affirmer l'originalité de son projet : « le projet encyclopédique [...] se présente comme un tout logique et cohérent dont Sorel revendique hautement l'originalité et la modernité »[649]. Son œuvre philosophique est une entreprise d'une grande envergure, un projet sur lequel Sorel a consacré une très grande partie de sa carrière d'écrivain. L'auteur du *Francion* semble avoir précautionneusement pris le temps de faire une recherche conséquente et de réfléchir sur les moindres détails de son entreprise. Cette œuvre se répartit sur quatre volumes assez imposants accompagnés de textes liminaires et de textes-annexes à travers lesquelles Sorel définit son projet, dévoile la méthode d'élaboration de son œuvre et de recherche de la science, propose une bibliographie personnelle dans laquelle il prend le soin de classer de façon hiérarchique ses ouvrages. Ces textes liminaires vont accompagner toutes les éditions de *La Science universelle*. Sorel, on le sait depuis le *Francion*, ne cesse d'affirmer l'importance qu'il accorde aux préfaces et textes liminaires, qu'il incite vivement les lecteurs à lire en premier.

Ainsi, à travers les textes liminaires de *La science,* on trouve une présentation claire du projet. Dès les premières pages, l'œuvre se définit comme « une science humaine, où l'on connoist la vérité de toutes les choses du Monde par les forces de la Raison ; et l'on trouve la réfutation des Erreurs de la Philosophie vulgaire »[650]. D'emblée, l'auteur expose son dessein : faire connaître à travers son œuvre la science de toute chose, mais aussi il s'agit pour Sorel de présenter au lecteur la méthode qui permet d'accéder à cette science universelle. D'où l'évocation du rôle capital de la « Raison ». La Science universelle est donc à la fois une encyclopédie qui regroupe un savoir immense que l'Homme doit connaître s'il veut « se rendre accompli » et une méthode infaillible d'acquisition de ce savoir universel.

La Science universelle est avant tout une encyclopédie dont le but est de diffuser la vraie science. L'auteur définit son œuvre comme « une parfaite encyclopédie, ou un Cercle et enchaisnement de toutes les Sciences et de tous les Arts, [à l'image de] ces roues d'horloges, à pas

[648]*Ibid.*, p. 18.
[649]Isabelle Moreau, « La Science universelle, ou comment "parvenir à une félicité souveraine" : analyse des seuils du texte – portée épistémologique et enjeux philosophiques », dans Emmanuel Bury, Éric Van Der Schueren (dir.), *Charles Sorel Polygraphe*, Paris, Hermann, 2017, p. 78.
[650]Fausta Garavini, *La maison des jeux, science du roman et roman de la science au XVIIe siècle,* Paris, Honoré Champion, 1998, p. 129.

une desquelles on ne sçaurait toucher, qu'on ne fasse mouvoir toutes les autres »[651]. Ces propos rendent compte de l'interdépendance entre les connaissances que Sorel entend diffuser à travers son œuvre. Ainsi, *La Science universelle* se présente de façon structurée et semble répondre à une certaine forme de symétrie au regard de la disposition des connaissances, disposition qui permet d'ailleurs de mieux faire ressortir le lien entre les disciplines enseignées. Donc *La science* qui est un cercle d'enchaînement des savoirs dispose ces savoirs dans un « ordre naturel » qui donne à voir leur « plus certaine liaison ». Selon Isabelle Moreau, cet enchaînement des sciences suppose un centre « *à partir* duquel toutes les disciplines rayonnent. Ce centre consiste en la détermination d'une méthode, conçue à la fois comme un critère général valide pour toute sorte d'enseignement ; une voie qu'on doit toujours suivre si l'on veut apprendre vite et sûrement »[652].

La détermination de cette méthode de disposition des savoirs, qui renvoie également à leur ordre d'enseignement, est primordiale et précède même le commencement de la recherche de la science. Cette méthode consiste à partir des choses les plus explicites vers celles qui le sont le moins : « Or par quelles choses pourra t'elle mieux commencer que par les plus faciles, à connoistre, qui sont les corporelles ? »[653]. Il s'agit d'abord de distinguer les corps principaux pour ensuite analyser leurs diverses caractéristiques, d'étudier d'abord les choses corporelles et ensuite les choses spirituelles. Sorel propose un système d'instruction qui, selon lui, est efficace et infaillible car il suit « un ordre naturel et raisonnable parce que respectueux des progrès de l'esprit humain »[654]. Ainsi il donne une image assez marquante de sa méthode d'enseignement de la science dans ce passage :

> Pour faire que l'homme parvienne à des cónoissances asseurées, il le faut seulement mettre au milieu du Monde et luy faire examiner toutes choses l'une après l'autre, selon les sentimens naturels qu'il trouve en soy ; il apprendra d'abord ce qui sera le plus aisé, et s'élèvera par ce moyen[655].

Cette image de l'homme au centre du monde tachant de connaître les propriétés des objets qui l'entourent traduit de façon explicite la méthode d'instruction de Sorel qui consiste à étudier d'abord le monde concret et sensible avant de s'intéresser à l'univers abstrait des idées. Sorel considère qu' « Il ne se faut-point attendre qu'elle commence par la Grammaire et la Logique ; car de quoy parleroit-elle, et de quoy raisonnerait-elle sans avoir découvert ce que c'est de toutes les choses du Monde, ou au moins de leurs premières, apparences? »[656]. Selon lui, la méthode qu'il propose est si importante

[651]*La Science universelle*, « Proposition de La Science universelle, p. 32 et p. 35. Cité par Isabelle Moreau, *Op. cit.*, p. 78.
[652]Isabelle Moreau, *Op. cit.*, p. 79.
[653]*La Science universelle*, « Remèdes aux erreurs des sciences », 1668, p. 60.
[654]Isabelle Moreauc, *Op. cit.*, p. 80.
[655]*La Science universelle*, « Remèdes aux erreurs des sciences », 1668, pp. 66-67.
[656]*Ibid.*, p. 60.

que la réussite de tout projet de diffusion de « la science universelle » en dépend. Il faut donc tâcher de donner à ce type d'ouvrage un ordre naturel. C'est l'absence de cet ordre qui expliquerait l'échec de certains philosophes dont les ouvrages sont remplis de confusion : « Toute leur Encyclopédie a esté fausse, puisque l'on n'y trouve point cette liaison et Cercle de Disciplines qu'ils semblent promettre, et que jusques icy l'on a désiré. Les premières Sciences qu'ils enseignent sont celles qui devroient estre les dernières »[657].

À travers cette critique, Sorel montre surtout son opposition à l'enseignement scolastique dont la méthode ou l'absence de méthode n'est pas propice à une instruction efficace. En effet, dans l'enseignement scolastique, Sorel s'attaque « tout particulièrement [au] cours de philosophie et sa partition en logique, morale, physique et métaphysique »[658]. L'auteur du *Francion* trouve cette méthode d'enseignement des sciences confuse et inappropriée car elle est régie par une « vieille méthode » qui ne tient pas compte de l'ordre naturel de succession des sciences. Cette situation explique le constat selon lequel les écoliers passent huit à neuf ans à apprendre « que des fables ridicules ou des histoires sans choix, dont l'on ne leur a pas donné la vraye application pour la conduite de leur vie. »[659]

La méthode d'instruction ou de diffusion de la science que Sorel présente comme étant infaillible est elle-même soumise à l'examen de la raison dont les lois régissent le projet de recherche et de diffusion de *La Science universelle*. Les résultats obtenus au cours des expériences que l'homme effectue dans le monde doivent être corroborées par la raison. « Ainsi toute la Doctrine que nous devons recevoir, sera trouvée par les règles de la droite Raison »[660]. Sorel a en effet une « confiance presque illimitée dans la raison, par quoi "l'on vient à la connaissance de la Vérité, où l'on acquiert cette Science infaillible, qui estant pourveuë de tout ce qui luy est nécessaire, nous rend capables de trouver des remèdes aux erreurs et aux vices, et nous met en estat de vivre heureusement" »[661]. La raison est le pilier fondamental du projet de recherche de *La Science universelle*. Elle est au-dessus de la méthode d'instruction que préconise Sorel : la raison est en fait une force d'appréciation de la vérité ; elle permet de déceler les limites entre le mensonge et la vérité, le vice et la vertu.

Le recours à la raison rend possible « ce dialogue critique avec la science ancienne et moderne »[662] que constitue l'ouvrage encyclopédique. En effet, le projet philosophique de Sorel suppose un examen critique de toute la science et une évaluation des méthodes de recherche et de diffusion de cette même science. Ainsi, la soumission de l'ensemble des connaissances à l'autorité de

[657]*La Science universelle*, « Proposition de La Science universelle », 1668, p. 33.
[658]Isabelle Moreauc, *Op. cit.*, p. 81.
[659]*La Science universelle*, « Des erreurs des sciences », 1668, p. 47.
[660]*Ibid.*, « Remèdes aux erreurs des sciences », pp. 66.
[661]Fausta Garavini, *Op. cit.*, p. 130.
[662]Marie-Florence Sguaitamatti, *Op. cit.*, p. 09.

la raison critique permet d'actualiser le savoir afin d'accéder à la vraie science. De surcroît, le choix d'une méthode naturelle de disposition et de transmission des savoirs facilite l'instruction et l'acquisition de « la science universelle ». Sorel promet que son ouvrage enseignera « la vraye Science de toutes choses qui soit conforme à la droite Raison »[663]. La raison est non seulement garante de la logique du projet mais aussi de la véracité des enseignements véhiculés à travers l'ouvrage. Isabelle Moreau remarque que la méthode que prône Sorel « s'appuie sur le postulat suivant : " comme il n'y a qu'une raison, il n'y a aussi qu'une vérité, et par conséquent il n'y a qu'une science, qu'on peut appeler universelle pource qu'elle contient toutes les autres 29-30" l'universalité de la raison, garantit l'unicité de la Vérité, et l'universalité de la Science »[664].

Dans cette perspective, la raison permet non seulement d'accéder à la vérité, mais elle nous aide également à déceler et à bannir les erreurs de la philosophie vulgaire. C'est ainsi que *La Science universelle* que nous promet Sorel sera accompagnée d'« observations principales purgées des mensonges qu'on y a voulu introduire »[665]. Cette démarche scientifique basée sur la pratique de l'expérience et la soumission des résultats à l'examen de la raison est d'une importance capitale car elle permet de dévoiler, de mettre à nu ou encore de démystifier les mensonges et les erreurs de certaines sciences. Ainsi, le polygraphe affirme :

> Tous les secrets de la Science naturelle et surnaturelle, et ceux de la Cabale y doive estre révélez, comme aussi ceux de la Médecine, de l'Alchimie, de l'Astrologie, des Divinations, et de la Magie. On y doit trouver pareillement 1'Arithmétique, la Géométrie, la Musique, l'Optique, et les autres parties des Mathématiques ; la Grammaire, la Rethorique, l'Art de Mémoire, l'Art de l'Histoire, et celuy de la Poésie. La Morale n'y doit pas estre aussi fans l'Occonomique et la Politique, comme l'on void dans les estits de plusieurs Philosophes vulgaires[666].

Le recours à la raison permet de dévoiler la supercherie des sciences obscures et d'évaluer toutes les connaissances qu'on trouve dans les livres afin de les confirmer ou les infirmer. Dans ce sens, Isabelle Moreau parle de la fonction ou portée démystificatrice de l'œuvre de Sorel qui passe d'abord par « le rejet de toute forme de superstition »[667]. Cette orientation de *La Science universelle* rend compte du rapport que cet ouvrage entretient avec *Le Berger extravagant* ? Dans la suite de cette histoire comique dont le projet consistait à dévoiler et à bannir les fables des poètes et des romanciers, Francion, d'une certaine manière, poursuit et élargit son projet à d'autres domaines du savoir. D'où le but de *La Science universelle,* « qui par un chemin aisé et certain, nous mène à une parfaite

[663]*La Science universelle*, « Proposition de La Science universelle », 1668, p. 30.
[664]Isabelle Moreau, *Op. cit.*, p. 79.
[665]*La Science universelle*, « Proposition de La Science universelle », 1668, p. 32.
[666]*Idem.*
[667]Isabelle Moreau, *Op. cit.*, p. 90.

tranquillité d'esprit ; il doit montrer en quoy ont failly ceux qui ont cru posséder les plus saines opinions, et de toutes les misères que j'ay tantôt alléguées, il n'y en aura pas une qu'il ne nous apprenne à bannir de la Terre »[668]. Dans cette perspective, l'ouvrage encyclopédique, contrairement au langage fantasque auquel ont recours les poètes et romanciers, emprunte un « chemin aisé et certain ». De plus, l'encyclopédie doit non seulement révéler les erreurs des sciences mais aussi « bannir de la terre » tous les vices des hommes pour que règne « la félicité ».

Dans les termes employés par Sorel, on note une réelle allusion au *Berger extravagant*. En fait, *La Science universelle*, n'étant d'une certaine manière que la suite du projet annoncé et définit par Francion et dont *Le Berger extravagant* constitue les premiers pas, trouve son fondement dans les histoires comiques de Sorel. Ainsi le premier discours qui ouvre cette œuvre et qui donne à voir les maux dont souffrent les hommes peut être mis en parallèle avec l'*Histoire comique de Francion* où le héros au cours de son long parcours dénonce les vices tels que la présomption, l'avarice, la bêtise…

En effet, dans *La Science universelle*, l'évocation des vices des hommes, dès les premières pages, est très significative. Il s'agit, comme dans le *Francion*, de représenter aux hommes leurs défauts avant de leur montrer le chemin leur permettant de les corriger. Pour mettre en exergue l'importance de son entreprise et surtout de la science qu'il entend diffuser, il insiste dans le premier discours sur la situation ténébreuse dans laquelle se trouvent les hommes. Dans ce sens, on peut qualifier les premières pages de *La Science universelle* de « discours d'un ton mi-apocalyptique mi-futuriste »[669]. Sorel présente le monde à l'image d'un bateau qui s'enfonce dans les eaux boueuses de la bêtise. Les hommes s'adonnent à des erreurs qui mènent le monde vers la dérive et sa perte définitive. Selon lui les vices s'enchaînent les uns aux autres dans la mesure où les uns entraînent les autres. Ainsi, il critique la vanité et l'orgueil des gens qui cherchent par tous les moyens à gagner l'estime de leurs semblables. Ces défauts entraînent, selon lui, l'ambition qui elle-même poussent à l'envie et à la violence : « Cet orgueil voulant estre rassasié fait Naistre l'ambition, dont les plus petits ne sont pas exempts : ils aspirent plus haut qu'ils ne sçauroient jamais atteindre, et pour y parvenir ils s'écartent de la raison et de la justice. »[670]

La Science universelle est à l'image d'une « panacée » qui permettrait de mettre fin à cette situation marquée par une inquiétude permanente des hommes dont le repos est constamment troublé par le souci de leur estime et de leur richesse. Contrairement au nombre important de livres qui, dans leur aspiration à corriger les erreurs des hommes, ont adopté pour la plupart du temps de mauvaises méthodes, cette œuvre contient la « vraye philosophie » dont le programme s'énonce comme suit :

[668]*La Science universelle*, « Proposition de La Science universelle », 1668, p. 30.
[669]Fausta Garavini, *Op. cit.*, p. 129.
[670]*La Science universelle*, « Remonstrance sur les erreurs et les vices », 1668, p. 16.

« En vous purgeant l'Esprit de quelques fausses opinions touchant les choses les plus basses et les plus communes, on trouvera le moyen de s'élever aux connoissances plus hautes »[671]. À ce propos, Fausta Garavini considère que « le projet est donc clair dès le début : il ne s'agit pas moins que de sauver les hommes du marais putride d'erreurs et de vices où ils risquent tous de se noyer, en leur offrant la clef de la connaissance et donc du bonheur parfait dont Francion parlait déjà »[672].

Ainsi après l'évocation des vices des hommes, Sorel propose des solutions afin de sortir les hommes de l'ignorance. « C'est le rêve merveilleux de Francion qui est sur le point de se réaliser dans ce livre »[673] ; le rêve de Francion de « balayer les opinions fausses », de chasser les monstres de la terre, de faire vivre les hommes comme de « petits dieux ». *La Science universelle* a donc pour projet de combattre l'ignorance des hommes, de leur permettre de s'extirper des erreurs et d'accéder à la perfection. Cette science véritable que doit contenir *La science* permettrait aux hommes de se débarrasser de tous leurs vices : « L'objectif avoué d'une encyclopédie est de construire un système général de toutes les disciplines, susceptible de répondre au mieux au programme pédagogique qui le légitime »[674] ; d'où l'importance de la définition d'une méthode qui traduit la mise en œuvre d'un ordre de succession des savoir et un système d'enseignement des connaissances. *La Science* de Sorel est bien un projet pédagogique qui permet, selon lui, d'acquérir la science et la sagesse, d'atteindre la perfection et de vivre dans la totale « félicité ».

Ces promesses de Sorel traduisent son aspiration à changer le monde. Son souhait est en fait de bâtir un monde d'où sont bannies les superstitions, les supercheries de la fiction, la fausseté de certaines sciences. L'encyclopédie aidera donc les hommes à se prémunir des tromperies de la science occulte, à déceler les mensonges des poètes et romanciers ainsi que des erreurs des philosophes et des historiens, à dissocier le vice de la vertu, en somme à avoir les sentiments les plus purs et les meilleurs jugements sur toute chose. *La Scienc*e que propose Sorel nous met en fait dans un tel état de perfection qu'elle « nous rend capables de trouver des remèdes aux erreurs et aux vices, et nous met en estat de vivre heureusement »[675].

Cependant Sorel trouve des limites à la faculté des hommes d'avoir une connaissance parfaite de toute chose :

> Il est certain qu'il y a des secrets dans la Nature que l'on a de la peine à expliquer ; Que l'essence des choses qui n'ont point de corps est difficile à connoistre et Surtout que Dieu est incompréhensible. Toutefois la Vérité n'est point bannie de la Terre, […] et en ce qui est des

[671]*Ibid.*, p. 27.
[672]Fausta Garavini, *Op. cit.*, p. 129.
[673]*Ibid.*, p. 130.
[674]Isabelle Moreau, *Op. cit.*, p. 83.
[675]*Ibid.*, p. 30.

> choses qui sont tout à fait éloignées de nos Sens, c'est estre fort sçavant pour un homme, si l'on sait qu'on ne les peut savoir. Je n'entends pas aussi que l'on ait une ignorance grossière & stupide ; il faut rendre raison pourquoy l'on ignore, & jusques à quoy les choses se peuvent ignorer, & par ce moyen il se fera une Doctrine de nostre ignorance[676].

Ces propos rendent compte du caractère rationnel du projet de Sorel qui est loin d'être une utopie.

La philosophie que prône le polygraphe suppose ainsi une connaissance parfaite de soi et du monde. Les qualités intellectuelles que procure l'encyclopédie doivent permettre à l'homme d'être avant tout maître de lui-même, de sorte que faute d'avoir une connaissance parfaite des choses et du monde, elles lui permettent au moins d'être en mesure d'expliquer son ignorance. L'auteur du *Francion* affirme ainsi « la possibilité pour les hommes de comprendre tout ce qui s'offre à leur jugement et, à la limite, de rendre compte de leur inévitable ignorance devant l'inconnaissable »[677]. Cette doctrine désigne la véritable sagesse que permet d'acquérir la science. En fait, « la science n'est rien sans la sagesse, c'est-à-dire sans l'horizon éthique qui légitime la recherche de la vérité »[678]. *La Science universelle* permet non seulement à travers le savoir qu'elle véhicule de sortir de l'ignorance, de fuir toutes les formes de vices, mais surtout d'accéder à la sagesse. Pour Sorel, il suffit de connaître la vérité pour acquérir la bonté et la sagesse. De ce fait, la seule connaissance de la « vérité de toutes choses »[679] permet de discerner le bien du mal, la vertu du vice.

Le but ultime de Sorel à travers son entreprise est que tous les hommes accèdent à la science véritable afin qu'ils puissent vivre dans la quiétude. Mais étant conscient que son ouvrage ne sera pas lu de tous, Sorel espère surtout que quelques personnes accèdent à cette science pour « changer la face du monde » et rendre le siècle encore meilleur que l'âge d'or des premiers siècles :

> Que si plusieurs se trouvent dans ce supréme degré, ils pourront faire changer de face au Monde, et presque le renouveller. La félicité des premiers siècles au prix de celle-cy ne fera que médiocre ; Les Estats seront gouvernez avec une température qui jusques icy n'a pas esté seulement imaginée. Des hommes brutaux et insolens ne commanderont plus aux autres ; Il n'y aura que les personnes capables qui soient appellées aux charges ; On verra les bons recompensez de leurs vertus, et il y aura si peu de vices à punir que les supplices ne seront presque plus envisagés[680].

La Science universelle est bien cette œuvre d'un ordre supérieur, aux antipodes des « petits essaies de jeunesse », mais l'on ne peut s'empêcher d'en faire le lien avec les histoires comiques de Sorel. Cette aspiration à l'avènement d'un monde renouvelé renvoie à la rêverie de Lysis de la

[676] *Ibid.*, p. 40.
[677] Fausta Garavini, *Op. cit.*, p. 131.
[678] Isabelle Moreau, *Op. cit.*, p. 85.
[679] *La Science universelle*, « Proposition de La Science universelle », 1668, p. 43.
[680] *Ibid.*, pp. 36-37.

Naissance d'un nouvel âge d'or de la bergerie, mais aussi et surtout au rêve de Francion. Cette démarche consistant à ciblée une poignée d'hommes dont il reviendra ensuite la charge de sauver l'humanité rappelle celle de Francion qui fonde une compagnie de jeunes gens susceptibles de changer le monde. Pour se faire, il s'agit d'abord de leur faire adhérer aux idéaux et valeurs du héros et de leur enseigner la science permettant de vivre « comme de petits dieux ». L'échec du projet de Francion explique certainement l'adoption d'une nouvelle démarche qui consiste à diffuser la science nécessaire et véritable à travers un livre, dans l'espoir que quelques personnes, au moins, en saisissent la portée et en acquièrent les enseignements qu'ils transmettront ensuite à leurs semblables.

Sorel envisage même son projet comme une entreprise dont la mise en œuvre pourrait être collective. Ainsi il invite d'une certaine manière les savants à se joindre à son projet pour contribuer non seulement à l'essor mais aussi à la diffusion de la science véritable. En fait, bien qu'on trouve parfois dans *La Science universelle* des passages d'une mégalomanie qui peut être déconcertante, Sorel fait preuve d'humilité en affirmant que son œuvre n'a pas l'exclusivité de contenir en elle la science véritable : « Néantmoins je n'entreprens pas de persuader que ce que j'ay trouvé soit cette unique Science capable de mettre les Hommes en une entière perfection »[681]. Son œuvre est un projet de recherche et de diffusion de la science susceptible de mener les hommes à la perfection, mais il ne s'agit pas du seul ouvrage qui contient la science véritable. La Science universelle est une œuvre à dimension humaine, réglée suivant la portée de l'esprit humain et fruit d'une recherche raisonnée et méthodique. Sorel donne en ces termes ce qu'il attend véritablement de son projet de recherche :

> Il faut déclarer avec franchise, que je n'ay entrepris tout ce qui est icy que pour mon usage et pour mon instruction particulière, et que je n'ay eu autre croyance en le publiant, sinon que si quelqu'un estoit moins avancé que moy en de semblables recherches, il y feroit son profit, et qu'en ce qui est des autres, s'ils avoient plus de connoissance de la vérité, cela serviroit à leur faire sçavoir mon dessein , et que je me pourrois instruire avec eux des choses dont je suis en doute[682].

Ces propos rendent compte de la dimension à la fois collective et personnelle de la recherche de la science véritable. En reconnaissant qu'il n'est pas un homme d'une érudition infaillible et que son œuvre est avant tout destinée à son instruction personnelle, Sorel reconnaît en même temps que son ouvrage ne peut contenir toute « la science universelle » : « En effet chacun dira que c'est une entreprise fort grande, de vouloir faire un Livre de la vraye science de toutes Choses ; je ne tascheray point de faire croire que je l'aye accomply, ou que je le puisse accomplir »[683]. De ce fait, il est nécessaire que chacun fasse l'expérience de la recherche de la science véritable, mais aussi que les

[681] *Ibid.*, pp. 37-38.
[682] *Ibid.*, p. 38.
[683] *Idem.*

plus savants et les plus avancés dans cette recherche partagent leurs découvertes avec les autres. On peut constater que Sorel met surtout en avant la méthode d'acquisition de *La Science universelle*. Il semble accorder à travers son entreprise de rédaction de *La Science universelle* plus d'importance à la démarche qu'il prône. C'est cette démarche qui garantit la découverte de la vraie science. *La Science universelle* serait donc plus une entreprise de recherche de la science qu'un ouvrage à travers lequel l'auteur expose la science de toutes choses ; c'est une entreprise dont l'originalité se caractérise par sa méthode naturelle et sa prise en compte de tous les domaines du savoir. Ainsi tout en proposant ses propres découvertes à travers son œuvre, Sorel invite chacun à s'adonner à la recherche de la vérité.

Dans ce sens, Isabelle Moreau considère que chez Sorel, « l'apprentissage du savoir [est] conçu comme un cheminement individuel »[684]. Ce qui s'explique par le fait que chaque lecteur est soumis dans son instruction à « une méthode d'apprentissage et un ordre des sciences »[685]. Mais l'apprentissage de la science suppose également une recherche personnelle ; chacun doit faire l'expérience de la recherche de la science suivant la méthode naturelle que prône l'auteur. Ainsi, le chemin qui mène à la science véritable est conçu comme un long processus marqué à la fois par l'étude et la recherche. Sorel d'ailleurs revient lui-même sur son cheminement personnel :

> Pour moy lors que je me suis instruit par cette voye, j'ay consulté les escrits de tous le Autheurs qui m'estoient nécessaires, et maintenant que je veux tracer ce chemin, je répéteray leurs principales opinions, et chercheray aussi toutes celles qui se peuvent imaginer, afin que rien ne manque à nostre satisfaction[686].

Ce cheminement personnel de l'auteur est aussi celui que doit suivre chaque lecteur de *La Science universelle*, ou chaque personne qui s'engage à rechercher la science véritable.

La Science universelle est, entre autres, un ouvrage à travers lequel Sorel expose également son expérience personnelle autour de son entreprise de recherche et de diffusion du savoir. Ainsi la méthode de disposition des savoirs qu'il prône renvoie à son cheminement personnel. Au regard de la progression d'ensemble de son ouvrage philosophique, « La Science universelle est d'abord un cheminement personnel avant d'être un savoir à transmettre : il faut " considérer toutes les parties de la science dans l'entendement avant qu'il [soit] question de les manifester au dehors " »[687]. De même, la mise en œuvre du projet de Sorel épouse des contours similaires :

> l'ardente affection que j'ay euë pour la Vérité, m'a sait hazarder à sa recherche. De la mesme façon comme j'ay souhaité de voir La Science universelle escrite, j'ay donc tasché de la régler

[684]Isabelle Moreau, *Op. cit.*, p. 77.
[685]*Idem.*
[686]*La Science universelle*, « Proposition de La Science universelle », 1668, p. 67.
[687]Isabelle Moreau, *Op. cit.*, p. 83.

> dans mon Esprit avec de la suite et de la correspondance, et des sentimens les plus conformes à la vraye Raison que je les ay pû imaginer, desquels j'ay mis par écrit une grande partie[688].

L'entreprise de réforme du savoir à laquelle s'adonne Sorel est marquée par un profond travail de recherche et d'analyse soumis à l'autorité de la raison. Pour la mise en forme des connaissances, l'auteur doit également observer le principe du rationalisme esthétique. En effet, le projet de Sorel consiste à rechercher la vraie science mais aussi à la transcrire de la manière la plus claire. D'où la nécessité de renouveler les pratiques d'écriture traditionnelles. Pour Sorel, les manières d'écrire le roman, l'histoire et la philosophie sont impropres à la transmission de la vraie science.

[688]*La Science universelle*, « Proposition de La Science universelle », 1668, p. 37.

Chapitre 2 : Renouvellement des pratiques d'écriture

L'auteur du *Francion* propose à travers son œuvre de nouvelles méthodes d'écrire pour le roman, l'histoire et la philosophie. Ainsi, l'*Histoire comique de Francion* est à l'image d'une mise au point sur l'art de la représentation littéraire. Après une analyse critique des différents genres romanesques de son époque, l'auteur nous proposer une forme d'écriture nouvelle : l'histoire comique. C'est dans ce sens que s'inscrit *Le Berger extravagant* et *La description de l'île de Portraiture* qui constituent une réflexion plus approfondie et plus explicite de Sorel sur la représentation littéraire. Il en est de même des textes historiques et philosophiques de Sorel. Dans les préfaces de ses textes sérieux, le polygraphe annonce et propose de nouvelles méthodes d'écrire.

I- Une volonté de rupture

Dans ses aspirations à l'originalité et à la nouveauté, Sorel affiche sa volonté de se démarquer du roman traditionnel et des formes d'écriture de l'histoire et de la philosophie de son époque. Ce fait permet au polygraphe de renier, en partie, les formes d'écriture traditionnelles, marquées par le goût du romanesque, de l'invraisemblable, et d'annoncer son projet de renouvellement de l'art de la représentation, régi par le souci de réalisme.

Cette volonté de rupture est plus perceptible à l'égard de la littérature romanesque. Le roman traditionnel est, en fait, caractérisé par des récits d'aventures extraordinaires et des personnages qui représentent l'aristocratie. Issu de l'épopée, le roman constituait un espace de représentation des aventures et exploits exceptionnels d'êtres d'exception. Ce genre fait l'éloge de la noblesse : son mode de vie, ses valeurs, ses aspirations, ses rêves. Hostile au merveilleux romanesque, Sorel crée un nouveau genre en opposition et en concurrence au roman. Mais, au-delà même du roman, c'est la littérature dite aristocratique ou héroïque qui est mise en cause par Sorel. Cette littérature qui regroupe « les " grands " genres (l'ode, la tragédie, l'épopée ou son avatar moderne, le roman) cultive [...] volontiers une représentation flatteuse, idéalisée d'une réalité où les grands vivent entre eux, seulement préoccupés par la guerre, la politique et leurs intérêts sentimentaux »[689].

Ainsi c'est toute une tradition ancienne et tout un monde dont Sorel entend s'émanciper et se défaire. En plus du fait que ce monde ne soit que fiction et représente les aspirations d'une époque révolue, Sorel critique cette propension à l'idéalisation et au mensonge. Dans *Le Berger extravagant*, Clarimond s'attaque aux poètes et romanciers des siècles passés : Homère, Virgile, Ovide, Aristote,

[689]J-P. Chauveau, *Lire le baroque*, Paris : Lettres supérieures, 1997, p. 49.

Le Tasse, Ronsard. Il critique l'emploi récurrent de certaines figures (la métaphore et la comparaison), les anecdotes parfois très peu subtiles, l'intervention des dieux païens, le manque de cohérence et l'invraisemblance. Il en fait de même pour les romans dont le désordre et le manque d'originalité sont mis en cause.

C'est dans ce sens que s'inscrivent l'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française* et *La Science universelle*. On retrouve dans ces œuvres cette même condamnation par Sorel du mensonge, de la fiction et du manque de naturel dans le style. L'auteur du *Francion* proclame dans ces deux ouvrages comme dans presque toutes ses œuvres son amour pour la vérité.

Sorel n'est pas le premier ou le seul à adopter une position critique vis-à-vis du roman traditionnel et des fables antiques. Comme l'explique J. P. Chauveau, on note une opposition entre une littérature aristocratique et une littérature bourgeoise dès le moyen âge. La littérature bourgeoise est de nature critique et réaliste alors que la littérature aristocratique, appelée « courtoise », est idéaliste :

> si l' "aristocratie " attend de la littérature et des arts qu'ils lui renvoient une image réconfortante et idéaliste d'elle-même, et confèrent une sorte d'universalité aux valeurs dont elle se réclame, une littérature "bourgeoise" s'inscrit en faux contre cette prétention au nom de la raison critique, d'une volonté démystificatrice et frondeuse et d'un plus grand souci de réalisme.[690]

D'où la condamnation chez Malherbe et Théophile de Viau de certaines pratiques des poètes au nom de cette même « raison critique ». Malherbe, fervent défenseur de la langue française critique l'emploi des métaphores en profusion et prône « une abolition de la distinction entre le langage des dieux (poésie) et la simple langue des héros »[691]. Pour Théophile de Viau, l'abolition de l'usage de la mythologie est une façon de « préserver […] la sincérité et la fraîcheur de sa poésie amoureuse »[692]. Viau met en cause le langage trop recherché des poètes et l'intervention du romanesque. Le langage poétique, avec ses ornements s'avère donc incapable aux yeux de Viau d'exprimer de façon naturelle les sentiments amoureux.

Comme nous l'avons démontré, Sorel a certainement été influencé par ces deux figures marquantes du début du XVIIe siècle. Les idées de Théophile de Viau, chef de file de la jeune génération, ont marqué le jeune Sorel : « […] le libertin, c'est Théophile. Sorel est attiré, comme ceux de sa génération, par le rayonnement du poète, et c'est auprès de lui qu'il trouve les fondements essentiels d'une philosophie, dont il exprime, à sa façon, les termes dans le *Francion* »[693]. L'*Histoire comique de Francion* est justement l'expression de cette volonté de rupture de l'auteur avec la tradition romanesque et poétique de son époque.

---

[690] *Ibid.*, p. 50.
[691] *Ibid.*, p. 54
[692] *Ibid.*, p. 54
[693] J. Serroy, *Roman et réalité*, Paris : librairie Minard, 1981, p. 99.

1- La nouveauté de l'histoire comique

À travers son ouvrage *Du roman grec au roman baroque*, Georges Molinié fait appel à des théoriciens classiques pour définir et délimiter le roman. Ainsi Pierre-Daniel Huet, dans son *Traité de l'origine des romans*, définit ce genre en ces termes : « […] aujourd'hui […] ce qu'on appelle proprement romans sont des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs »[694]. On entrevoit à travers ces propos une volonté de l'auteur de rendre compte de la nouvelle orientation qu'a pris le genre romanesque. L'adverbe « aujourd'hui » permet de distinguer les romans de cette seconde moitié du XVIIe siècle, marquée par le mouvement classique, et les romans antérieurs. C'est dans cette même perspective que s'inscrivent ces propos qu'on trouve dans l'avertissement aux lecteurs de *Illustre Almazonthe* (1645) de R. des Fontaines : « Bien que ce livre porte un titre convenable aux Romans, il n'a pourtant rien de fabuleux »[695]. De surcroît, Sorel avance à travers *De la Connaissance des bons livres* : « Nous entendons que les romans parfaits soient fort vraisemblables, encore qu'ils ne soient que fictions »[696]. Dans ces trois citations, se traduit le souci des auteurs de tracer les contours du genre romanesque afin, d'une certaine manière, d'entériner les nouveaux principes esthétiques auxquels les romanciers entendent soumettre leur art. Il s'agit ainsi de redéfinir le genre romanesque afin de l'émanciper de sa forme traditionnelle. Ce besoin de rompre avec la tradition et d'inscrire le roman dans la modernité constitue le principe fondateur de l'histoire comique tel que la définit Sorel à travers son œuvre.

Pour donner à voir de façon plus marquante la nouvelle orientation que Sorel entend donner au genre romanesque à travers la forme de l'histoire comique, il semble judicieux de remonter aux origines de ce genre. Attesté pour la première fois au Moyen Âge, le terme roman est dérivé de « romanz » qui désigne d'abord au début du XIIe siècle le latin abâtardi, la langue vulgaire parlée par les populations qui sont sous la domination de l'empire romain. De fil en aiguille, on note une évolution du terme « romanz » qui signifie texte écrit en langue « romane », l'ancêtre de la langue française. Les premiers romans français sont principalement écrits pour des personnes de haute importance et traduisent les valeurs de l'aristocratie : « C'est pour Aliénor de Poitiers, petite-fille de Guillaume IX d'Aquitaine, le plus ancien des troubadours, et pour son second mari le roi d'Angleterre Henri II Plantagenet, que furent écrits plusieurs de nos premiers romans, le *Brut* de Wace, le *Roman de Thèbes*, le *Roman d'Eneas*, les deux *Tristan*, les *Lais* de Marie de France... »[697].

En effet, la Triade classique formée par le roman de Thèbes, le roman d'Énéas et le roman de Troie et inspirée de l'Antiquité constitue la principale source d'inspiration des romanciers médiévaux.

---

[694] Georges Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Pres universitaire du Mirail, 1995, p. 7.
[695] *Ibid.*, p. 8.
[696] *Ibid.*, p. 7.
[697] H. Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 20.

La Triade classique offre aux écrivains du Moyen Âge tout « un répertoire de thèmes, de situations, de personnages et de développements »[698]. Donc, le roman médiéval français trouve principalement son origine à l'époque antique. D'où sa profonde inscription dès ses origines dans les valeurs de l'aristocratie. Dans ce sens, s'appuyant sur les prologues des romans médiévaux, Dominique Boutet traduit en ces termes les intentions de ces auteurs : « le roman doit enseigner en même temps qu'il divertit, et cet enseignement s'adresse à un public apte à le recevoir, c'est-à-dire noble »[699]. Il évoque ainsi l'exclusion des « *vilains* et la célébration de la sagesse des *courtois* [et] l'éloge du commanditaire »[700].

Ainsi dans le roman moyenâgeux, tout est grandiose : les personnages, les festins, les sentiments, la générosité, la bravoure, l'héroïsme. La description des personnages se résume à quelques caractères physiques et moraux qui traduisent le manichéisme de l'univers romanesque de cette époque. À côté des héros marqués par le courage, la beauté et la sagesse, on distingue l'« affreux géant » ou le « hideux vilain »[701]. « Ainsi est créé un monde idéalisé, plus parfait, plus beau, plus élégant, plus peuplé de gens courageux et plus généreux que le monde réel ; courtoisie et chevalerie y règnent »[702].

De ce fait, l'aventure et l'amour qui constituent la matière principale du nouveau genre occupent une place de choix dans le roman médiéval. Le héros se retrouve plongé dans un univers féerique où il est confronté à des situations périlleuses. Ce monde fantasque qui est celui des chevaliers est l'univers adéquat pour éprouver le jeune héros qui doit faire preuve de courage et de vaillance. Le caractère utopique de l'univers des romans chevaleresques se traduit à travers ce passage :

> les hommes ne voyaient plus l'univers comme ils le voyaient avant : il est rempli de merveilles, il est envahi par le rêve […] ; la terre est peuplée d'enchanteurs, de fées, de nains, de géants ; des châteaux apparaissent et disparaissent, des navires se dirigent tout seuls […] ; que de prisons ; que de séquestrations ; que de têtes coupées […], que de morts inutiles ![703]

Au cours de la Renaissance, le fond chevaleresque ne constitue plus la principale source d'inspiration des romanciers, mais le merveilleux romanesque occupe toujours une place importante dans le roman. Ce genre est donc marqué au cours de cette période par les contes de Rabelais qui s'inscrivent dans la tradition non seulement des fabliaux du moyen âge mais aussi des aventures chevaleresques. En effet, les exploits des géants de Rabelais rappellent ceux des chevaliers. Le roman

---

[698] *Ibid.*, p. 35.
[699] D. Boutet, « Le lyrisme comme moyen du romanesque au XIIe-XIIIe siècle » in *Le romanesque*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 50.
[700] *Idem*.
[701] H. Coulet, *Op. cit.*, p. 26.
[702] *Ibid.*, p. 28.
[703] *Ibid.*, p. 21.

de la Renaissance connaît également une grande influence du roman grec dont on note plusieurs traductions en français. On a l'exemple de l'*Histoire aethiopique de Théagène et Chariclée* d'Héliodore et *Les amours pastorales de Daphnis et Chloé* de Longus, deux ouvrages traduits par Amyot respectivement en 1547 et 1559. Ces romans antiques vont contribuer au renouveau du roman français de l'âge baroque. Les romanciers y trouvent en fait la matière principale de leurs textes. En outre, Georges Molinié relève plusieurs rapprochements entre le roman grec et le roman baroque. C'est ce qui se traduit à travers, entre autres, la construction thématique des ouvrages, le cadre du récit, les noms des personnages. D'où la récurrence des scènes de carnage entre troupes de brigands ou de barbares, des scènes de rencontres ou de retrouvailles fortuites, des scènes d'évanouissements, d'enlèvements de jeunes filles ou de princesses… Ainsi le roman de l'époque baroque se traduit également par le manque de vraisemblance, le goût du rêve et de la féerie. Ces romans « destinés à l'aristocratie […] idéalisaient la société aristocratique, masquaient l'existence des autres classes, ridiculisaient leurs mœurs, éliminaient les réalités basses, déguisaient les personnages nobles en bergers, en Romains, en chevaliers d'un autre âge »[704].

C'est dans ce contexte que s'inscrit la Naissance du genre de l'histoire comique qui suppose un renversement des valeurs au profit du réel quotidien. De ce fait, à travers ses histoires comiques dont le *Francion* et *Le Berger extravagant*, Sorel donne une nouvelle dimension au roman dont il édulcore la part du merveilleux romanesque pour donner plus de place à la peinture du monde réel. Cependant il faut dire que l'histoire comique elle-même s'inscrit dans le sillage des fabliaux du moyen âge et des contes joyeux de la Renaissance.

L'invention du genre de l'histoire comique par Sorel traduit parfaitement sa volonté de se démarquer du roman. L'appellation « histoire comique » constitue le premier élément qui distingue le nouveau genre du roman traditionnel. Le terme « histoire » a une connotation plus réaliste que le terme « récit » qui renvoie au roman ; et l'adjectif « comique » s'oppose au romanesque. Le genre de l'histoire comique se présente donc comme un genre qui prend le contre-pied du roman. Mais, dans la forme, Sorel tient à rapprocher l'histoire comique du roman. Il présente d'ailleurs dans *La Bibliothèque française* le *Francion* comme un livre qui a « la vraye forme d'un roman »[705]. Cependant, si avec « *le Francion*, l'histoire comique trouve sa voie et même […] son illustration la plus achevée »[706], cette œuvre est à la fois l'aboutissement et la consécration d'un projet qui date des tout premiers écrits de Sorel. C'est dire que la volonté de rupture avec la tradition romanesque affichée par Sorel est antérieure à l'écriture du *Francion*.

[704]*Ibid.*, p 10.
[705]C, Sorel, *La Bibliothèque française,* Paris : Compagnie des libraires du Palais, 1667, p. 194.
[706]Jean Serroy, *Roman et réalité*, Paris : librairie Minard, 1981, p. 93.

Ainsi *L'Histoire amoureuse de Cléagénor et de Doristée*, *Le palais d'Angélie* et Les *Nouvelles françaises* se présentent comme des ouvrages qui annoncent le *Francion*. Même si *L'Histoire amoureuse de Cléagénor et de Doristée* est à l'image des romans héroïques, Sorel affirme sa différence dès l'avis aux lecteurs : « beaucoup liront ce livre avec fort peu de contentement, parce qu'ils n'y trouveront pas un langage bien poli, et ces pointes subtiles qu'admirent les esprits curieux de ce siècle »[707]. L'auteur affirme son hostilité vis-à-vis du langage métaphorique des romans au profit de la simplicité du style. Plus tard dans *Le Palais d'Angéli*e, Sorel essaye de s'éloigner encore plus du roman héroïque. À ce propos, Jean Serroy constate « que, pour ce qui est de la technique romanesque, Sorel semble prendre quelques distances avec la structure " à tiroirs " du roman sentimental, qu'il avait utilisée dans *L'Histoire amoureuse*, pour se rapprocher de la composition adoptée par Marguerite de Navarre, dans son *Heptaméron* »[708]. Le roman est ainsi organisé en journées : un groupe de personnes réuni à la campagne se raconte des histoires. Le but de Sorel se traduit à travers ces propos qui figurent dans la préface : « je dis que je me suis éloigné du tout de celle (façon d'écrire) de ces histoires amoureuses qui n'ont aucune vraisemblance (…) je ne raconte que des actions qui se peuvent faire selon le temps »[709]. L'auteur affirme encore une fois son ambition de s'écarter des traditions établies. Ainsi, dans Les *Nouvelles françaises*, le polygraphe représente des aventures contemporaines et donne à ses personnages des noms français plutôt que grecs.

L'ambition de Sorel de s'émanciper de la tradition romanesque date donc de ses premiers ouvrages et le *Francion* est l'exemple le plus parfait de ce désir de renouvellement de la forme romanesque. On peut parler non seulement de continuité entre le *Francion* et les œuvres citées ci-dessus mais aussi de rupture. En fait si ces trois premières œuvres de Sorel s'apparentent à des « ébauches » du *Francion*, celle-ci se présente comme le manifeste d'un nouveau genre. Le Sieur Du Parc, désigné comme l'auteur du *Francion* dans la Préface, est présenté tel un écrivain qui a déjà une longue carrière et qui souhaite expérimenter un nouveau genre : il a particulièrement écrit des histoires tragiques et il décide de composer pour la première fois une histoire comique : **«** nous avons assez d'histoires tragiques qui ne font que nous attrister, il en faut maintenant voir une qui soit toute comique, et qui puisse apporter de la délectation aux esprits les plus ennuyés »[710]. Ces propos permettent de distinguer et d'opposer les deux genres. Si le genre tragique inspire la peur et la tristesse, le genre comique suscite la joie et la bonne humeur.

Donc au moment de la rédaction du *Francion*, à l'image de Du Parc, Sorel est un auteur affirmé. La décision de s'engager sur une nouvelle voie en changeant de style est le symbole d'une rupture avec ses œuvres précédentes mais aussi et surtout avec la tradition romanesque. Du Parc décide en

[707]Cité par J. Serroy dans *Roman et réalité*, p. 112.
[708]*Ibid.*, p. 115.
[709]*Ibid*., p. 115.
[710] *Histoire comique de Francion*, édition de Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1996, p. 43.

fait d'écrire, à la place des histoires tragiques, une histoire comique, un genre nouveau marqué par des récits joyeux, des aventures divertissantes et le naturel de l'écriture : « car il savait qu'en ce lieu-ci il fallait écrire simplement, comme l'on parlait, sans user d'aucune afféterie, et puisqu'il quittait une matière triste pour une joyeuse, il était besoin que l'on y vît beaucoup de changement »[711]. Le nouveau genre diffère des œuvres précédentes de l'auteur par le ton qu'il apporte ainsi que le réalisme et le naturel qu'il prône.

L'histoire comique se définit également en fonction de la littérature espagnole dont s'inspire Sorel qui a notamment été influencé par le roman picaresque et les nouvelles de Cervantès traduites en français en 1615 par François de Rosset et Vital d'Audiguier. *Le Lazarille de Tormès* est traduit pour la première fois en français en 1561 ; on note une seconde traduction en 1601 suivie de sept réimpressions jusqu'en 1660. Le roman picaresque met en scène des actions basses et des personnages issus du peuple. Le héros est un gueux dont la vie est faite d'errance, de bonnes et mauvaises fortunes. Ainsi ces propos de Francion extraits du livre I renvoient à cette vie du picaro :

> Quand je songe aux aventures qui me sont arrivées ce jour-ci, disait-il à son valet, je me représente si vivement l'instabilité des choses du monde qu'à peine me puis-je tenir d'en rire. Cependant, j'en ai perdu mes vingt écus et pour une bague que j'ai perdue, je ne sais en quelle sorte. […] Un remède à tout ce mal, c'est d'avoir de la patience, dont je suis, Dieu merci, mieux fourni que de pistoles.[712]

On retrouve chez Francion cette bonne humeur et cette distance ironique avec lesquelles le picaro fait le récit de ses malheurs. On note également l'évocation par Francion de la « patience » qui constitue l'une des principales qualités du picaro. Cependant, si l'histoire comique reprend quelques caractéristiques du roman espagnol, elle a ses propres particularités qui font d'elle un genre nouveau et original. Tout en se ressemblant, les parcours de Francion et du Picaro s'inversent : le picaro est issu du petit peuple et connaît d'emblée une vie misérable, mais il arrive au cours de ses aventures à côtoyer des personnalités de toutes conditions et trouve des moments de confort passager et parfois même une vie faite d'aisance et de stabilité à la fin de l'histoire. Cependant Francion est un noble qui connaît une vie stable et confortable mais se retrouve, par la suite, aux prises avec différentes sortes d'aventures. Il fait l'expérience de la pauvreté, du mépris des grands et des petits seigneurs, de la violence des brutes, de la bêtise des hommes de cour et du petit peuple, de la médiocrité des hommes de lettres, de la trahison des hommes du monde, mais aussi de la générosité et des marques d'esprit de quelques seigneurs : « mais considérez un peu l'agréable changement : il n'y a pas longtemps que j'étais couvert d'habillements somptueux, et maintenant j'ai une cape de pèlerin. Je couchais sous les lambris dorés des châteaux, et je ne couche plus qu'aux fossés, sans aucun toit... »[713]. Ce passage

[711] *Ibid*., pp. 35-36.
[712] *Ibid*., p. 73.
[713] *Ibid*., pp. 73-74.

renvoie bien à la vie mouvementée à laquelle est confronté le picaro. Mais, Francion a une âme noble et il est marqué, depuis son enfance, par le désir de combattre la bêtise et l'ignorance**.** C'est cette même volonté de châtier les vices du siècle qui régit ses aventures. Cependant le picaro se retrouve à mener une vie d'errance par nécessité. Toutefois, Francion, contrairement aux héros des romans d'aventure, dont il est une sorte de parodie, est loin d'être un être extraordinaire qui surmonte tous les obstacles sur son passage. Il est d'ailleurs victime d'une chute symbolique dès son entrée en scène et face à la colère des villageois, il fait le choix de prendre la fuite dans une charrette, caché sous la paille.

Le recours au roman espagnol permet à Sorel de mieux se démarquer du roman traditionnel tout en mettant en exergue les caractéristiques du nouveau genre. En fait, le roman picaresque, par la condition des personnages qu'il met en scène et son intérêt pour la peinture des réalités quotidiennes ainsi que son désir de représenter les défauts de la société se distingue du roman traditionnel et est plus apte à véhiculer les théories de Sorel sur le roman.

Cette volonté de rupture est perceptible au regard de la nouvelle orientation que Sorel entend donner au genre de l'histoire comique. Il faut préciser que l'appellation « histoires comiques » a été employée pour la première fois par Du Souhait en 1612. D'ailleurs Sorel rappelle dans la préface du *Francion* de 1633 que Du Souhait fut le premier auteur d'histoires comiques, mais ce rappel a surtout pour but de distinguer les histoires comiques de Du Souhait de l'histoire comique, le nouveau genre incarné par le *Francion*. La nouveauté de l'histoire comique telle que la conçoit Sorel se situe à différents niveaux.

L'une des premières particularités de l'histoire comique réside dans la forme. Contrairement aux histoires comiques constituées par une succession de récits de narrateurs différents, l'histoire comique se résume à un seul texte qui forme un tout. Du Souhait adopte la forme de l'entretien tel que Boccace et Marguerite de Navarre, mais Jean Serroy constate que « sur ce plan, l'œuvre de Du Souhait marque plutôt une régression […] par rapport à la reine de Navarre »[714]. L'œuvre de Du Souhait se résume comme suit : « neuf devisants se racontent donc neuf histoires, les huit premiers faisant appel à leurs souvenirs, le dernier, se méfiant de la mémoire, préférant lire un entretien auquel il a assisté et qu'il avait pris la précaution de faire transcrire en vers par un clerc »[715]. Ainsi, L*e Francion*, première histoire comique et plus parfaite illustration de ce genre, se démarque du modèle de Du Souhait par sa structure linéaire. On passe donc des histoires comiques à l'histoire comique. Sorel émancipe le genre de la forme de l'entretien et lui donne une structure similaire au roman. Il ne s'agit plus d'une compilation de plusieurs histoires n'ayant qu'un infime lien entre elles, mais plutôt d'une seule histoire, celle d'un héros qui est une figure centrale autour de laquelle se greffent les intrigues secondaires. Sorel donne ainsi à son histoire comique la forme du roman.

[714]J. Serroy, *Op. cit.*, p. 32.
[715]*Ibid.*, p 32.

Ce désir de proposer un genre original ou renouvelé traduit la volonté du jeune Sorel de mettre en œuvre un nouveau genre capable de rivaliser avec le roman traditionnel. Sorel fait montre d'une réelle ambition de supplanter le roman traditionnel. C'est en cela aussi et surtout que le polygraphe se distingue de Du Souhait qui, selon Jean Serroy, n'accorde pas une grande importance à son recueil d'histoires comiques :

> l'œuvre n'est pour lui qu'un simple divertissement sans importance. L'adresse au lecteur qui ouvre le recueil le précise : "j'ai passé quelques jours à tracer ces entretiens pour vous faire rire, et pour me désennuyer, parce que mon inclination était de vivre sans mélancolie ". Les Histoires comiques sont considérées par leur auteur comme une thérapeutique pour se "désennuyer » ; elles prennent place ainsi dans toute une série de recueils facétieux qui se présentent comme des "remèdes contre la mauvaise humeur ", le rire ayant, c'est bien connu depuis Rabelais, vertu salutaire.[716]

On trouve dans l'avertissement d'importance aux lecteurs du *Francion* des propos similaires à ceux de Du Souhait : « C'est que je n'ai point trouvé de remède plus aisé ni plus salutaire à l'ennui qui m'affligeait, il y a quelques temps, que de m'amuser à décrire une histoire qui tînt davantage du folâtre que du sérieux, de manière qu'une triste cause a produit un facétieux effet »[717]. *M*ais contrairement à ce dernier, Sorel annonce en même temps son intention moralisatrice :

> Jamais je n'eusse fait voir cette pièce, sans le désir que j'ai de montrer aux hommes les vices auxquels ils se laissent insensiblement emporter. Néanmoins j'ai peur que cela ne soit inutile : car ils sont si stupides pour la plupart, qu'ils croiront que tout ceci est fait plutôt pour leur donner du passe-temps que pour corriger leurs mauvaises humeurs.[718]

Donc Sorel tient à distinguer son œuvre des histoires comiques de Du Souhait en ce sens que celle-ci a une visée plus large. Il s'agit d'une œuvre écrite avec amusement et négligence, mais la principale préoccupation de l'auteur est de donner à voir les défauts des hommes et d'inciter ces derniers à en prendre conscience afin de les corriger. Ainsi dès les premières pages, le projet de Sorel et la fonction de l'histoire comique se dessinent de façon claire. Il s'agit en quelque sorte d'associer la forme comique à une visée satirique, de faire passer une leçon de morale à travers une œuvre d'aventures comiques et facétieuses. Sorel lui-même reconnaît la particularité de son projet philosophique : « c'est ici une philosophie qui n'est jamais venue dans la cervelle de tous nos vieux rêveurs »[719].

Cette caractéristique particulière de l'histoire comique apparaît de façon plus marquante dans l'avis aux lecteurs de 1633 : « Du Parc était d'une conversation fort agréable et fort joviale, tellement qu'il se plaisait bien plus à écrire des choses sérieuses avec un langage coulant, que non pas se

---

[716] *Ibid.*, p 29-30.
[717] *Histoire comique de Francion, Op. cit.*, p. 382.
[718] *Histoire comique de Francio*n, édition de Yves Giraud, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 45.
[719] *Ibid.*, p. 45.

contraindre pour écrire à la mode de son siècle, ainsi qu'il avait fait quelquefois pour plaire à quelques dames »[720]. Sorel insiste sur cette manière d'écrire qui caractérise l'histoire comique et qu'il compare plus loin au manège des Apothicaires « qui sucrent par le dessus les breuvages amers afin de les faire mieux avaler »[721]. Il faut surtout noter le souci de réalisme qui apparaît à travers ces propos de l'auteur. En fait, plus que de distinguer son œuvre des histoires comiques, qui ne sont que de simples recueils de facéties, de divertissements, Sorel tient également à se démarquer des auteurs de romans.

C'est ce qui apparaît à travers ce passage : « je hais fort les inutiles observations à quoi nos écrivains s'attachent. Jamais ce n'a été mon intention de les suivre […]. Leur âme sert indignement à leur plume et je veux que ma plume serve à mon âme »[722]. Cette opposition marquante entre le projet de Sorel et celui des écrivains, qui renvoient ici aux romanciers, laisse entrevoir le caractère plus noble que notre auteur accorde à son œuvre. Le verbe « servir », associé à l'adverbe « indignement » mettent en évidence ce fait. Les romanciers sont présentés par Sorel comme des écrivains esclaves de leur plume et asservis à la mode. Les romanciers de son temps ne travaillent pas au service d'une cause noble et personnelle contrairement à Sorel qui donne la primauté à ses propres convictions.

Sorel poursuit son attaque contre les romanciers :

> Ils s'amusent à parler d'un nombre infini de choses vaines, qui ont été dites beaucoup de fois, et ne pénètrent point jusqu'au centre de la vérité : pour moi j'essaye d'aborder par un chemin droit un souverain bien et une vertu solide. Les autres n'ont garde d'y arriver si tôt que moi, car ils vont comme en dansant par diverses figures, et se rendront si las, qu'ils tomberont de faiblesse à moitié chemin, au lieu que je ne fais que m'avancer toujours en marchant d'un pas ferme et d'un train qui n'est point diverti.[723]

Sorel reproche aux romanciers de son temps de « s'amuser » plutôt que de s'adonner à la recherche de la vérité et critique leur démarche qu'il trouve inefficace. L'auteur fait ici allusion au roman héroïco-sentimental rempli de scènes similaires – naufrage, enlèvement, tromperie entre rivaux, bagarre –, fardé de récits intercalaires qui rendent la trame principale inexistante et dont le langage est orné de métaphores et de tournures extravagantes. L'auteur fait plutôt l'éloge d'une démarche simple, plus efficace : il s'agit de celle qui mène à la vérité, cette quête de la vérité constituant l'objectif principal de Sorel. Il y a chez lui une grande envie de saisir le vrai, de représenter la réalité au lieu d'imiter ses prédécesseurs dont les ouvrages sont remplis de choses inutiles et d'aucun intérêt pour le lecteur contemporain. L'œuvre d'art est avant tout aux yeux de Sorel au service d'une cause noble et bénéfique au public auquel elle est destinée.

---

[720] *Histoire comique de Francion*, édition de Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1996, p. 36.
[721] *Ibid.*, p 384.
[722] *Histoire comique de Francio*n, édition de Yves Giraud, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 47.
[723] *Ibid.*, p 48.

Donc on voit bien que Sorel prend le soin de distinguer son histoire comique du roman picaresque, des histoires comiques de Du Souhait et des romans. Le nouvel genre qu'il vient d'inventer s'inspire en partie de l'œuvre de Du Souhait, mais la surpasse et se veut le rival du roman présenté comme source d'oisiveté et de perversion puisqu'il est rempli de futilités. L'invention du genre de L'histoire comique par Charles Sorel est ainsi régie par le désir de renouveler les pratiques littéraires de son époque.

2- Pour un renouveau de l'écriture de l'histoire et des traités philosophiques

L'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française* précède et annonce l'ouvrage historique de Sorel. Cet avertissement se présente comme une sorte de manifeste du genre de l'histoire : Sorel critique le manque d'originalité des historiens français et les défauts de leurs œuvres. Il évoque ainsi la nécessité de réécrire l'histoire de France et annonce son ouvrage historique.

L'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française* commence par une interrogation ironique qui laisse entrevoir la critique de Sorel. Il s'étonne du peu d'intérêt des français pour leur propre histoire et de leur enthousiasme pour l'histoire étrangère. L'auteur essaye à travers un long « dialogue » avec lui-même de trouver les raisons de cette situation inquiétante à ses yeux. Il avance différentes raisons qu'il désavoue tout aussitôt les unes après les autres :

> quant aux livres fabuleux si quelques-uns les lisent plustost que nostre histoire, j'ay creu du commencement que la pluspart des hommes estaient d'une nature si corrompuë qu'ils aymaient mieux le mensonge que la vérité ; mais je me suis représenté encore qu'il faut estre las de regarder de vrays visages, avant que de s'amuser à voir des grotesques et des imaginations de peinture .[…] et l'on ne se pourrait rien imaginer après tant de choses, sinon que fort peu de personnes sçavent l'histoire de France, puisqu'il n'y en a guère de livres, mais ce n'est pas de là encore que vient le mal, car je ne crois pas qu'en quelque langue que ce soit l'on ayt jamais autant escrit sur aucun sujet que l'on a fait sur celuy-cy.[724]

Cette démarche qui consiste à avancer des remarques et ensuite à chercher à les expliquer permet à Sorel de faire adhérer le lecteur à ses propres interrogations. Ainsi, à travers la succession des hypothèses et de leurs récusations, l'auteur cherche à orienter la position du lecteur. Sorel remet en question la qualité d'ouvrage historique au nombre important de textes écrits par les historiens de son époque. En fait, aux yeux du polygraphe, il n'y a pas de vrais livres sur l'histoire de France. Les livres existants sont si mal écrits qu'ils rebutent les lecteurs :

> Lorsque j'ay contemplé de toutes parts ces ouvrages qui sont faits sur l'establissement et le progrez de nostre monarchie, j'ay jugé enfin que si fort peu de gens s'efforcent de sçavoir ce qui s'est passé jusqu'à cette heure en la contrée où nous vivons, c'est qu'encore qu'il leur en

[724]C. Sorel, *Avertissement sur l'histoire de la monarchie française*, Paris, chez Claude Morlot, 1628, pp. 4-6.

> vienne quelque désir, ils en sont incontinent desgoustez lorsqu'ils trouvent que tout cela est escrit comme en despit des Muses.[725]

Sorel qualifie les historiens de mauvais écrivains. Il leur reproche d'avoir écrit l'histoire de France avec un style qui ne donne pas envie aux lecteurs de les lire. Ainsi, ils « n'ont point esté capable de prescher ou de plaider, ny de composer des vers, ou des discours élégants ayant eu pour refuge d'estre nos historiens, comme si cette profession ne demandait pas un homme qui possède toutes les qualitez qui rendent un autheur accomply [et ils ont fait] un amas de tout ce qu'ils trouvaient en divers lieux pour nous le donner en guise de bon livre »[726]. Sorel récuse même la qualité d'historien de certains auteurs. L'écriture de l'histoire requiert de réelles qualités et quant à l'historien, il doit être en mesure de produire une œuvre originale susceptible d'attirer l'attention du lecteur.

Ainsi constatant que c'est l'absence de bons livres d'histoire qui explique le désintérêt des Français pour leur propre histoire, Sorel exprime le souhait qu'un historien général prenne la charge de réécrire l'histoire de France dans son ensemble en rassemblant tout ce qui a été écrit de façon cohérente et intelligente afin qu'on ne perde pas de temps à consulter l'amas de textes incomplets qui existent. De surcroît, Sorel décide d'écrire lui-même une œuvre historique différente de toutes les autres.

Comme pour le roman, Sorel aspire à redéfinir et à renouveler le genre de l'histoire. Ainsi on note chez lui cette même volonté de rupture avec la tradition. Selon l'auteur, les ouvrages sur l'histoire de France, notamment l'histoire de la gouvernance sont non seulement mal écrits mais aussi remplis de mensonges ; d'où la nécessité de produire des œuvres fidèles à l'histoire. La préoccupation majeure de Sorel demeure le réalisme : l'histoire plus que tout doit donner à voir « des tableaux naturels de la vie humaine ». Sorel s'indigne que l'histoire de la plupart des peuples n'ait été qu'invention et dénonce les fables prises pour des vérités. Il donne l'exemple des écrits historiques sur Francus[727] et démontre que ces écrits sont plus proches du mensonge, de l'invention que de la vérité. Dans ce sens, il compare les historiens à « des hommes fort grossiers, qui faute de trouver la vérité de ce qu'ils cherchaient, nous ont laissé des mensonges »[728].

Dans *La Science universelle*, l'auteur entend aussi se démarquer de ses prédécesseurs qui ont eu pour objectif de rassembler toutes les connaissances afin de permettre aux hommes de se délivrer de leurs erreurs et de vivre heureux. Sorel répète le même schéma que pour l'histoire. Avant l'œuvre proprement dite, on trouve dans le tome I de *La Science universelle* un long texte préliminaire, à l'image de l'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française*, composé d'une sorte d'introduction de trois pages, de deux discours intitulés respectivement « Remontrances sur les erreurs et les vices »

[725] *Ibid.*, p. 6.
[726] *Ibid.*, p. 7-8.
[727] *Ibid.*, pp. 65-75.
[728] *Ibid.*, p. 78.

et « Proposition de La Science universelle ». Puis vient une seconde section intitulée « Introduction à La Science universelle » et enfin une section trois qui porte le titre de « Erreurs des sciences ». On trouve également un dernier texte placé à la fin de l'œuvre et qui a pour titre « Avertissement sur ce livre et sur quelque chose qui en dépende ». Sorel parle dans ces différents textes de son projet encyclopédique, de la visée de son ouvrage, de la démarche qu'il veut adopter, etc. Le désir de partager ses solutions ou tout simplement la « science universelle » régit l'écriture de cette œuvre originale et différente :

> Il est à souhaiter qu'il y ait un livre pour nous instruire, lequel nous délivre de toutes ces peines ; il faut qu'il contienne la vraye Science de toutes choses qui soit conforme à la droite Raison, et qui par un chemin aisé et certain, nous mène à une parfaite tranquillité d'esprit ; il doit montrer en quoy ont failly ceux qui ont crû posséder les plus saines opinions, et de toutes les misères que j'ay tantost alléguées, il n'y en aura pas une qu'il ne nous apprennent à bannir de la Terre[729]

Bien sûr que ce « livre » n'est autre que *La Science universelle* qui contient « la vraie science » contrairement aux autres livres qui enseignent la fausse science ; Sorel insiste également dans cette œuvre sur l'importance qu'il accorde à la recherche de la vérité souveraine. La volonté de rupture avec la tradition romanesque, historique ou philosophique est donc profondément régie par cette même quête de la vérité, par cet acharnement de Sorel à combattre le mensonge, les fables et tous les écrits qui instaurent le désordre dans la société et entraînent les hommes dans l'erreur. En plus, contrairement aux autres livres dont les multiples déguisements rendent inaccessible leur sens, cette œuvre qu'est *La Science universelle* emprunte « un chemin aisé et certain », d'où l'importance de bannir de l'œuvre toutes les formules et images qui l'obscurcissent.

Sorel reproche aux philosophes comme aux historiens le manque de clarté de leurs œuvres. Ainsi l'auteur du *Francion* prône l'esprit de synthèse et la simplicité. Sorel rappelle dans le second discours que plusieurs autres livres essayent d'enseigner cette vérité souveraine qui permet de vivre heureux, mais il faudrait les lire tous pour ne saisir qu'une partie de cette vérité, car leur style et les maximes qu'ils contiennent les rendent difficile d'accès : « et encore l'on a beaucoup de peine à trouver la vérité parmi leurs déguisements et leurs fausses maximes »[730]. Cette simplicité qui est essentielle pour véhiculer la vérité souveraine afin de permettre aux hommes de corriger leurs erreurs se résume dans ce passage : « Il n'est besoin de s'arrester qu'à la réalité des choses, et non point à des imaginations bigearres ; en un mot toute la règle du dessein, c'est de n'écrire que ce qu'il est nécessaire à un homme de sçavoir pour le mettre en sa perfection »[731]. La doctrine que proclame Sorel est à la fois simple et complexe : il s'agit d'écrire avec le plus de naturel possible.

---

[729]C, Sorel, *La Science universelle*, « Proposition de La Science universelle », Paris, Chez Jean Guignard, 1668, p. 30.
[730]*Ibid.*, p. 30.
[731]*Ibid.*, p. 33.

Dans l'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française*, on retrouve cette même critique à l'égard des historiens dont les ouvrages ne sont qu'un amas de récits incohérents. L'historien doit en fait faire preuve d'esprit d'analyse pour distinguer la vérité du mensonge, le sérieux du puéril : « Ainsi l'on trouve une infinité de choses à reprendre dans nos autheurs, et outre qu'ils desguisent la vérité en mille façons, ils n'ont point fait d'abrégez tel qu'il faut, ny des histoires accomplies »[732]. Sorel prône l'idéal de la mesure, du juste milieu, un des principes essentiels de l'esprit classique. Il s'agit de purger l'œuvre d'art de tous les excès pour ne conserver que ce qui est propre à instruire et divertir le lecteur. Le désordre des œuvres historiques se traduit dans ce passage : « le bon y est mis avec le mauvais, et le vrai avec le faux, tellement que pour moi je ne saurai confesser que ce soient des histoires, mais bien des matières d'histoire »[733].

Les règles que donne Sorel dans son A*vertissement* sont valables pour tout projet d'écriture de l'histoire. De ce fait, selon l'auteur du *Francion*, l'écriture de l'histoire doit être avant tout fondée sur le souci d'instruire et de former le peuple. Par conséquent, l'historien doit posséder de réelles qualités d'écrivain ; il devra rendre son texte attrayant pour encourager toutes les couches sociales à sa lecture : le petit peuple peu instruit, la jeunesse, les savants... Le second point essentiel qui marque les règles d'écriture de l'histoire est la recherche de la vérité. Il s'agit de se passer de toutes les formes de fables et toutes les pérégrinations inutiles : « car je feray que les choses vaines n'occuperont point la place de celles qui seront utiles »[734]. Le langage constitue un troisième point important sur lequel Sorel insiste. Le langage doit être conforme au genre de l'histoire qui est un genre noble :

> Pour ce qui est du langage entier de mon histoire, je le rendray le plus poly et le plus agréable qu'il me sera possible. Toutefois il ne se faut pas imaginer que j'aye envie d'y donner de ces poinctes et de ces pensées que l'on met aujourd'hui dans les lettres et dans les sonnets[735].

Dans cette optique, pour Sorel il faut donner à l'histoire de France une nouvelle orientation. Sorel se veut différent des autres historiens car il écrit pour tout le peuple et non pour magnifier faussement des faits historiques. Au lieu de fables, il compte mettre des « conjectures subtiles »[736] à la place des moments obscurs de l'histoire. Il faut la purger de toutes les erreurs et mensonges car une œuvre historique doit véhiculer des vérités indubitables et allier l'instruction au plaisir de la lecture ; ce qui permet selon le polygraphe de donner l'envie à la jeunesse de lire ce type d'écrit au même titre que les romans, et aux poètes de s'en inspirer plutôt que d'avoir recourt à l'histoire des peuples barbares. Il donne comme modèle d'histoire *Le Tite live*.

---

[732] C. Sorel, *Avertissement sur l'histoire de la monarchie française*, Paris, chez Claude Morlot, 1628, p. 26.
[733] *Ibid.*, p. 29.
[734] *Avertissement sur l'histoire de la monarchie française*, p. 161.
[735] *Ibid.*, pp. 201-202.
[736] *Ibid.*, p. 157.

Dans le texte préliminaire de *La Science universelle,* Sorel parle également de renouveau. En fait, son objectif c'est d'enseigner cette science universelle, « laquelle sera véritablement une parfaite Encyclopédie, ou un cercle et enchaisnement de toutes les sciences et de tous les arts, dont l'on verra l'ordre naturel et la plus certaine liaison, avec leurs observations principales purgées des mensonges qu'on y a voulu introduire, et accompagnés de curiosités plus grandes que celles que l'on enseigne ordinairement dans nos académies »[737]. Il est important d'insister sur l'ordre naturel dont parle Sorel, car l'absence de cet ordre est ce qui explique la faillite des philosophes qui l'ont précédé dans cette immense tâche consistant à embrasser tous les domaines du savoir. C'est pourquoi il précise que pour donner un ordre naturel à son œuvre « [...] il ne se faut pas contenter d'y mettre une vieille doctrine dans un ordre nouveau, et ne rien entreprendre que d'exposer les anciennes erreurs de nos philosophes, comme ont fait ceux qui se sont meslez de parler de toutes choses. Si l'on rapporte quelques faussetez, ce ne sera que pour les réfuter après, et pour faire voir la différence qu'il y a entre le mensonge et la vérité. »[738].

Cette volonté de rupture est donc perceptible aussi bien dans son projet d'écriture historique que philosophique. Dans les deux cas, comme d'ailleurs pour l'histoire comique, il s'agit de bannir de l'écriture le mensonge, le désordre et toute forme de déguisement pour que s'impose la vérité. À travers la mise en pratique de son projet d'écriture de l'histoire comique, se traduit de façon concrète la volonté de Sorel de renouveler les pratiques littéraires.

II- De la modernité des textes fictionnels de Sorel

1- De l'essai d'ennoblissement du genre de l'histoire comique à la Naissance de la forme moderne du roman

Après l'*Histoire comique de Francion* et *Le Berger extravagant,* deux ouvrages qui inscrivent le roman dans la modernité littéraire, paraît vingt ans après *Polyandre,* œuvre à travers laquelle Sorel entend donner une version encore plus moderne du genre de l'histoire comique. Même si *Polyandre* fut interrompu à cause, sans doute, de l'indifférence du public, l'auteur y développe un projet original sur la représentation fictionnelle. En effet, la rédaction de *Polyandre, histoire comique* traduit l'aspiration de Sorel d'affiner sa définition du genre de l'histoire comique et d'en proposer son modèle le plus parfait. Il s'agit, entre autres, de soustraire ce genre nouveau de la tradition de la farce et du grotesque à laquelle il était associé. Dans ce sens, selon Jean Serroy, « Revenant au roman comique avec son *Polyandre*, Sorel renoue, par-delà la parodie, avec l'histoire comique première, mais pour essayer d'en exploiter toutes les potentialités, et pour la développer de manière plus indépendante

[737]C. Sorel, *La Science universelle*, « Proposition de La Science universelle », Paris, Chez Jean Guignard, 1668, p. 32.
[738]*Ibid*., p. 33.

encore, et plus originale qu'il ne l'avait fait dans le *Francion* »[739]. On sait que l'histoire comique est un genre qui à l'origine entretient des liens avec différentes formes romanesques. Il est donc important qu'il trace sa propre voie : le temps de la parodie et de la satire est révolu, le roman comique doit désormais évoluer de façon autonome sans devoir se distinguer ou s'assimiler à une quelconque forme du roman.

Cependant il ne s'agit pas pour Sorel de se démarquer radicalement du *Francion,* mais plutôt de sortir le genre de l'histoire comique de la place subalterne où on le tenait jusque-là ; il s'agit d'affirmer « le caractère sérieux d'un roman qui, pour avoir été trop assimilé à la littérature de simple facétie, n'occupe pas dans la hiérarchie romanesque la place qui lui revient »[740]. Ainsi *Polyandre* doit s'inscrire dans un registre plus sérieux. Ce qui suppose une éradication de cette œuvre de tout ce qui relève des récits farcesques et bouffons comme on en trouve dans le *Francion*. « Avec Polyandre, il entend réformer l'histoire comique en la purgeant de toutes les « narrations pleines de bouffonneries basses et impudiques, pour apprêter à rire aux hommes vulgaires » »[741]. L'objectif de cet ouvrage est en quelque sorte d'émanciper totalement ce genre des histoires comiques de Du Souhait, mais aussi de le distinguer de ce nombre important d'ouvrages qui se réclament de la veine comique alors qu'ils sont remplis de bouffonneries et de récits médiocres. Sorel s'est justement donné pour but de faire « une peinture naïve de toutes les diverses humeurs des hommes »[742].

L'histoire se déroulant à Paris est censée être la représentation vraisemblable du monde contemporain. Sorel s'adonne scrupuleusement à la peinture du milieu social, des meurs et de quelques figures qu'il appellera lui-même des « originaux ». On ne note aucune allusion ou reprise moqueuse des romans ; l'auteur s'en détourne pour s'intéresser principalement à la peinture du milieu et des caractères. Avec *Polyandre* qui met en scène un personnage d'âge mûr qui évolue dans un univers restreint et qui se consacre principalement à l'observation critique du monde qui l'entoure, « L'histoire comique s'infléchit résolument [...] vers le roman de mœurs »[743]. Polyandre est ce roman bourgeois auquel aspire Sorel et qui est aux antipodes du roman traditionnel caractérisé par une idéalisation du monde. Dans ce sens, contrairement au *Francion,* on peut parler d'une unité d'ensemble de *Polyandre* qui nous plonge principalement dans l'univers de la bourgeoisie. De plus, on remarque que Francion est un personnage qui prône des valeurs plutôt propres à la noblesse et qui en même temps incarne tour à tour tous les milieux sociaux. Ainsi si ces deux personnages de Sorel s'adonnent l'un autant que l'autre à l'observation critique du monde, Polyandre est plus en adéquation avec le monde dans lequel il évolue que ne l'était Francion, prompt à fustiger les défauts du siècle et à se

[739]*Ibid.*, p. 366.
[740]*Ibid.*, p. 385.
[741]Maurice Lever, « Le statut de la critique dans "Le Berger extravagant" de Charles Sorel » in *Revue d'Histoire littéraire de la France, Le Roman au XVIIe Siècle,77e Année, No. 3/4*, PUF, Mai 1977, p. 155.
[742]*Idem.*
[743]Jean Serroy, *Roman et réalité*, Paris : librairie Minard, 1981, p. 385.

moquer des ridicules de certains personnages. D'origine bourgeoise, Polyandre est en fait représentatif du milieu social mis en scène dans le roman : s'il occupe le devant de la scène, il n'a pas la prétention de corriger les mœurs encore moins de rétablir un certain ordre social passé et qui serait propre au retour d'un quelconque bonheur ou âge d'or. En effet, toutes les rêveries illusoires qui rappellent le dessein de la compagnie des braves et généreux dirigée par Francion et les enseignements que préconise Lysis pour le retour de l'âge d'or appartiennent désormais au roman romanesque.

À travers *Polyandre, histoire comique*, le personnage principal perd tous les attributs du héros traditionnel. Ce qui n'était pas totalement le cas avec les premières histoires comiques de Sorel. Ainsi, contrairement à Francion qui est d'origine noble, pour *Polyandre* « le romancier impose la " médiocrité " de son héros comme l'élément premier à partir duquel s'articule le roman lui-même »[744]. L'entreprise de Sorel d'écrire une œuvre bourgeoise à une période où le public est acquis à la cause du roman est très audacieuse, d'où la valeur profonde de cette histoire comique qui d'une certaine manière préfigure l'esthétique du roman classique. D'ailleurs dans la préface de *Polyandre*, Sorel donne une définition très significative de la vraisemblance : « Après tout sans faire tant le subtil, il faut considérer que ces livres-cy estant d'invention d'esprit, il ne faut pas penser y trouver toutes les véritez que l'on s'imagine, veu que l'on n'est pas obligé d'y en mettre, et que l'on se peut contenter de choses vraysemblables »[745]. Sorel donne ici une distinction entre le vrai et le vraisemblable qui renvoie à ces vers célèbres de Boileau :

> Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable
> Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
> Une merveille absurde est pour moi sans appas :
> L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas[746].

Chez Sorel comme chez Boileau ou, du moins, chez les classiques, ce qui prévaut dans la création littéraire est la vraisemblance et non la vérité. La modernité du *Polyandre* de Sorel est également perceptible à travers une certaine forme de parenté qu'entretient le personnage principal avec ceux du roman classique. Ambitieux et arriviste, Polyandre compte bien profiter du monde qui l'entoure pour servir ses intérêts. Sa parfaite connaissance du milieu bourgeois constitue pour lui un atout considérable : il respecte scrupuleusement les codes de la société bourgeoise et n'hésite pas à paraître sous de fausses apparences pour tromper le monde et ainsi contribuer à la réussite de ses affaires. Son ambition « l'amène, à plusieurs reprises, à cacher ses véritables sentiments : tout opposé en cela à la franchise de Francion, Polyandre intègre l'hypocrisie à sa conduite sociale, comme un élément nécessaire pour pouvoir se faire une place dans le monde »[747]. Ce personnage semble donc

[744]*Ibid.*, p. 389.
[745]*Polyandre, histoire comique*, pp. 5-6.
[746]Nicolas Boileau, *L'art poétique*, 1674, chant III, v. 47 – V. 50.
[747]Jean Serroy, *Op. cit.*, p. 391.

être d'une certaine manière le précurseur des personnages du roman classique marqué par les intrigues nourries de la vie de la cour.

Le tour que le personnage de Polyandre joue à Madame Ragonde à travers son rôle de Polycarpe, parfaitement exécuté, montre son adresse et sa capacité à dissimuler ses sentiments et surtout sa connaissance de la société qu'il représente comme une comédie qui donne à rire. D'ailleurs, la compagnie tout entière a d'abord eu du mal à le reconnaître dans son habit noir de pénitent. « Mais ce moralisme du personnage central s'estompe dès que lui-même quitte son rôle d'observateur passif, pour agir dans le monde. Polyandre, alors, participe à cette vie de luxe et d'intérêt qu'il dénonçait, et il apparaît comme l'un des représentants les plus accomplis de cette nouvelle société bourgeoise, affairée et arriviste, dont il dénombrait minutieusement les défauts sous l'habit de frère Polycarpe »[748].

Polyandre est un personnage apte à évoluer dans la cour de Henri II où Mme de Lafayette inscrit l'histoire de la princesse de Clèves. Polyandre possède toutes les qualités lui permettant d'intégrer cette cour marquée par le goût du paraître et l'hypocrisie. Dans les premières pages de son œuvre, Mme de Lafayette présente l'univers de cette cour comme un milieu où les intrigues amoureuses se mêlent aux affaires. Ce fait est perceptible à travers les aventures de Polyandre, personnage souvent sollicité par le riche financier Aesculan pour s'entretenir autour du « trafic ». Mais une intrigue amoureuse vient s'entremêler à leurs échanges sur la finance. En fait, Polyandre accepte d'assister Aesculan auprès de sa maîtresse Aurélie, une veuve sur laquelle pourtant le héros lui-même et Néophile, le fils d'Aesculan, ont jeté leur dévolu. Polyandre trouvera le moyen d'écarter le jeune Néophile et il entreprendra même d'évincer Aesculan. Mais, à cause de l'inachèvement du roman, on ignore l'issue des événements. À travers *Polyandre*, Sorel crée en quelque sorte un personnage prototype des personnages du roman classique. Même si l'auteur du *Francion* ne révèle que brièvement les sentiments de son héros, il met en scène un personnage dont l'état d'esprit en fait un précurseur du personnage de roman moderne.

De surcroît, en s'adonnant exclusivement à la peinture des mœurs et des caractères à travers le *Polyandre*, Sorel ouvre la voie au roman classique caractérisé par la peinture non seulement du monde extérieur mais aussi et surtout de l'univers intime des personnages. Ainsi dans *Le roman réaliste au XVIIe siècle*, Gustave Reynier considère que Sorel accorde plus d'importance à la peinture des caractères qu'à l'intrigue dans le *Polyandre* : « Réduire autant que possible l'intrigue inventée pour laisser plus de place à la peinture des caractères, restreindre aussi, pour mieux voir, le champ de l'observation. »[749]. L'inachèvement et l'échec du Polyandre n'enlève pas à la valeur et à l'originalité du projet de Sorel.

[748] *Ibid.*, p. 392.
[749] Gustave Reynier, *Le roman réaliste au XVIIe siècle*, Paris, Hachette, 1914, pp. 198-199.

Ce qui est remarquable avec *Polyandre*, comme d'ailleurs avec la plupart des œuvres de Sorel, c'est l'idée, le projet de l'auteur. À travers cette œuvre, Sorel inscrit davantage le genre romanesque dans l'ère de la modernité. *Polyandre* était bien pour Sorel une œuvre dans laquelle il fallait mettre en forme les théories sur le roman tel qu'il le définit dès le *Francion*. Polyandre devait être le roman de la consécration, le modèle le plus achevé d'une esthétique nouvelle sur l'art de la création romanesque. Dans ce sens, on note une remarque pertinente de Maurice Lever sur la différence entre le *Francion* et le *Polyandre* : Si le premier est le roman de la jeunesse, le second est celui de la maturité et « s'est nourri d'une réflexion ininterrompue sur la création romanesque […]. Rien, en effet, de moins spontané que ce roman (*Polyandre*), qui semble fait surtout pour servir d'illustrations aux théories littéraires de l'auteur »[750].

Mais, hélas dans le domaine littéraire, Sorel n'arrivera jamais à faire mieux qu'avec le *Francion*. Comme le remarque Gustave Reynier, « malheureusement, comme il arrive souvent chez lui, l'exécution s'est trouvée très inférieure à l'idée »[751]. En fait, le réalisme sorélien est principalement extérieur. L'auteur du *Francion* n'introduit pas le lecteur dans l'univers abstrait de ses personnages. Alors que le roman classique, en plus de s'intéresser à la peinture du monde réel, donne la représentation des réalités les plus intimes des personnages. Les romanciers de la deuxième moitié du siècle apportent un élément nouveau au réalisme sorélien : le réalisme psychologique.

Dans ce sens, on trouve pertinente la critique de Reynier à propos du désintérêt de l'histoire comique pour les sentiments : « Sorel, Scarron, Furetière ont trop dédaigné l'analyse, peut-être parce que D'Urfé et ses successeurs s'y étaient trop complu »[752]. Selon lui, le roman de mœurs du XVIIe siècle s'est surtout intéressé à la vie publique au détriment de celle privée. Pourtant, c'est cette peinture des caractères et analyse des sentiments qui ont fait, en grande partie, la grandeur de la tragédie classique et même de la comédie. En fait Sorel s'est tellement intéressé au monde concret qu'il n'a pas cherché à introduire le lecteur dans l'intérieur de ses personnages. On connaît les valeurs et les idéaux de Francion, la folie de Lysis et son obsession pour les romans, les qualités d'homme du monde de Polyandre, mais on a très peu d'exemples de leurs propos, faits et gestes à travers lesquels ils laissent s'épancher leur âme. C'est dans ce sens que s'inscrit cette critique d'Henri Coulet à propos du caractère de Francion : « il est dommage que Sorel n'ait pas eu le génie de mettre au centre de son œuvre l'histoire de cette âme (de Francion) et de ses combats, et de lui subordonner toutes les aventures et toutes les anecdotes »[753]. Ainsi lorsque Sorel parle de la méditation à laquelle s'abandonne Francion pour faire vivre les hommes comme « des petits dieux » ou lorsque le héros s'ennuie à la cour et

[750] Maurice Lever, *Op. cit.*, p. 154.
[751] Gustave Reynier, *Le roman réaliste au XVIIe siècle*, Paris, Hachette, 1914, pp. 198-199.
[752] G. Reynier, *Le roman réaliste au XVIIe siècle*, Genève, Slakine Reprints, 1971, p. 340.
[753] H. Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 197.

s'abandonne à son malaise, l'auteur ne donne pas plus de détails sur l'état dans lequel se trouve son personnage.

Privilégiant la représentation de la vie quotidienne des personnages mis en scène, Sorel réussit la peinture de quelques tableaux tels que la description du jardin de Luxembourg et de la foire de Saint-Germain. On peut ajouter à cette liste la représentation du bal chez le financier : « Rien n'est plus rare malheureusement dans le Polyandre qu'un tableau comme celui-là, où des faits, des attitudes, des propos nous éclairent sur les mœurs contemporains »[754]. On constate que ces scènes de groupe sont généralement mieux réussies que les scènes individuelles. Ces dernières mettent en scène des personnages qui rappellent la tradition farcesque dont l'auteur entend pourtant se démarquer. Ainsi, on note dans le *Polyandre* plusieurs portraits individuels qui sont disséminés un peu partout dans l'œuvre et qui sont le plus souvent d'une longueur ennuyeuse. Sorel s'adonne principalement à travers ces tableaux à la caricature plutôt qu'à la peinture des caractères. À propos de ces portraits individuels, Jean Serroy considère qu'il s'agit « d'un grossissement satirique, visant plus à saisir […] des traits génériques qu'à rechercher, avec nuance et minutie, la vérité particulière d'un individu »[755].

Sorel n'arrive pas nuancer ses caricatures, il n'arrive pas à passer outre la satire pour porter un regard neutre et perspicace sur le monde et ainsi chercher à sonder jusqu'à l'intériorité de ses personnages. C'est pourquoi ses portraits individuels semblent être construits à partir d'un assemblage de différentes figures caricaturales très fréquentes dans la littérature comique. De ce fait, « ayant choisi pour modèle les ridicules les plus extraordinaires, Sorel s'arrange pour ne laisser voir d'eux que la face grimaçante »[756]. Ces ridicules représentés dans le *Polyandre* ont leurs pendants dans les principales histoires comiques de Sorel. Certains personnages se trouvent ainsi, dès leur première apparition, enfermés dans un rôle qui est d'ailleurs déterminé par leur nom. Dans ce sens, si Musigène (nom qui renvoie aux Muses) est la figure du poète crotté, Gastrimargue est représentatif de la figure à la fois du pédant et du parasite, Orilan représente « l'amoureux universelle », figure développée dans la littérature depuis le début du siècle. Ces personnages, contrairement au personnage principal, n'évoluent pas au cours du récit. Ils restent figés à l'image des héros de roman.

Ces portraits individuels qui s'enchaînent dans de longs récits intercalaires sont autant de facéties qui finissent par ennuyer le lecteur. De plus ils sont contraires à l'aspiration de Sorel de peindre la société parisienne de l'époque puisqu'ils sont constitués d'une matière romanesque puisée principalement de la tradition comique. En fait, « ayant bien entrevu ce que pouvez être un roman de la liberté et du naturel, mais n'envisageant pas de se détacher de formules narratives mal adaptées à son dessein, le romancier n'a pas su se donner les moyens de se créer un véritable monde romanesque,

[754] Gustave Reynier, *Op. cit.*, p. 205.
[755] Jean Serroy, *Op. cit.*, p. 399.
[756] Gustave Reynier, *Op. cit.*, p. 206.

susceptible de concurrencer le monde réel. Il n'y a guère d'autre raison à chercher à l'échec de l'œuvre : imaginer un héros bourgeois, s'attacher à peindre la société telle qu'elle est, bannir l'emphase comme la grossièreté, ne suffisent pas à faire ce roman de la réalité bourgeoise auquel pense Sorel, si, tant par le ton que par la technique narrative, le récit renvoie constamment à ce qu'il y a de plus convenu dans la tradition comique »[757]. Le recours récurrent à la tradition comique constitue ainsi un des éléments principaux qui expliquent l'échec du projet de Sorel. Ce roman de la réalité qu'imagine Sorel trouvera son expression la plus parfaite dans *La princesse de Clèves* de Madame de Lafayette. Dans ce roman, contrairement à Sorel, l'auteur a su dépasser les schématisations simplistes pour donner à voir une représentation complexe du personnage. Madame de Lafayette se démarque non seulement de la peinture idéaliste du héros traditionnel mais aussi de la tradition du « grossissement satirique » dont ont recours les romanciers comiques. C'est à cet idéal de « mesure » et de refus de toute forme d'excès qu'aspirait pourtant Sorel à travers le *Polyandre*.

Malgré l'échec du *Polyandre* qui reste encore fortement marqué par la tradition comique, cette œuvre ouvre la voie à l'esthétique du roman classique qui se mettra « à l'écoute de la vie »[758], et cherchera à saisir les réalités contemporaines et à donner à voir la complexité de la nature humaine. Contrairement à toutes les autres formes romanesques qui définissent le roman en tant qu'avatar de l'épopée antique, les histoires comiques de Sorel, notamment le *Polyandre*, constitue d'une certaine manière une avant-garde sinon du roman moderne, du moins de la forme que connaît le roman au cours de l'époque classique. En cherchant à ennoblir le genre déprécié de l'histoire comique, le polygraphe propose une forme romanesque moderne. L'originalité de l'auteur du *Francion* à travers ses histoires comiques vient du fait d'avoir cherché à extirper le roman des règles et caractéristiques du roman traditionnel pour lui inventer d'autres règles dont la plus importante est la liberté de la création. Sorel propose non seulement une nouvelle orientation au roman mais aussi appelle à sa redéfinition afin de lui donner un statut propre. Parmi les principes essentiels caractéristiques du roman tel que Sorel entend le renouveler, on note principalement le respect de la vraisemblance qui s'oppose au romanesque et qui suppose une actualisation de la peinture, l'exigence de la simplicité du style et la primauté accordée à la raison, force créatrice, au détriment des excès de l'imagination.

2- Des histoires comiques au roman classique

La forme que prend le roman au cours de la période classique a beaucoup de similitude avec la forme de l'histoire comique telle que la définit Sorel à travers son œuvre. En effet, le roman classique ou la nouvelle historique, dans son orientation, fait écho à la conception sorélienne de l'histoire comique dans la mesure où les romanciers de l'époque classique prennent le contre-pied des

[757]Jean Serroy, *Op. cit.*, p. 405.
[758]Maurice Lever, *Op. cit.*, p. 159.

grands romans baroques. Ainsi, Christian Zonza affirme : « La nouvelle historique apparaît comme une forme en réaction aux romans qui avait multiplié personnages, histoires insérées et petits genres inférieurs, racontant des aventures invraisemblables, pour répondre d'abord au goût du lecteur pour la surprise et le suspens. Elle se trouve confrontée à un dilemme : comment conserver le suspens romanesque pour susciter le désir de lire, tout en répondant au nouveau goût du public pour le bref, le vraisemblable et le vrai ?»[759]. En fait, le roman sous le règne de Louis XIV est, dans une large mesure, régi par l'esprit classique : le roman se fait donc l'écho de l'esprit du temps, de la doctrine nouvelle en respectant tout un ensemble de normes et de principes caractéristiques des tendances dominantes dans la littérature. Ainsi, au même titre que le classicisme qui s'est en partie constitué en réaction contre le baroque, le roman de la deuxième moitié du siècle prend le contre-pied de toutes les formes romanesques qui se sont succédé sur la scène littéraire de 1600 à 1660. À travers le genre de l'histoire comique, Sorel nourrissait lui aussi ce désir de se démarquer de la forme traditionnelle du roman. Le roman classique, comme le roman comique, s'inscrit donc dans cette même aspiration à renouveler, sinon à donner une nouvelle orientation au roman.

Cependant, comme le dit Maurice Lever, « on ne s'étonnera […] pas d'observer des survivances du roman baroque en plein classicisme ou de constater, inversement, que certaines normes prétendument classiques avaient déjà cours dans le roman de l'âge baroque »[760]. Autant, on trouve des éléments du roman traditionnel dans le roman comique. Mais ce qui est surtout important de noter c'est que le roman classique est un rejet de ce qui constitue l'essence même du roman baroque : la figure du héros parfait, le goût du romanesque, l'inscription de l'histoire dans un temps mythologique... C'est contre ces mêmes principes du roman que s'insurge Sorel à travers ses histoires comiques. L'auteur du *Francion* entend donner la représentation d'histoires inspirées de la réalité contemporaine, dénuées du merveilleux romanesque et mettant en scène des personnages issus de toutes les catégories sociales. Sorel bannit le héros de roman de ses histoires comiques. En effet, le roman classique et les textes romanesques de Sorel sont soumis au principe de la vraisemblance qui est lui-même régi par l'autorité de la raison critique.

Au cours du siècle, la « tendance à s'intéresser à une histoire proche, pour accroître la vraisemblance des récits de fiction, tend à s'affirmer »[761]. Ce fait s'explique par le besoin de se démarquer de la tradition des romans héroïques dont la toile de fond est l'Antiquité grecque ou romaine. D'ailleurs, ce phénomène consistant à inscrire le récit dans une histoire plus récente se traduit aussi bien dans la littérature narrative que dans le théâtre : « La nouvelle historique vient donc s'inscrire dans une tendance générale à faire de l'histoire une force de la fiction. »[762]. À ce propos, il

[759]Christian Zonza, *La nouvelle historique en France à l'âge classique*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 19.
[760]Maurice Lever, *Op. cit.*, p. 173.
[761]Christian Zonza, *Op. cit.*, p. 20.
[762]*Ibid.*, p. 21.

est important de rappeler que dans *De la Connaissance des bons livres,* Sorel parle de la nécessité du roman de ressembler à l'histoire. Le romancier doit d'une certaine manière s'inspirer de l'histoire pour produire une œuvre vraisemblable et utile à l'instruction du lecteur.

Dans ce sens, on peut dire que le roman classique s'inscrit dans le sillage des théories littéraires de Sorel au regard du choix des romanciers, au nom de la vraisemblance, d'inscrire le récit de leurs ouvrages dans un passé plus récent. On peut donner principalement l'exemple de *La Princesse de Clèves*, œuvre dont le récit se déroule sous le règne de Henri II, au XVIe siècle. Mais ce qui est encore plus marquant dans cette œuvre est que l'auteur établit un lien entre la cour de Henri II et celle de Louis XIV. C'est dire que les événements racontés sont plutôt inspirés des réalités contemporaines. Il en est de même d'ailleurs de *Dom Carlos,* nouvelle historique publiée en 1672 par Saint-Réal. En effet, l'histoire se déroule au XVIe siècle sous le règne de Philippe II, fils de Charles Quint. Ainsi, « Contrairement aux œuvres de fiction, qui empruntaient leurs personnages à une histoire ancienne et dissimulaient les personnages contemporains sous des clefs, seules compréhensibles de quelques initiés, la nouvelle historique parle plus souvent de personnages et d'événements relativement proches dans le temps, et de familles encore présentes dans la société française »[763]. Dès ses premiers ouvrages dont *Les Nouvelles françaises,* Sorel fait le choix de représenter le monde tel qu'il est, de donner une peinture naïve des réalités contemporaines. Ainsi, non seulement il inscrit ses histoires comiques et ses nouvelles dans le contexte historique de son époque, mais aussi il donne principalement à ses personnages des noms français au lieu des noms grecs auxquels a recours le roman.

Les théories romanesques que Sorel élabore à travers ses histoires comiques trouvent en partie leur concrétisation dans le roman ou la nouvelle classique. À travers cette définition du genre de l'histoire comique, on entrevoit le caractère avant-gardiste du roman comique : « on appelle " histoire comique " un récit qui met en scène des personnages de condition ordinaire, et surtout, qui relatent des aventures privées, s'attachent à la réalité contemporaine »[764]. Dans *Les Nouvelles françaises* de Segrais que Henri Coulet présente comme une œuvre qui fait la transition entre le roman baroque et la nouvelle classique, on note une discussion intéressante entre les personnages autour du roman baroque et classique. La princesse Aurélie, l'un des six devisants des *Nouvelles françaises* donne une définition assez significative de la nouvelle classique : « il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le roman et la nouvelle, que le roman écrit les choses comme la bienséance le veut et à la manière des poètes ; mais la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plutôt à donner des images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver, que comme notre imagination se les figure »[765]. Si cette « distinction suffit à faire de Segrais le précurseur du nouveau genre »[766], il faut

[763]*Ibid.*, p. 22.
[764]Jean-Pierre Chauveau, *Lire le baroque,* Montrouge, Dunod, 1997, p. 52.
[765]Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la révolution*, Paris, Librairie Armand Collin, 1970, 217.
[766]*Idem.*

surtout noter que cette définition de la nouvelle classique entretient un lien évident avec la définition du roman comique citée ci-dessus. Les deux genres s'intéressent davantage à la réalité quotidienne et rejettent les aventures invraisemblables des romans.

Ainsi, dans le roman classique, on ne note « plus de faits extraordinaires, plus de prodiges, mais des événements simples et naturels »[767]. Cette exigence de réalisme se traduit chez Sorel à travers l'expression « naïveté de la peinture ». Dans ce sens, au héros de roman, se substitue le personnage dans le roman classique. Bien que *Zaïde* de Madame de Lafayette conserve quelques éléments propres au grands romans, cette œuvre, au regard de la construction des personnages et de l'évolution de l'action, s'inscrit plutôt dans le sillage du nouveau genre :

> *les héros des récits principaux des longs romans, parce qu'ils incarnent la perfection, n'évoluent pas, leur caractère est d'une immuable perfection, ce qui fait qu'on peut les interpréter comme des abstraction : ils ne sont pas vraiment inscrits dans le temps. Le récit principal est la relation des obstacles qu'ils affrontent mais ces obstacles ne produisent aucune évolution psychologique. Or ce n'est pas le cas de Consalve, ni de la princesse de Clèves : l'évolution de leur caractère les inscrit dans le temps, dans la contingence d'une histoire individuelle qui détermine leur évolution*[768].

Sorel fait ce même reproche au roman dans *De la Connaissance des bons livres*. D'ailleurs, *Francion* qui est le personnage de Sorel qui a le plus de traits communs avec les héros de roman connaît un parcours humain au cours duquel il acquiert la maturité intellectuelle.

Ainsi, dans le roman classique, naît un nouvel héroïsme qui se démarque de l'héroïsme guerrier. Le héros n'est plus un être hors du commun ayant des qualités extraordinaires, mais plutôt un « homme quelconque »[769]. De surcroît, « cet héroïsme guerrier est d'autant plus remis en cause que les nouvelles s'intéressent particulièrement à la faiblesse des personnages. La nouvelle historique devient un lieu paradoxal où si l'héroïsme dans la guerre rend le héros intéressant pour l'histoire, c'est son anti-héroïsme dans la vie privée qui le rend intéressant pour la fiction »[770]. *Les désordres de l'amour* et *La princesse de Clèves* mettent en scène des personnages qui donnent à voir leur faiblesse face au joug de la passion.

« Avec *Polyandre*, et la société bourgeoise où il évolue, " l'homme adroit " vient d'entrer dans la littérature romanesque »[771]. Ces propos de Jean Serroy rendent compte du rôle d'avant-garde que joue d'une certaine manière le roman de Sorel. Cet « homme adroit » est en fait aux antipodes du héros traditionnel car il ne manifeste aucun héroïsme guerrier. Polyandre, l'« homme adroit » se laisse guider par ses ambitions personnelles et ses passions. Et contrairement au héros traditionnel dont les

[767]Maurice Lever, *Op. cit.*, p. 175.
[768]Marie-Gabrielle Lallemand, *Les grands romans*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 133.
[769]Henri Coulet, *Op. cit.*, p. 286.
[770]Christian Zonza, *Op. cit.*, p. 503.
[771]Jean Serroy, *Op. cit.*, p. 405.

efforts sont toujours récompensés au terme de son parcours, cet « homme adroit » qui renvoie à la figure du personnage de roman moderne et dont les aventures s'inscrivent « dans un cadre humain et historique » (Lg romans p 136) est parfois confronté à l'échec, à la désillusion.

Le *Polyandre* de Charles Sorel annonce l'expression de la complexité du monde à travers le personnage principal plongé dans un réel dilemme. Ce fait se traduit à travers l'amour contrarié du héros épris de la même femme que son associé et protecteur Aesculan dont il est, de surcroît, le confident. Polyandre doit soit renoncer à ses sentiments pour Aurélie soit mettre en péril ses relations privilégiées avec le riche financier. Même si le héros ne semble pas se soucier de cette situation complexe, on peut supposer que l'intérêt principal de la deuxième partie de cette œuvre devrait s'articuler autour du tiraillement du héros entre sa passion pour Aurélie et son désir d'entretenir de bonnes relations avec le riche financier Aesculan. On peut ainsi faire un rapprochement entre Polyandre et Dom Carlos. Ce prince, est tiraillé entre sa passion insensée pour Madame Elisabeth – devenue sa belle-mère alors que la main de cette princesse lui a d'abord été promise – et son devoir à l'égard de son père Philippe II et roi d'Espagne. Toute la nouvelle est construite autour des amours entre le prince et la reine et toutes les actions que va entreprendre le jeune Dom Carlos sont influencées par sa passion périlleuse. D'ailleurs la jalousie de son père va le mener inéluctablement à sa perte. Madame de Clèves vit également un profond dilemme tot au long de l'œuvre. Le personnage de Polyandre annonce donc la figure du héros classique.

Le rôle précurseur que joue l'histoire comique vis-à-vis du roman classique est également perceptible à travers la place prépondérante que Charles Sorel accorde à la raison dans sa production romanesque comme dans l'ensemble de son œuvre. En effet, c'est au nom de la raison que l'auteur du *Francion,* dans la composition de ses histoires comiques, non seulement prône la simplicité du style, mais aussi fustige le caractère rocambolesque et peu crédible des histoires racontées dans les romans. D'où la brièveté qui caractérise le roman classique et qui permet de rendre l'histoire moins complexe. La brièveté s'impose donc au nom de la raison, d'où ces propos de Du Plaisir : « Les petites histoires ont entièrement détruit les grands romans. Cet avantage n'est l'effet d'aucun caprice. Il est fondé sur la raison et je ne pourrais assez m'étonner de ce que les fables à dix ou douze volumes aient si longtemps régné en France, si je ne savais que c'est depuis peu seulement que l'on a inventé les Nouvelles »[772].

Même si la nouvelle historique et galante est née au cours de la seconde moitié du siècle, il est important de rappeler que Sorel publie son premier recueil de nouvelles en 1623. Ce choix d'écrire des nouvelles est évidemment influencé par la traduction des nouvelles de Cervantès mais aussi par le souci de proposer des récits courts et concis par opposition à la production romanesque. Dans ce

[772]Christian Zonza, *Op. cit.*, p. 128.

sens, Christian Zonza montre que la brièveté résulte dans la nouvelle historique d'une aspiration à saisir la vérité : « La vérité de l'histoire ne peut atteindre l'esprit des hommes que si l'écriture se revêt de simplicité »[773]. Il cite ainsi Anne de la Roche-Guilhen qui refuse d'imiter les « inventions romanesques topiques pour respecter la vraisemblance psychologique et la vérité historique »[774] ; il donne aussi l'exemple de cet extrait de la préface de *Tachmas, prince de Perse* 1676 (un texte anonyme) : « Et comme la vérité n'est jamais plus aimable que quand elle paraît toute nue, on a évité avec soin tous les ornements étranges dont on a coutume de la charger dans ces sortes de matières »[775].

La critique sociale est également l'une des caractéristiques des histoires comiques et qu'on retrouve dans le roman classique. On peut encore une fois prendre l'exemple de *La princesse de Clèves*, œuvre marquée par la critique du paraître et de l'ambition. En effet, la cour que décrit Madame de Lafayette dans ce roman cultive un goût exacerbé du paraître. Cependant, l'atmosphère de la cour est d'un tel engouement qu'à peine on s'aperçoit de la facticité de ses attraits. D'où la pratique de la prudence et l'exercice de la défiance de soi-même auxquels s'adonne Mme de Clèves pour se garder de tomber dans l'opprobre. Cette critique de l'univers du paraître que représente la cour se traduit à travers les nombreuses fêtes qui animent la cour et qui constituent des moments de grandes rencontres et de divertissements où chacun aime à faire étalage de ses richesses et à s'exhiber aux yeux du monde. Ainsi, « Guerriers de l'amour qui voient les dames comme des forteresses à prendre »[776], les hommes en général voient dans ces rencontres des occasions propices à la conquête amoureuse. D'ailleurs, Mme de Clèves constate que « par vanité ou par goût, toutes les femmes souhaitent » s'attacher à M. de Nemours.

On note une critique acerbe de ce goût du paraître dans *La Description de l'île de Portraiture* de Sorel. La cour, lieu clos dans *La princesse de Clèves* est symbolique de cette île éloignée de tout, où les habitants sont happés par ce désir de paraître plus beaux qu'ils ne le sont. Ce faste que dépeint Madame de Lafayette dans les premières pages de son œuvre rend compte en quelque sorte d'une satire de l'univers idéaliste des romans. Ce monde où tout paraît beau et grand est représentatif de cette imposture des romans que Sorel critique dans *L'île de Portraiture*. D'ailleurs, Egemon nous apprend que les Hommes qui se font peindre avec des masques « étaient des grands et des riches du monde, qui désiraient que les peuples les prissent pour des héros et des demi-dieux, encore qu'ils ne fussent rien de cela »[777]. Ces propos sont illustratifs de *La princesse de Clèves* où la thématique du masque est également très présente. En effet, dans cette œuvre, les personnages mis en scène, au même titre que les clients des portraitistes, accordent plus d'importance au paraître qu'à l'être.

[773]*Ibid.*, p. 133.
[774]*Idem.*
[775]*Ibid.*, p. 134.
[776]Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 24.
[777]*La description de l'île de portraiture*, p. 26.

La princesse de Clèves qui est l'exemple le plus représentatif du roman classique est, de ce fait, caractérisé par la satire sociale qui est l'une des thématiques principales des histoires comiques de Sorel. En fait, à l'image des histoires comiques de Sorel, *La Princesse de Clèves* est un roman de mœurs. Les auteurs donnent une représentation critique de la société de leur époque. Ainsi, cette morale austère que prêche Mme de Chartres et qui apparaît comme une morale noble cache l'ambition de tout un clan, de toute une famille. L'héroïne n'est qu'un objet qui nourrit cette ambition. Le désir de sa mère de la marier à un prince issu d'une grande famille est illustratif de ce fait : le mariage est en effet régi par des alliances politiques. Les ouvrages de Sorel au même titre que le texte de Madame de Lafayette ont une fonction documentaire.

L'adoption de nouvelles manières d'écrire est un des éléments essentiels dans l'entreprise de Sorel de réformer le savoir. Les connaissances doivent être diffusées dans un langage et un style simple et clair pour qu'elles puissent être profitables à tous les lecteurs. Ces derniers sont appelés eux aussi à adopter de nouvelles méthodes de lecture consistant à prendre une distance critique vis-à-vis des textes littéraires, historiques et philosophiques. Le lecteur doit être en mesure d'exercer son esprit critique par rapport à ses lectures.

Chapitre 3 : Renouvellement de la manière de lire : la formation du lecteur

Le dix-septième siècle est présenté par beaucoup de critiques dont Patrick Dandrey comme la période où naît la critique littéraire : « […] littérature et critique Naissent l'une de l'autre, indistinctement. L'histoire de leur confrontation se fera postérieurement à celle de leur première confusion. Et le XVIIe siècle, héritier de Montaigne, en sera le premier champ clos. C'est en son sein que s'organiseront peu à peu les territoires de l'activité critique »[778]. Ainsi, au cours du siècle classique qui voit la langue française s'imposer au détriment du latin, on note une production critique marquée par un besoin de réglementer la littérature. Les auteurs et théoriciens tels que Malherbe et Boileau édictent les règles d'écriture qui régissent la production littéraire dans son ensemble. On assiste à la Naissance de l'Académie Française en 1635 et l'Académie Royale des Sciences en 1666. Chez les écrivains et théoriciens, naît le sentiment de l'avènement d'une ère nouvelle. C'est ce qui explique la démarche adoptée par certains auteurs dans leur aspiration à mettre en place de nouvelles règles d'écriture :

> Porté par la critique philologique, d'érudition et de classification, le souci de transmission tourne à la substitution : il s'agit moins d'imiter les anciens que de les remplacer. Malherbe incarne le modèle de cette nouvelle critique de grammairien sans autre règle que la pureté de langue et de style, le souci de clarté et de précision. Pointilliste comme un glossateur du siècle précédent, pointilleux comme un maître de corporation formant des apprentis, il dépose au long des œuvres de Desportes l'expression disséminée de ses réprobations fondées en raison et en principe, mais sans secours des anciens ni d'aucune autorité que la sienne. Ce sera la position de Chapelain menant pour le compte de l'Académie l'assaut contre Le Cid, pas à pas et scène à scène ; celle de Ménage appréciant vers à vers les diverses versions des sonnets sur « La Belle matineuse ». Le critique se fige alors dans la posture du censeur.[779]

C'est dans ce sens que s'inscrit la critique sorélienne. L'auteur du *Francion* se veut un censeur des lettres et sa critique est, à l'image de Malherbe, fondée sur l'autorité de la raison. Non seulement, il définit les principes du genre de l'histoire comique et propose des textes théoriques sur l'écriture de l'histoire et de la philosophie, mais aussi il condamne les auteurs et les ouvrages qui ne respectent pas les principes fondamentaux qui régissent l'écriture de façon générale. Mais, ce qui fait surtout la particularité du travail critique de Sorel, c'est l'intérêt qu'il accorde à la lecture. La critique sorélienne se définit par sa dimension programmatique. En effet, au nom de la raison critique et universelle, il s'agit de réévaluer les différentes manières d'écrire et de lire afin de révéler et de dénoncer les défauts

[778] Patrick Dandrey, « Naissance de la critique littéraire au XVIIe siècle ? », *Littératures classiques* 2015/1 (N° 86), p. 6.
[779] *Ibid.*, p. 11.

des livres ainsi que des méthodes de lecture tout en établissant les critères d'évaluation de l'œuvre littéraire, historique ou philosophique. À travers son activité critique, Sorel entend réformer les modes de diffusion du savoir.

La dimension critique de l'œuvre de Sorel se manifeste dès ses premiers ouvrages. En fait comme nous l'avons déjà démontré, chez cet auteur l'activité critique est difficile à démêler de la pratique romanesque. Dans ce sens, Patrick Dandrey considère que « Le premier critique d'une œuvre est son préfacier, qui est souvent aussi son créateur »[780]. Les préfaces des œuvres de Sorel se présentent comme autant de manifestes sinon des différents genres auxquels il s'est intéressé, du moins de sa doctrine sur l'écriture et la lecture. Dès les préfaces de ses ouvrages, le polygraphe évoque les principes d'écriture qui régissent son texte et met en garde le lecteur sur la manière de lire. Toutefois, si dans les premiers ouvrages de Sorel, la critique semble subsidiaire, elle finit par prendre une place prépondérante à partir de la parution de l'*Avertissement sur l'histoire de la monarchie française* et de la seconde édition du *Berger extravagant*. Ainsi selon Michèle Rosellini :

> L'ouverture critique de Sorel témoigne d'une expérience d'auteur acquise dans le premier tiers du siècle à un moment où l'expansion de la librairie et la conquête de nouveaux publics appelaient toute sorte d'expérimentations littéraires. La conscience vive de la nouveauté de cette situation des lettres l'a conduit à adopter très tôt une position réflexive à l'égard de sa propre pratique et à développer une attention précise aux conditions matérielles dans lesquelles elle s'insérait. La critique qu'il a pratiquée dans ce contexte peut être dite littéraire en un double sens. D'abord en ce qu'elle soutenait la réinvention satirique de l'histoire comique, et se montrait donc capable de s'intégrer efficacement à des œuvres de fiction, dont elle accroissait la puissance réflexive. Ensuite, parce qu'elle contribuait à la formation du lecteur de textes que l'on peut qualifier, rétrospectivement, de littéraires. Le projet de La Bibliothèque française a sans doute été contemporain de l'entreprise de La Science universelle : dans une entreprise comme dans l'autre, Sorel a eu le souci de guider le nouveau lectorat qui s'était développé par-delà les cercles érudits de la lecture humaniste.[781]

Les deux ouvrages critiques de Sorel que sont *La Bibliothèque française* et *De la Connaissance des bons livres* sont des textes dans lesquels l'auteur se propose de faire une étude théorique et critique des manières d'écrire. Lorsque paraît *La Bibliothèque française*, Sorel s'est déjà essayé à plusieurs genres littéraires et il a à son actif une carrière d'écrivain de presque quatre décennies. L'auteur du *Francion* peut donc se prévaloir d'une certaine autorité dans l'univers des lettres. Ainsi à défaut d'être promu « censeur des livres », comme il le souhaitait dans la préface du *Berger extravagant*, il compte sur son expérience pour proposer ses deux études critiques sur les

[780] *Ibid.*, p. 5.
[781] Michèle Rosellini, « L'entreprise critique de Sorel : une oeuvre de « novateur » ? », *Littératures classiques* 2015/1 (N° 86), pp. 212-213.

pratiques littéraires. Ces deux derniers ouvrages majeurs de Sorel se présentent comme une sorte de synthèse finale de ses travaux et de sa vision sur l'écriture. Dans *La Bibliothèque française*, l'auteur du *Francion* fait un point sur la production littéraire française en proposant un catalogue des livres ou, du moins, des bons livres écrits en langue française. Sorel adopte une démarche qui se veut critique et il entend surtout par-là se démarquer des écrivains qui avaient entrepris avant lui le même projet. *De la Connaissance des bons livres*, quant à lui, s'apparente à une suite de *La Bibliothèque française* en ce sens qu'il apporte des précisions d'ordre esthétique sur les formes littéraires. Dans cet ouvrage ultime, Sorel s'adonne à la recherche des bons livres en proposant une analyse à travers laquelle il démontre, entre autres, en quoi certaines caractéristiques matérielles des livres sont à bannir et pourquoi le roman est en général impropre à l'instruction du peuple. Dans ces deux ouvrages où le genre romanesque occupe une place prépondérante, Sorel se présente surtout comme un guide du lecteur. Ainsi nous nous intéresserons principalement dans cette partie à l'analyse que propose Sorel de l'histoire du roman, de sa Naissance à sa forme la plus moderne, et de la place ainsi que de la valeur de ce genre dans la société.

Cette volonté de guider le lecteur rend compte de l'ambition de Sorel de réformer les modes de diffusion du savoir. Le lecteur doit non seulement connaître les critères d'évaluation d'une œuvre, mais aussi être capable d'adopter une posture critique afin de dissocier les fables des poètes à la vraie science. La critique sorélienne, s'exprimant à travers l'imbrication entre la réflexion théorique et la création esthétique, s'incruste dans toute l'œuvre : dans les préfaces et écrits préliminaires, dans les ouvrages théoriques mais aussi au sein de la matière narrative des romans. Cette démarche traduit une réflexion critique qui incite à la mise en question de certaines pratiques littéraires. La critique littéraire chez Sorel, qui est, en partie, une autocritique, est mise au service de l'entreprise immense qui sous-tend toute son œuvre : la réforme du savoir et de son monde de diffusion.

I- Le discours critique dans les préfaces des ouvrages de fiction

Les préfaces des textes fictionnels jouent un rôle important dans les œuvres de Sorel. C'est le moment où prend ancrage le discours critique de l'auteur. L'accompagnement des ouvrages littéraires de préfaces est très fréquent au XVIIe siècle, période surtout où le roman est en pleine élaboration. Ainsi les écrivains rédigeaient une préface généralement « pour expliquer et défendre leurs intentions, pour persuader le lecteur que leurs textes, malgré les apparences, possèdent une grande valeur morale. »[782]. Toutefois, chez Sorel les discours liminaires s'inscrivent dans une visée qui dépasse le simple cadre de l'œuvre en cours pour esquisser une réflexion plus large portant entre autres sur les

[782] Jonathan Mallinson, « Sorel et les préface de Francion », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1990, n° 42, p. 137.

règles de composition, la réception des textes, les pratiques conventionnelles douteuses de certains écrivains.

Les préfaces du *Francion* et du *Berger extravagant* occupent une place très importante dans l'œuvre de Sorel. Ces deux textes se présentent comme des préambules à l'entreprise de Sorel de réformer le savoir et son mode de diffusion. Ainsi si à travers ces textes liminaires, l'auteur s'adresse au lecteur en lui présentant les ouvrages qu'il est en train de lire, il le questionne également et suscite sa réflexion sur la pratique romanesque. En fait les préfaces des œuvres de Sorel, plus que de simples textes qui présentent l'œuvre en train d'être lue, engagent généralement une réflexion sur les pratiques littéraires. Il s'agit, de ce fait, de pousser ses contemporains à se mettre en question en vue de renouveler certaines de leurs pratiques liées à la lecture et à l'écriture.

L'étude de la préface ou, du moins, des préfaces du *Francion* permet de voir l'intérêt que Sorel accorde aux textes préliminaires. Cette préface évoluant au gré des différentes éditions de l'œuvre, finit par s'incruster dans le corps du texte en tant que tel. Cette évolution en dit long sur la place que l'auteur accorde à ce texte. Sorel remanie en 1626 la préface de la première édition en accordant une plus grande importance à la réflexion critique sur le roman. Mais la transformation la plus importante a lieu lors de la troisième édition : en effet Sorel remplace la partie qui était consacrée à la préface et intitulée lors des éditions précédentes « Avertissement d'importance aux lecteurs » par une autre dont le titre est « Avis aux lecteurs touchant l'auteur de ce livre ». Cette modification du sujet principal de la préface permet non seulement à Sorel de dresser un écran fictif en attribuer son texte au sieur Du Parc, mais aussi et surtout d'insérer certains passages réflexifs dans la trame même de l'œuvre. Ainsi, la préface des premières éditions est transposée dans le corps du texte et introduite de façon disparate dans les propos soit du narrateur soit du héros. Ce travail qu'on peut qualifier de recyclage des premières préfaces ou encore de réécriture de l'œuvre à partir de ces dites préfaces traduit l'importance que l'auteur accorde à ces textes liminaires qu'il souhaite porter, par tous les moyens, à la connaissance du public. On se rappelle à ce propos, dans *Francion,* de son exhortation au lecteur à lire au préalable et de façon systématique la préface avant de s'engager dans la lecture d'une quelconque œuvre. La nouvelle préface bien que consacrée principalement à l'auteur, Le sieur Du Parc, porte une matière critique non négligeable. Elle évoque, entre autres, l'histoire du texte, les écrits précédents du sieur Du Parc, son style, les raisons qui l'ont amené à s'orienter vers une nouvelle forme romanesque. La préface met donc en exergue la nécessité de réformer non seulement le savoir fictionnel mais aussi l'esthétique du roman traditionnel.

À travers ces différentes préfaces du *Francion,* apparaît déjà l'entreprise subversive de Sorel qui marque la réflexion critique de son œuvre. L'auteur cherche à se démarquer du principe conventionnel qui consiste à faire de la préface le moment où l'auteur parle de son œuvre et clame sa fonction morale. Ainsi selon Frank Greiner :

> En dépit de leurs différences patentes, les débuts des trois éditions ont cependant pour dénominateur commun d'opérer à des degrés divers une transgression de l'habituel protocole des préfaces. Sorel en 1623, en 1626 ou en 1633 s'attache obstinément à dérouter d'emblée son lecteur, peut-être pour mieux lui indiquer à quel genre d'ouvrage il aura affaire. On sait que les premières phrases d'un livre forment un moment déterminant où l'auteur inscrit son œuvre dans le sillage d'un genre, affirme son allégeance à l'égard d'une tradition, ou bien rompt ses liens avec celle-ci. Les anti-préfaces soréliennes, jouant ironiquement avec les règles des habituelles introductions, ne sont-elles pas finalement la meilleure manière de préluder à l'histoire comique en la désignant comme anti-roman, roman de la critique et du détournement des bons usages romanesques ?[783]

L'expression « anti-préface » convient parfaitement aux textes liminaires du *Francion,* comme d'ailleurs du *Berger extravagant*. À travers ces deux textes, Sorel manifeste son désir de rompre avec la tradition romanesque et parle d'un nouvel art d'écrire qui requiert une nouvelle méthode de lecture. Le polygraphe refuse ainsi de se cantonner à suivre les conventions déjà établies en niant la vertu des préfaces à permettre au lecteur de saisir le sens moral de l'œuvre, car « Un roman a beau se déclarer profondément moral, aucun effet moral n'est possible si le lecteur ne le lit pas comme il faut. »[784]. Dès le début de la préface de 1626, on note un glissement de la présentation de l'œuvre à la réflexion sur les capacités intellectuelles du lecteur mais aussi sur ses habitudes de lectures. Ce n'est pas tant la communication de ses intentions à travers son œuvre que la réception de cette dernière et son orientation esthétique qui semblent préoccuper Sorel. Ce dernier trouve en fait que certains lecteurs ont « le jugement offusqué »[785]. Il pose la problématique de la capacité d'une partie des lecteurs, notamment les lecteurs moyens, à aller au-delà de « l'apparence divertissante » pour saisir le sens philosophique de son œuvre. La question de la fonction morale de l'œuvre est reléguée au second plan ; Sorel accorde la primauté à la problématique de la méthode de lecture. L'auteur du *Francion* s'interroge sur l'aptitude du lecteur peu instruit à prendre une distance critique vis-à-vis des histoires racontées afin de prendre conscience de la mise en question de la fiction romanesque. De ce fait, il faut comprendre à travers le sens philosophique dont parle Sorel à propos de l'ensemble de ses histoires comiques autant une allusion à l'analyse critique à laquelle l'auteur se propose dans ses textes fictifs qu'une incitation au lecteur à adopter de nouvelles habitudes de lecture.

Sorel esquisse la critique et appelle le lecteur à la réflexion dès la préface de ses histoires comiques. Il aspire en fait à un lecteur actif ; il l'invite à un « exercice exigeant de déchiffrage »[786], à un travail complexe consistant à adopter une posture critique pour trouver la signification profonde du texte : signification qui n'est pas forcément d'ordre moral car elle renvoie en grande partie aux

[783] Frank Greiner, *L'Histoire comique de Francion de Charles Sorel*, Paris, SEDES, 2000, p. 21.
[784] Jonathan Mallinson, *Op. cit.*, p. 139.
[785] *Histoire comique de Francion*, édition de Yves Giraud, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 45.
[786] Jonathan Mallinson, *Op. cit.*, p. 140.

interrogations esthétiques que suscite l'œuvre. Au-delà du fait de dire ses intentions à travers la préface, l'auteur du *Francion* aspire à partager ses idées sur un sujet qui dépasse le simple ouvrage en question. Ainsi Jonathan Mallinson trouve que les protestations sur le sens caché du roman que l'on trouve dans la préface et qui renvoient à la dimension morale de l'œuvre camusienne se présentent comme « des illusions »[787], car Sorel « semble parler de *Francion*, du roman que l'on va lire, mais il finit par avouer que ses propos portent en effet ailleurs, sur *Le Berger extravagant*[788] :

> ...je ne fay que m'avancer tousjours en marchant d'un pas ferme et d'un train qui n'est point diverty. Si je ne parle pour cet ouvrage-cy principalement, je parle pour d'autres dont j'ay les desseins plus sérieux.[789]

[…] la signification de sa préface, ainsi que de son roman, est suspendue, différée. »[790]. Cette impression donne à voir une visée plus large de la préface. Le *Francion* est en fait un ouvrage qui s'inscrit dans une logique d'ensemble, dans une étude d'un ordre qui le dépasse. La préface invite le lecteur à aborder le texte avec une distance critique non pas principalement pour saisir son sens moral, mais pour appréhender ses interrogations sur la représentation littéraire.

Les textes introductifs du *Francion* répondent parfaitement à l'appellation d'« anti-préfaces ». Sorel esquisse la rupture avec la tradition romanesque et manifeste son désir de voir le lecteur adopter de nouvelles habitudes. Autant il présente son ouvrage comme différent de ceux de ses prédécesseurs, autant il aspire à un nouveau type de lecteur. Cependant Sorel se rend compte de la complexité, voire du caractère illusoire, de son entreprise : « Mais mon Dieu ! Quand j'y pense, à quoi me suis-je laissé emporter, de mettre en lumière cet ouvrage ? Y a-t-il au monde des esprits assez sains pour en juger comme il faut ? »[791]. Ces interrogations traduisent une crainte de l'auteur de voir son texte altéré par des lecteurs peu instruits. En effet, ce nouveau lecteur dont parle le polygraphe et pour lequel il mettra en œuvre tout un projet de formation doit être avant tout libre d'esprit ; il doit entretenir un rapport tout particulier avec le texte fictif, rapport qui est régi par la liberté : liberté de s'approprier le texte à sa guise, de le modifier, de le déformer, de le compléter ou même de le tronquer. Dans ce sens Jonathan Mallinson remarque une certaine évolution dans l'écriture de la préface au cours des trois éditions de *Francion*. Si dans la première Sorel semble chercher à persuader le lecteur, dans la deuxième et la troisième, on sent une certaine forme d'indifférence de l'auteur : désormais, « toute autorité est dévolue au lecteur qui est invité à l'interpréter à sa guise :

> [...] Que si vous l'avez et qu'il vous desplaise entièrement, jettez-le au feu ; et s'il n'y en a qu'une partie désagréable, deschirez-la ou l'effacez ! Que si quelques mots seulement vous sont à

[787] *Ibid.*, p. 142.
[788] Plutôt *La Science universelle*
[789] *Histoire comique de Francion*, édition de Yves Giraud, p. 48.
[790] Jonathan Mallinson, *Op. cit.*, p. 142.
[791] *Histoire comique de Francion*, édition de Yves Giraud, p. 46.

> contre cœur, je vous donne toute licence d'en escrire d'autres au-dessus, tels qu'il vous plaira, et je les approuveray.[792] (édition 1633 de l'Histoire comique de Francion, pp. 426-427)

La préface de *Francion* est donc marquée par une certaine originalité en ce sens qu'elle ne constitue pas un assemblage de formules vaines attestant de la fonction morale de l'œuvre. Mais elle pose plutôt des questions essentielles sur les manières d'écrire, sur les aptitudes du lecteur à saisir ce fond moral ou philosophique en question et sur la pertinence des méthodes de lecture du public. La préface introduit les questionnements de l'auteur sur les pratiques littéraires, sur la mise en cause du genre romanesque dont il faut réformer et le fond et la forme.

L'auteur donne en fait quelques indices sur l'esprit qui régit l'élaboration de son ouvrage : « Pour moi, quand je serais si malheureux que d'en avoir laissé des véritables contre les lois de la façon d'écrire, je veux bien que l'on sache que je ne m'en estimerais pas moins, car je n'ai pas l'âme si basse que de mettre tous mes efforts à un art auquel on ne saurait s'occuper sans s'asservir »[793]. Si dans la préface de la première édition, Sorel ne « s'embarrasse […] pas de problèmes formels »[794], dans l'édition de 1626 il « semble montrer moins de désinvolture dans son rôle d'écrivain. On le voit ainsi évoluer de son indifférence facétieuse et de son mépris superbe pour la sottise universelle vers l'attitude d'un moraliste conscient de ses responsabilités civiques et prenant clairement position contre l'adversaire »[795]. Ainsi, la préface de la deuxième édition introduit la réflexion critique sur le roman. La préface de la dernière édition s'inscrit dans ce sens : le questionnement sur l'écriture est au centre de cette ultime préface. En effet, dans l'édition de 1633, Sorel insiste sur la nouveauté qui caractérise son œuvre, présentée comme un nouvel ouvrage du sieur Du Parc qui est jusque-là un auteur connu du public grâce à ses histoires tragiques. Donc Moulinet Du Parc est un écrivain expérimenté qui décide de s'orienter vers une nouvelle forme romanesque.

Intitulée « Avis aux lecteurs touchant l'auteur de ce livre », la préface de l'édition de 1633 nous fait part de la démarche critique du sieur Du Parc. Auteur de plusieurs ouvrages à la mode, ce dernier se détourne de la « mode ancienne » au profit d'un nouveau style à travers le *Francion*. Ce nouveau style est caractérisé par le souci du naturel. Ainsi, l'intention critique de l'œuvre s'exprime dès la préface. Le discours théorique constitue l'élément principal qui régit l'élaboration de la fiction. La pratique romanesque est motivée par l'entreprise critique. C'est dans ce sens que s'inscrit la préface du *Berger extravagant.*

La préface de l'*Anti-Roma*n constitue une sorte de résumé du projet de Sorel de montrer l'extravagance des romans et de la poésie. Sorel donne une peinture à la fois réaliste et critique de l'état déplorable dans lequel se trouvent les belles-lettres. En effet, l'auteur du *Francion* dénonce la

[792] Jonathan Mallinson, *Op. cit.*, p. 146.
[793] *Francion*, p. 385.
[794] Frank Greiner, *Op. cit.*, p. 17.
[795] *Ibid.*, p. 20.

prolifération inquiétante d'écrivains qui conduit à la banalisation de ce métier et des belles-lettres. Sorel s'attaque à ceux qu'il appelle « des petits bouffons, des faiseurs d'airs de cours » ou encore « des fainéants » qui écrivent des « ouvrages inutiles », « des recueils de folies », « des histoires amoureuses et d'autres fadaises » en espérant ainsi être mis « au rang de beaux esprits ». La préface est en fait une critique acerbe qui annonce l'intention de l'auteur dans son ouvrage. À travers cette préface, comme au sein de l'œuvre, Sorel s'adresse aux écrivains, aux lecteurs et à tous ceux qui s'intéressent aux belles-lettres. Il entend démontrer les erreurs liées à l'écriture des romans et de la poésie afin de promouvoir un renouvellement des pratiques d'écriture de la fiction. Cette entreprise dont le *Francion* est la pièce fondatrice prend une ampleur plus importante dans *Le Berger extravagant*.

La préface du l'*Anti-roman* montre la dimension critique de cet ouvrage fictif. Sorel affirme de façon claire la primauté du discours théorique dans son œuvre. Il exprime son désir d'être « un censeur de livres » pour assurer le respect des règles d'écriture tout en condamnant les mauvais ouvrages. *Le Berger extravagant* se présente donc comme le manifeste du censeur dont la fonction n'est pas seulement de punir mais aussi et surtout de réglementer la pratique de la fiction. La préface annonce l'intention critique de l'œuvre mais c'est aussi dans la préface que s'engage le discours critique.

Si les préfaces du *Francion* jouent « ironiquement avec les règles des habituelles introductions »[796], la préface du *Berger extravagant* ignore délibérément ces règles. Sorel n'évoque à aucun moment une quelconque valeur morale cachée de son roman, mais exprime sans ambages son intention de faire la satire des romans et de la poésie afin de mettre en garde le lecteur. L'auteur emploi la première personne pour affirmer avec fermeté son projet : « Je ne puis plus souffrir qu'il y ait des hommes si sots que de croire que par leurs romans, leurs poésies, et leurs autres ouvrages inutiles, ils méritent d'être au rang des beaux esprits ». Le ton ferme et engagé de cette phrase qui ouvre la préface est caractéristique du texte introductif et de l'ouvrage dans son ensemble. En effet, la préface de l'*Anti-roman* renvoie plus au préambule d'une œuvre de réflexion à travers laquelle l'auteur prend position et donne son opinion sur un sujet précis plutôt qu'à celui d'un ouvrage romanesque. La préface du *Berger extravagant* est en fait à l'image du préambule d'un essai. De plus, le roman en tant que tel se rapproche davantage de la réflexion critique plutôt que du récit fictif.

Outre la présence du « je » qui revient tout au long du texte, la préface s'apparente à une argumentation bien construite. Sorel expose la thèse qu'il défend et engage une réflexion critique pour la démontrer. De surcroît, le roman en train d'être lu constitue une parfaite illustration de cette thèse exposée dans la préface : le caractère extravagant et futile des romans. La démarche de Sorel se traduit,

[796] *Ibid.*, p. 21.

entre autres, à travers ce passage où il met en garde les lecteurs en précisant ce qu'il entend leur démontrer :

> S'il leur (les lecteurs) semble que les imaginations de Lysis sont fort fantasques, c'est là que je les veux tenir […]. Que s'ils l'estiment fou de parler avec extravagance comme il le fait, et de s'estre déguisé en fille, ou d'avoir crû estre métamorphosé en arbre, il faudra donc qu'ils avouent que ceux qu'il imite en tout cela, ont été encore moins sages[797].

Le discours critique s'engage dans le texte introductif : l'auteur affirme son projet et avance des arguments pour le justifier et montrer sa pertinence. Il faut dire que le lecteur est au centre de toutes ces préfaces : en s'interrogeant sur l'écriture des romans, Sorel appelle le lecteur à cultiver l'esprit critique et à changer ses habitudes de lecture.

Au même titre que les textes préliminaires du *Francion*, on peut qualifier l'introduction du *Berger extravagant* d'anti-préface. Ce texte présente l'intention critique du projet de l'auteur. L'*Anti-roman* est en fait précédé d'une anti-préface. *Francion* et *Le Berger extravagant* vont ainsi à l'encontre de la tradition qu'ils sont censés respecter. Ce fait traduit le désir de réformer cette même tradition.

II- La Bibliothèque française : approche formative de la critique sorélienne

Charles Sorel est l'un des premiers critiques littéraires. Son œuvre est marquée par une entreprise critique qui sous-tend l'ensemble de sa production littéraire, historique et philosophique. Après ses premiers ouvrages de fiction à travers lesquels il accorde une place importante au discours critique, Sorel se consacre, dans ses deux derniers ouvrages majeurs, principalement à l'activité critique. La critique sorélienne est marquée par sa dimension pédagogique. En effet, la critique au même titre que l'invention fictionnelle, l'écriture de l'histoire ou la réflexion philosophique se caractérise par sa fonction instructive et morale. Il s'agit de former le public en l'aidant à être en mesure de juger de la qualité d'une œuvre, de porter un regard critique sur les différentes formes littéraires, d'abandonner la lecture des livres futiles et impropres à son instruction.

Dans ce sens Michèle Rosellini constate que chez Sorel « la critique est une activité *publique*, au double sens du terme : elle *se publie* et elle vise l'intérêt du *public*. »[798]. La critique participe du projet de formation civique et intellectuelle du lecteur et du peuple. D'où la place importante qu'occupe la thématique du jugement dans le discours critique sorélien. Dès la préface du *Berger extravagant*, le critique est présenté tel un censeur des livres, celui qui décide de ceux qui méritent d'être publiés par les libraires et ceux qui sont destinés à être « brûlés ». De surcroît dans *La*

[797] *Le Berger extravagant*, Préface, (n. p.).
[798] Michèle Rosellini, « L'entreprise critique de Sorel : une œuvre de « novateur » ? », *Littératures classiques* 2015/1 (N° 86), p. 192.

description de l'île de Portraiture, les thèmes du jugement et de la punition des mauvais auteurs sont omniprésents. En fait, « Pour Sorel comme pour ses contemporains, quand le critique exerce sa critique pour prononcer des critiques à propos de livres ou d'auteurs, il s'agit généralement de condamnations. La référence judiciaire est explicite, et les jugements sont des verdicts. »[799]. Les thématiques de la formation du lecteur et du jugement des livres sont foncièrement caractéristiques de son entreprise de réforme du savoir et de son mode de diffusion. L'auteur du *Francion* invite, en effet, le lecteur à réformer ses méthodes de lecture et les écrivains à adopter de nouvelles manières d'écrire.

À travers l'ensemble de son œuvre, Sorel rappelle et énonce les règles d'écritures de diverses formes littéraires tout en essayant en même temps de proposer une définition claire de ces formes en question. Il s'agit de lutter contre l'ignorance et de mettre fin à toutes les formes d'ambiguïté. C'est ce qui explique la dimension « corrective » et « punitive »[800] dont parle Michèle Rosellini dans le discours critique de Sorel. Le censeur tranche et met en place des gardes-fou pour éviter le désordre et garder le lectorat non averti de lectures futiles : il faut bannir les mauvais livres et tout « ce qui nuit à la cohérence, à la bienséance ou à l'utilité d'un texte et risque d'égarer les lecteurs »[801]. Ce qui fait, à notre sens, la particularité ou ce qui différencie la critique faite au XVIIe siècle de la critique moderne est que l'une s'inscrit dans une phase de théorisation sur les formes et pratiques littéraires alors que l'autre est plus axée sur l'analyse esthétique qui prend son ancrage dans les études théoriques définissant les caractéristiques des différents genres et des styles correspondants. C'est dire que la critique moderne s'appuie sur une matière théorique préétablie. Cependant, les travaux des critiques de la période classique s'inscrivent plutôt dans une époque marquée par la Naissance et le développement de la réflexion théoriques sur la littérature et l'écriture en général. On peut ainsi dire que Sorel est plus un théoricien qui cherche à définir les règles et formes d'écriture qu'un critique littéraire ou du moins que sa critique relève essentiellement d'un travail de codification des principes propres aux genres auxquels il s'est intéressé.

Dans ce sens, dans *La Bibliothèque française* la formation du lecteur passe principalement par un discours théorique élaboré avec une certaine pédagogie. De ce fait, Michèle Rosellini parle d'une évolution chez Sorel d'« une posture critique de " censeur des livres " vers une démarche pédagogique qui entend faire du lecteur le juge de ses lectures »[802]. Il faut préciser que la démarche de Sorel se veut également novatrice. Ainsi, si l'auteur propose dans *La Bibliothèque française* de présenter au public une grande partie de la production littéraire française, il refuse de passer pour un simple libraire, de s'adonner à un simple travail de collecte et de recensement de titres d'ouvrages. Sorel entend plutôt

[799] *Ibid.*, p. 191.
[800] *Ibid.*, p. 195.
[801] *Ibid.*, p. 192.
[802] *Ibid.*, p. 196.

présenter au public une œuvre incontournable et d'une grande utilité. L'auteur sélectionne et classe les ouvrages en fonctions de critères définis. C'est un travail d'analyse et de synthèse qui donne un meilleur éclairage de la production littéraire française et dont le but est de permettre au lecteur de s'orienter facilement vers ses ouvrages de prédilection. Ainsi Sorel entend se démarquer du simple travail de « déchiffrage » de ses prédécesseurs et proscrit « les mauvais livres » de son recueil. Cette démarche à la fois pédagogique et critique est également marquée par la présentation de chaque ouvrage afin d'« édifier les esprits, et nous apprendre ce qu'il y a de bien ou de mal dans plusieurs volumes ».[803]

Cependant, il ne s'agit pas d'influencer les lecteurs dans leur choix mais de leur donner une présentation générale et générique des ouvrages pour leur laisser ensuite la liberté de s'orienter vers les ouvrages qui leur plaisent. La démarche de Sorel se présente en trois étapes. En amont, il y a d'abord une sélection des ouvrages car selon l'auteur « les mauvais livres » ne méritent pas d'être mis à la connaissance du public. Les critères qui régissent cette sélection sont principalement le respect du principe de vraisemblance et la fidélité aux règles d'écriture de la forme en question. La deuxième étape de ce travail consiste à classer les ouvrages en fonctions des sujets qu'ils traitent. Enfin le dernier volet de cette démarche concerne la présentation de chaque ouvrage en vue de donner au lecteur un avant-goût de l'histoire racontée ou du sujet traité.

Le projet de *La Bibliothèque française* est mis en exergue dans ce passage :

> Comme son intention est aussi de faire Naistre le désir à chacun de voir nos livres françois, il cherchera icy des occasions de louanges plutost que de blâme. S'il a quelque critique plus sévère à donner, il la réserve pour d'autres lieux, et quand il se trouverait mesmes qu'il aurait nommé autant de mauvais livres que de bons, ce ne serait qu'afin que les personnes d'esprit tirassent leur profit de toutes ces choses indifféremment, en se disposant d'imiter les unes et de fuir l'exemple des autres.[804]

On entrevoit l'intention critique et le souci pédagogique qui marquent cette œuvre à travers l'approche comparative dont l'auteur fait mention dans cette citation. En effet, la classification des ouvrages et même l'ordre de succession des chapitres répondent à une logique qui est caractéristique de la vision sorélienne sur l'écriture. On remarque un besoin d'hiérarchisation permanent chez Sorel entre les bons et les mauvais livres, entre les ouvrages sérieux et les livres divertissants, entre les histoires vraisemblables et celles remplies de mensonges et d'ornements inutiles. Cette volonté d'opposer et de classer est un procédé pédagogique permettant de dissocier les bons et les mauvais livres. Ainsi, en excluant une partie des ouvrages, qu'il appelle « les mauvais livres », et dont le contenu est futile ou impropre à la diffusion, Sorel inscrit sa démarche dans son entreprise de réforme de la science.

[803] *La Bibliothèque française*, pp. 4-5.
[804] *Ibid.*, p. 6.

Dans ce sens, on remarque une certaine organisation cohérente et pédagogique des chapitres dans *La Bibliothèque française.* Sorel essaie d'abord de démontrer la modernité, la beauté et la pureté de la langue française afin d'inciter les lecteurs à lire les ouvrages écrits dans cette langue. Il poursuit ensuite avec les œuvres qui enseignent la morale, la capacité de raisonner : en fait les œuvres philosophiques, selon l'auteur, sont susceptibles de former l'esprit critique et d'apporter un enseignement sur des choses naturelles et sur diverses sciences. Ainsi de suite on passe des œuvres religieuses aux œuvres de mœurs qui apprennent à bien vivre dans le monde. Les œuvres de fiction (roman, poésie...) viennent après le chapitre sur les ouvrages historiques. On constate que Sorel place dans les premiers chapitres tout ce qui a trait à la réflexion, au réel, à la vérité et il semble reléguer les ouvrages fictifs au second plan. Si cette organisation de *La Bibliothèque française* rejoint la hiérarchisation du savoir telle qu'elle se présente dans *La bibliothèque* de Naudée[805], on y perçoit surtout l'importance accordée chez Sorel à la recherche de la vérité et au respect du principe de la vraisemblance dans la représentation littéraire.

Les sujets traités dans les premiers chapitres renvoient à ce qu'on appelle à l'époque « les bonnes lettres », c'est-à-dire les sciences solides, alors que la fiction correspond aux « belles lettres ». Cette deuxième catégorie du savoir recouvre la littérature dite de divertissement et occupe le dernier rang dans la hiérarchie du savoir. Dans *La Bibliothèque française,* en s'intéressant, dès les premiers chapitres, aux œuvres d'érudition qui sont censées véhiculer les sciences solides, Sorel montre la place importante qu'il accorde à la recherche de la vérité. C'est dans ce sens que s'inscrit *La Science universelle,* ouvrage encyclopédique qui rassemble tous les savoirs utiles à l'homme. Cette recherche de la vérité est chez Sorel ce qui régit l'acte d'écrire. Qu'il s'agisse de l'écriture philosophique, historique ou romanesque, le but de Sorel est de dire le monde tel qu'il est, de donner une représentation exacte du passé ou encore de faire une peinture réaliste de la société contemporaine. Donc l'écriture de la fiction tend également vers cette recherche de la vérité. *La Bibliothèque française* est loin d'être une œuvre dans laquelle l'auteur se contente de recenser les titres des livres écrits en français : « l'activité critique de Sorel cesse d'être jugement sur les livres pour s'orienter vers la formation du lecteur. »[806].

Ainsi tout en jouant le rôle de guide du lecteur en lui donnant une représentation d'ensemble et détaillée des livres écrits en langue française, Sorel propose une analyse implicite des pratiques d'écriture. Cette étude critique des formes littéraires que propose Sorel dans *La Bibliothèque française* apparaît de façon perceptible à travers l'évocation de l'écriture romanesque. Sorel évoque toutes les formes romanesques qu'il classe de façon chronologique.

805

806 Michèle Rosellini, *Op. cit.,* p. 201.

Le critère qui permet de juger la qualité des ouvrages est leur dimension vraisemblable. Ainsi dans le chapitre IX consacré principalement à la fiction romanesque, Sorel donne à voir l'évolution de l'écriture de la forme narrative en partant des fables et allégories pour aboutir aux romans comiques ou, du moins, en partant des origines de la fiction à sa forme la plus accomplie. Le roman de chevalerie est présenté comme la forme la plus barbare du genre romanesque : « Les Magiciens y accomplissent par leurs charmes ce que les Poètes faisoient faire par leurs Dieux, comme les transports en l'air et sous terre, les métamorphoses d'un corps en un autre »[807]. Sorel considère que ces types d'ouvrages sont « des livres de plaisir », car ils ne sont chargés d'aucune signification allégorique. Ces ouvrages attiraient, selon lui, peu le public à son époque puisque « Plusieurs cherchent des romans vray-semblables qui soient faits pour des images de l'histoire. »[808]. Selon Sorel, cette aspiration à la vraisemblance a amené les auteurs à s'orienter vers une nouvelle forme romanesque.

Ainsi, on est passé du roman de chevalerie au roman pastoral. Il donne l'exemple des amours de *Daphnis et Chloé* et *La Diane* de Monte-Major (Espagne). Toutefois, il critique le manque d'ordre et le caractère ennuyeux de certains romans de cette catégorie, mais salue le génie d'Urfé qui a surpassé les auteurs étrangers dont il s'est inspiré :

> Ils ont mesmes esté surpassez par l'Astrée de Messire Honoré d'Urfé, ouvrage très exquis, dont plusieurs aventures sont dans le genre vray-semblable et les discours en sont agréables et naturels. II s'y trouve quantité d'histoires détachées qui se racontent, lesquelles nous fournissent des exemples de toutes les sortes d'accidens qui peuvent arriver entre les Personnes qui aiment, et cela est parfaitement accommodé au Temps que cela est introduit.[809]

À la suite de cette forme romanesque, on assiste à l'avènement des romans vraisemblables et des Nouvelles qui relèvent de cette aspiration à donner une « naïve peinture » des « humeurs des personnes comme elles sont ». Sorel classe dans cette catégorie des auteurs tels que Nicolas Moulinet Du Parc et Nervèze dont les ouvrages étaient, cependant, incompréhensibles et remplis de désordre. C'est plutôt avec l'avènement des courts récits, c'est-à-dire la nouvelle, que naît véritablement « le genre vraisemblable ». Ainsi ces nouvelles pouvaient [être] « comparer aux histoires véritables de quelques accidens particulières des hommes »[810]. L'auteur du *Francion* cite quelques auteurs anciens de nouvelles dont Boccace et la reine de Navarre, mais il estime que les auteurs espagnols ont de loin écrit les nouvelles les plus naturelles. Sorel évoque également les nouvelles contemporaines : il s'agit entre autres des *Nouvelles française* de Segrais, des nouvelles de Scarron, de Voiture, de Mlle de Scudéry et Madame de Lafayette : « On a aussi imprimé une nouvelle de *La princesse de Montpensier*

[807] *La Bibliothèque française*, pp. 174-175.
[808] *Ibid.*, p. 175.
[809] *Ibid.*, p. 176.
[810] *Ibid.*, p. 178.

laquelle vient d'une personne de haute condition et d'excellent esprit, qui se contente de faire de belles choses, sans que son nom soit publié. »[811]

On note une certaine cohérence dans la chronologie que propose Sorel. La nouvelle se présente ainsi comme le genre de la rupture et du renouveau : elle constitue une sorte de passerelle entre la forme traditionnelle du roman et sa forme moderne. Cette dernière est marquée principalement, chez Sorel, par le caractère vraisemblable des histoires racontées. De ce fait, on passe des nouvelles au roman héroïque dont l'origine est l'antiquité grecque. Sorel trouve beaucoup de qualités aux romans de cette veine et couvre d'éloges les auteurs français qui ont su imiter et même dépasser leurs maîtres grecs. Il s'agit de Desmarets, auteur de *Polexandre* « dont les inventions sont hautes et magnifiques, dont le langage est fort, et où l'on remarque partout du savoir et de l'Art. »[812]. Ensuite il cite les œuvres de La Calprenède : *Cassandre* et *Cléopâtre* qui « contiennent plusieurs beaux exemples d'amour et de valeur, et surtout on en estime les sentimens qu'on croit estre dans la plus haute générosité »[813]. Quant à « l'I*brahim ou l'illustre Bassa* de M. [et Mlle] de Scudery, [il] est conduit si adroitement, qu'on donne pour marque de sa belle suite, la facilité qu'il y a d'entretenir les incidents pour peu qu'on ait de mémoire. L'*Artamène ou Le grand Cyrus* du même Autheur, a esté tellement estimé, que ses dix tomes ayant été donnés les uns après les autres, ils ont causé beaucoup d'impatience, jusques à ce qu'on en ait vu la conclusion »[814]. Cependant Sorel regrette que ces récits héroïques soient tirés de l'antiquité et que les actions qu'ils traduisent renvoient à des coutumes anciennes qui ne sont pas conformes à l'époque à laquelle les textes sont écrits.

L'évolution de la forme narrative trouve son point d'aboutissement avec la Naissance des romans comiques ou satyriques et des romans burlesques. Ces romans constituent la forme la plus raffinée de ce genre en ce sens que « Les bons romans comiques et satyriques semblent plutost estre des images de 1'histoire que tous les autres ; les actions communes de la vie estans leur objet, il est plus facile d'y rencontrer de la Vérité »[815]. La particularité du genre comique est que les auteurs s'intéressent principalement à des sujets de la vie quotidienne, aux « actions communes de la vie » alors que les autres formes romanesques accordent plus d'importance au merveilleux romanesque. En fait, les romans de chevalerie, de bergerie et héroïque donnent une représentation décalée et idéaliste du monde. Sorel place donc les histoires comiques dans la dernière section :

> Contrairement à ce que l'on pourrait penser, cette place finale réservée aux romans comiques n'est pas une sorte d'appendice qui leur serait ménagé, sous forme de strapontin, pour les inclure in extremis dans la grande famille romanesque, mais bien le point l'aboutissement

[811] *Ibid.*, p. 180.
[812] *Ibid.*, p. 183.
[813] *Ibid.*, p. 184.
[814] *Ibid.*, p. 185.
[815] *Ibid.*, p. 188.

> d'une évolution qui, des fables antiques, amène au roman moderne, dont les histoires comiques forment ainsi la pointe la plus achevée[816]

On retrouve l'approche comparative qui caractérise cette démarche pédagogique et critique de *La Bibliothèque française*. La formation du lecteur passe aussi par une certaine satire des formes anciennes par opposition à la forme la plus moderne du roman. Bien que Sorel revienne longuement sur ses ouvrages, notamment le *Francion* dont il défend la première version considérée comme licencieuse, *La Bibliothèque française* s'apparente plutôt à une critique objective et sérieuse. D'où ces propos : « Il ne faut pas que cette connaissance ne serve qu'à une vaine ostentation : elle doit édifier les esprits, et nous apprendre ce qu'il y a de bien ou de mal dans plusieurs volumes. »[817]. L'auteur du *Francion* semble être profondément animé par le désir de partager ses connaissances en vue de former le lecteur. Dans ce sens, Michèle Rosellini avance :

> La bibliothèque doit leur servir à conquérir une certaine autonomie intellectuelle et morale par la voie de l'autodidaxie. Sorel se montre par-là soucieux d'accompagner, en tant que guide de lecture, les progrès qu'il enregistre dans la sociabilité et la culture de son temps. Si cet homme universel peut faire contrepoids à l'honnête homme, c'est sans doute parce que, conformément au programme de La Science également qualifiée d'universelle, il offre à la frange supérieure de la bourgeoisie un idéal de promotion par le savoir, en dehors de la spécialisation étroite qu'exigent les professions.[818]

De ce fait, on pourrait être tenté de faire un rapprochement entre Sorel et le courant humaniste du siècle précédent en ce sens qu'il accorde une place centrale à l'individu. Il aspire ainsi à saper les fondements de la société de l'Ancien Régime en vue d'instaurer une certaine forme d'égalité entre les hommes, une égalité qui repose sur le savoir. C'est dans ce sens d'ailleurs que s'inscrit la Naissance de l'histoire comique, genre qui représente toutes les franges de la société et qui traite de tous les sujets contrairement à la littérature dite aristocratique.

La Bibliothèque française accorde une place primordiale à la formation du lecteur comme la plupart des œuvres de Sorel. Cette formation est marquée par une évocation de la Naissance progressive du genre vraisemblable ou du roman moderne au détriment du romanesque. En proposant au lecteur un catalogue des livres français afin de leur fournir des repères et de leur permettre de s'orienter facilement dans la masse des livres existants, Sorel donne en même temps au lecteur une information qui est pour lui essentielle : les livres les plus utiles et qui sont le plus bénéfiques à la formation du lecteur sont, selon lui, ceux qui donnent une peinture réaliste du monde. Sorel propose ainsi une analyse des pratiques d'écriture, notamment fictionnelle, grâce à une grille chronologique de l'évolution de la forme romanesque. Comme dans les romans où l'auteur s'interroge sur la pratique

[816] Jean Serroy, « des histoires comiques au roman comique », p. 171.
[817] *La Bibliothèque française*, pp. 4-5.
[818] Michèle Rosellini, *Op. cit.*, p. 206.

romanesque à travers le discours critique greffé dans la narration, dans *La Bibliothèque française*, le discours théorique fait appel et renvoie aux textes narratifs. En fait, dans cet ouvrage critique, le discours théorique fonctionne à l'image d'une caisse de résonance : l'analyse des pratiques d'écriture du roman fait écho aux ouvrages romanesques de l'auteur. Ce fait traduit le désir chez Sorel de susciter la réflexion et constitue également une invitation à la réforme des pratiques littéraires.

III- De la Connaissance des bons livres ou la théorie du roman

Dans *De la Connaissance des bons livres*, Sorel « élargit la démarche d'exposition et de transmission qui était celle du bibliographe à l'observation des " règles " de composition des livres, afin de former le lecteur à juger de leur valeur propre et plus seulement de leur utilité pour lui-même. »[819]. Dans cette œuvre, Sorel présente au lecteur les principes qui régissent les bons livres et il insiste longuement sur le genre romanesque dont il propose une analyse minutieuse.

De la Connaissance des bons livres est l'ultime procès de Sorel contre les livres et plus particulièrement les romans. Ainsi le second traité est entièrement consacré au roman que l'auteur compare à l'histoire. Cette place importante accordée à ce genre jusqu'à son dernier ouvrage majeur montre l'intérêt que l'auteur du *Francion* a toujours porté au roman. Sorel a toujours eu une immense tendresse pour le genre romanesque ; il se voulait un spécialiste de ce genre auquel il s'est intéressé dès ses premiers écrits. C'est certainement son amour pour cette forme littéraire qui explique son acharnement à vouloir la renouveler pour en faire un genre noble. Sorel voulait faire sortir le roman du mépris dans lequel il était, le redéfinir et mettre en place des garde-fous pour en tracer les contours. L'auteur voulait distinguer le roman de la littérature de colportage et de tous les textes médiocres, qui circulaient, écrits par des « porteurs de rogaton » ... Sorel aspirait à réglementer l'écriture des romans et en proposer une forme moderne. *De la Connaissance des bons livres* est l'œuvre dans laquelle le polygraphe propose son analyse la plus exhaustive sur le roman.

Cette œuvre est marquée par un souci profond de former le lecteur, et plus particulièrement le lecteur peu instruit, mais aussi d'établir les normes qui doivent régir la création romanesque. En fait cette étude théorique sur le roman s'adresse non seulement aux écrivains mais aussi à tous les lecteurs. Sorel adopte une démarche pédagogique en remontant aux origines du roman et à ses objectifs originels. La partie consacrée aux romans commence par un chapitre sur l'histoire et se clôt par un autre sur le même thème. Cette comparaison du roman à l'histoire est sciemment établie par l'auteur pour donner un meilleur éclairage à son discours sur le roman.

Dans ce sens, le premier chapitre du second traité intitulé « Des histoires et des romans » nous parle de la visée de l'histoire et de ses principes fondateurs. Sorel insiste sur la caractéristique

[819] *Ibid.*, p. 207

principale de l'histoire « laquelle récite les actions des hommes bonnes ou mauvaises, et le succez qu'elles ont pu avoir »[820]. L'histoire se définit avant tout par son caractère vrai et sa capacité à transcrire toutes les facettes de la vérité. Mais aussi, l'auteur rappelle la dimension exemplaire de l'histoire puisque « C'est là que chacun apprend ce qu'il faut suivre ou fuir. »[821]. L'histoire doit livrer des enseignements véritables, solides et vérifiables et ainsi les actions des hommes tirées des récits historiques servent d'exemple aux générations suivantes ; les bonnes actions sont à perpétuer et les mauvaises doivent susciter l'aversion : « l'histoire nous enseigne à vivre, et qu'elle est une seure guide et une bonne Maistresse pour nostre vie, puisque rien ne luy manque de ce qui luy est nécessaire pour cet effet ».[822]

De surcroît, Sorel souligne la différence entre l'histoire véritable et les histoires feintes qui renvoient aux récits fictifs dont les romans :

> Qu'au contraire les histoires faites à plaisir, n'ont garde qu'elles ne soient agréables et utiles, pource que l'on n'y rapporte pas seulement les choses comme elles se font, mais comme elles se devroient faire. […] Qu'avec cecy l'on y accommode tellement les chofes, que le vice y est toujours puny et la vertu récompensée, et l'on n'y observe point d'actions qui nous fassent horreur.[823]

L'auteur du *Francion* introduit ainsi son discours sur le roman. En effet, l'évocation d'abord de l'histoire permet à Sorel de jeter les bases de son étude théorique sur le roman en établissant un rapprochement entre les deux genres et en montrant que la création romanesque doit être appréhendée à l'aune des principes de l'écriture de l'histoire. Le romancier devrait voir dans les principes d'écriture de l'histoire une référence à son art. Le contenu et l'esthétique des ouvrages de fictions doivent donc être soumis à une réforme profonde.

L'auteur du *Francion* poursuit son analyse en s'intéressant principalement aux fables et aux romans dont, dans un premier temps, il fait la censure ; dans un deuxième temps, Sorel montre leur utilité puis propose une sorte de conclusion où il fait la synthèse de son propos. Dans son analyse, Sorel nous parle de l'origine des fables, ancêtre du roman, pour montrer les principes qui régissent leur création : « Bacon dit que l'histoire feinte a esté inventée pour donner quelque satisfaction à l'esprit aux endroits où la nature des chofes le desnie, le monde estant inférieur à l'âme humaine, qui chercher une bonté plus exacte que ce qu'elle void d'ordinaire. »[824]. Cette bonté exacte apparaît à travers les histoires racontées où le monde est décrit tel qu'il devrait être. Ainsi, « Tous les esprits ne pouvans pas pénétrer dans les récompenses, ou dans les punitions secrètes de la Divinité, ils les voyent là clairement et sans ombrage, de sorte que les événemens qui succèdent à l'avantage de la vertu et au

[820] *De la Connaissance des bons livres*, p. 66.
[821] *Idem.*
[822] *Ibid.*, p. 80.
[823] *Ibid.*, p. 82.
[824] *Ibid.*, p. 144.

dommage du Vice, les excitent à l'amour de l'un et à la hayne de l'autre »[825]. Ce discours de Sorel permet de montrer l'origine noble des fables auxquelles les prophètes et les théologiens ont recours par le biais de paraboles, de même que les philosophes et les sages à travers leurs apologues, ou encore les orateurs à travers leur langage orné de figures et de tropes. L'auteur du *Francion* conclut que les romanciers au même titre que les poètes peuvent utiliser les fables dans leurs textes puisqu'elles servent à véhiculer des enseignements.

Les fables revêtent donc une signification allégorique et les romans s'inscrivent dans ce sens. De même que les récits des fables où l'on note l'intervention des Dieux, les scènes d'enchantements des romans de chevalerie ont ainsi un sens philosophique. De surcroît, les romans de chevalerie sont des ouvrages où « Non seulement la langue françoise y estoit employée en sa perfection selon l'estat où elle se trouvoit, mais les façons de vivre que l'on y représentoit, estoient à peu près semblables à celles du mesme siècle »[826]. Ces romans peuvent être qualifiés de vraisemblables ; de plus on y peut trouver des exemples de vertu puisque les chevaliers venaient en aide aux faibles et aux innocents. Sorel trouve même des explications sur le décalage entre le langage des bergers représentés dans les romans et celui des bergers qu'on rencontre dans la vie réelle. En effet les romans de la veine pastorale s'inspireraient de la vie des grands seigneurs dont les enfants « prenoient plaisir à faire l'office de Bergers »[827]. D'où l'origine noble des bergers mis en scène dans les romans : « En ce cas là on ne sçauroit trouver estrange si ayant supposé que ce sont des personnes bien nées, on les fait parler avec jugement et subtilité d'esprit. »[828]. Par la suite, il montre l'utilité des romans modernes avant de les mettre en opposition avec les romans comiques injustement victimes du mépris de certains romanciers. Ces romans comiques sont présentés comme les ouvrages les plus vraisemblables en ce sens qu'ils donnent une peinture plus réaliste du monde. Sorel conclut son discours sur la défense des fables et des romans par ces propos : « Il y a de bons livres de plusieurs genres ; il s'agist de fçavoir si estant bien faits félon leurs règles ».[829]

Cette citation montre l'importance que l'auteur du *Francion* accorde aux règles d'écriture des différents genres ; ces propos sont surtout adressés au lecteur qui doit soumettre toutes ses lectures à ce principe, établi par Sorel, de la fidélité aux normes d'écriture pour chaque genre en question. Concernant le genre romanesque, ces normes renvoient principalement au respect du principe de la vraisemblance et de la fonction morale de toute œuvre. Ainsi la question qui se pose véritablement sur les fables et les romans est de savoir s'ils sont conformes aux normes qui les sous-tendent. Si les fables et les romans contiennent des enseignements utiles, leurs récits sont-ils vraisemblables ? Le

[825] *Ibid.*, p. 145.
[826] *Ibid.*, p. 150.
[827] *Ibid*., p. 153.
[828] *Idem.*
[829] *Ibid.*, p. 158.

lecteur peut-il trouver dans les histoires racontées dans les fables et les romans des exemples de conduite morale ?

On peut dire que ce sont ces questions qui, en partie, conduisent la réflexion de Sorel dans *De la Connaissance des bons livres*. Il s'agit de démontrer au lecteur en quoi les ouvrages fictifs sont-ils utiles ou futiles à son instruction. Dans ce sens, Sorel présente les fables comme des textes fondés sur le principe du déguisement et de la feinte. Ce fait se traduit à travers les « inventions absurdes et peu convenables [...], comme de dire que les Dieux prennent quelquefois la forme des animaux, et mesmes des plus vils, et pour ce qui est des hommes de les métamorphoser en toute sorte de bêtes ou de plantes, mesmes de pierres »[830]. Ces récits sont contraires à la vraisemblance car les auteurs déguisent la réalité à travers des extravagances qui déconcertent le lecteur. Il en est de même des romans de chevalerie où on rencontre des chevaliers à qui il arrive des aventures merveilleuses qui sont loin de correspondre avec la réalité. Ces romans sont d'ailleurs faits à l'imitation des « anciennes fables » et dans lesquels les auteurs « ont attribué aux forces des démons ce que les autres (auteurs de fables) attribuoient à leurs Dieux »[831].

Quant aux romans de bergerie, l'auteur du *Francion* rappelle qu'ils sont remplis « d'enchantements et de fables poétiques »[832] et les aventures qui arrivent aux bergers qui, « sans avoir beaucoup de soin de leurs troupeaux, ne pensent qu'à faire l'amour »[833], sont évidemment irréalistes. Les romans modernes sont, quant à eux, moins invraisemblables car on n'y rencontre pas des enchantements et des fables. Sorel regrette toutefois que ces romans soient construits comme une mosaïque d'aventures qui s'enchevêtrent indéfiniment. Ainsi, à propos de ces aventures, l'auteur avance : « Néantmoins la pluspart ne sont pas faisables, et il y en a une telle quantité les uns sur les autres, qu'il n'est pas croyable qu'il arrive de si bizarres aventures à un homme seul »[834]. De plus ces romans qui sont généralement inspirés de la vie des héros de l'antiquité détournent certains lecteurs des véritables récits historiques :

> Les hommes qui n'ont point d'estude croyent qu'en lisant cela, non seulement ils se divertiront, mais qu'ils s'instruiront des affaires anciennes et des nouvelles ; c'est plutost le moyen d'oublier l'Histoire quand on la fçauroit, que de la chercher dans ces sortes de livres ; car ils la déguisent de telle façon, et la déchirent si pitoyablement, que n'estant plus la mesme, à peine y peut-on reconnoistre les noms des chofes.[835]

Bien qu'ils ne contiennent pas d'enchantements, les grands romans offrent des aventures très éloignées de la réalité et donnent une représentation altérée de l'histoire. Ce chapitre sur les fables et les romans

[830] *Ibid.*, p. 88.
[831] *Ibid.*, p. 94.
[832] *Ibid.*, p. 100.
[833] *Idem.*
[834] *Ibid.*, p. 103-104.
[835] *Ibid.*, p. 104.

renvoie étroitement à l'évocation de l'évolution du genre romanesque dans *La Bibliothèque française*. Dans cette œuvre, Sorel privilégie le classement des différentes formes romanesques en fonction du critère de la vraisemblance alors que, dans *De la connaissance des bons livres*, le polygraphe accorde la primauté à l'analyse des formes narratives afin de montrer en quoi elles sont impropres à l'instruction et nocives à certains lecteurs. L'auteur du Francion démontre dans les deux ouvrages critiques la nécessité de réformer et le savoir fictionnel et son mode de diffusion.

Les fables et toutes les formes romanesques s'avèrent ainsi non conformes au principe de la vraisemblance. Sorel s'interroge d'ailleurs sur l'intérêt de la lecture de ce type d'ouvrages :

> Ayant examiné le sujet de tels livres, qu'on nous dise un peu à quoy ils sont propres ; A quoy sert de représenter ce qui n'est point, et ce qui ne peut estre ? Quels bons exemples trouve-t'on en ce qui ne peut arriver ? Peut- on former de telles imaginations pour autre chose que pour tromper ceux qui en conçoivent de vaines espérances ? N'y-a-t'il pas des hommes si crédules que de se persuader que s'ils se mettoient à voyager tout armez comme Amadis et Galaor, ils auroient de semblables fortunes ?[836]

Sorel pose la question de l'utilité de la fiction, laquelle doit, à l'image de l'histoire, représenter des aventures vraisemblables afin que le lecteur y puisse tirer des exemples utiles à son instruction et à sa conduite dans la société. D'où le deuxième volet sur lequel porte l'analyse de Sorel sur le roman : la fonction morale.

Sorel présente les fables et les romans comme des textes qui mettent en scène des exemples de conduites immorales de leurs personnages. En effet, les fables traduisent pour Sorel l'inclination des hommes au mensonge puisque le principe des auteurs était à l'origine de transmettre des leçons de philosophie et de théologie à partir d'histoires fictives. Il donne l'exemple des textes fabuleux d'Homère, d'Ovide et de Virgile dans lesquels on trouve des inventions absurdes entre autres sur les dieux lesquels, à fortiori incarnent tous les vices. Il apparaît donc que les récits fabuleux sont immoraux en ce sens qu'ils sont contraires aux valeurs chrétiennes : il taxe ainsi les auteurs de fables d'idolâtrie. Dans la suite de son analyse, Sorel souligne les attitudes non exemplaires des chevaliers qui, entre autres, débauchent des jeunes filles, couchent avec leurs maîtresses avant même le mariage et ont recours aux démons plutôt qu'à Dieu alors qu'ils se disent chrétiens. Cette conduite immorale et peu orthodoxe des chevaliers fait que leurs actions ne peuvent servir d'exemples aux jeunes même s'il leur arrive de venir en aide aux démunis. En fait, l'auteur condamne surtout la place prépondérante qu'occupent les inventions absurdes et contraires à la morale dans aussi bien les fables que les romans.

Ces différentes formes romanesques sont donc moralement condamnables. Sorel remet en cause la fonction et la capacité instructive des fables et des romans dont les scènes extravagantes et les conduites peu vertueuses des personnages mis en scène rendent impossible tout rapprochement de

[836] *Ibid.*, p. 96.

ces récits avec la réalité et portent atteinte à toute fonction moralisatrice. Les actions représentées ne peuvent d'ailleurs être imitées puisqu'elles sont irréalistes. D'où ces propos à travers lesquels Sorel met en question le caractère instructif et moral des fables et des romans :

> Il ne sert à rien de dire que le vice y est toujours chastié et la vertu récompensée, et que la valeur y est au plus haut poinct où elle puisse aller : Nous serions mal fournis de livres, si nous n'en avions point d'autres pour nostre instruction, et si pour trouver les bonnes règles de la vie,il nous falloit avoir recours à des extravagances.[837]

Sorel montre ainsi pourquoi il faut censurer les fables, les romans de chevalerie, de bergerie et d'aventures héroïques. À travers son analyse, il s'interroge principalement sur le caractère vraisemblable et moral de ces différentes formes romanesques et propose une sorte de démonstration à travers laquelle il justifie son hostilité à l'égard de la fiction. Même si les fables et les romans ont une dimension allégorique et nous apportent des informations sur le mode de vie au cours des siècles passés, ils sont dominés par des récits d'enchantements, des histoires absurdes et des aventures immorales qui corrompent toute leur dimension instructive. Sorel avance donc à propos des fables : « l'on dit qu'elles sont toutes significatives, et l'on y prétend donner des explications morales ou physiques et théologiques ; mais ce qu'elles ont de monstrueux et de déshoneste ne laisse pas d'offenser le jugement, et de donner de mauvaises impressions aux esprits foibles»[838]. Il en est de même des romans qui risquent surtout de corrompre la jeunesse.

Cependant, Sorel ne condamne pas de façon radicale la fiction mais donne à voir ses défauts afin de mettre en garde les lecteurs. L'auteur du *Francion* se soucie surtout de la réception des textes fictifs auprès d'un public non averti qui risque de prendre à la lettre, à l'image de Lysis, les histoires racontées. Cette question de la réception a une place centrale dans ce dernier ouvrage critique de Sorel. En effet, selon le polygraphe, les ouvrages fictifs requièrent « une lecture […] faite avec circonspection »[839] ; d'où l'invitation du lecteur à changer ses méthodes de lecture. Les fables et les romans sont chargés d'un sens moral et philosophique implicite qui, toutefois, ne peut être appréhendé par tous les lecteurs. Et plus particulièrement, la lecture des romans modernes nécessite une culture littéraire et historique considérable dont une grande partie du lectorat était dépourvue à l'époque. Sorel appelle donc les romanciers à renouveler leurs manières d'écrire en étant plus « soigneux de chercher des figures mieux séantes pour les mystères qu'ils vouloient celer »[840]. L'on peut, aux yeux de Sorel, excuser le manque d'instruction des lecteurs mais l'on ne peut tolérer le manque de lucidité des auteurs.

---

[837] *Ibid.*, p. 99.
[838] *Ibid.*, p. 92.
[839] *Ibid.*, p. 151.
[840] *Ibid.*, p. 92.

Sorel s'attaque aux écrivains, notamment aux romanciers dont les ouvrages sont impropres à ce pourquoi ils sont destinés :

> À quoi donc sont propres nos romans : leurs autheurs nous estiment si crédules, ou le sont tellement eux-mesmes, que de nous dire sérieusement que leurs livres sont faits pour exciter à la vertu ; mais ne doivent-ils pas plutost exciter à toute sorte de vices, comme à l'amour impudique, à l'oysiveté et à un abandonnement général aux voluptez[841].

D'où la nécessité de renouveler le roman afin de le rendre plus vraisemblable et pour que les histoires racontées puissent servir d'exemples utiles à la conduite du lecteur dans le monde. Ainsi Sorel à travers cet ouvrage s'adresse non seulement au lecteur dont il démontre le caractère futile et dangereux de la lecture des romans, mais aussi aux écrivains dont il censure le désordre et les irrégularités des ouvrages.

La conclusion que propose Sorel sur la censure des romans entérine sa condamnation de la lecture des textes fictifs par un lectorat peu instruit. Sorel appelle le lecteur à s'en détourner même si derrière les aventures extravagantes se cachent des enseignements utiles : « La doctrine qu'on attribue aux fables payennes, ne les sçauroit purger de leurs ordures »[842]. L'auteur propose plutôt au lecteur d'autres types d'ouvrages plus à même de l'instruire :

> Nous avons les histoires de tous les rois et de tous les peuples ; nous avons les vies des plus grands personnages de la terre, et principalement celles de quantité de saints, dont on met souvent au jour quelque traduction ou quelque original ; avec des livres de voyages de diverses contrées, et des descriptions exactes des pais, et des mœurs de leurs habitans ; on ne fçauroit rien trouver qui instruise et qui divertisse davantage. Si les dames ayment la lecture, elles se peuvent plaire à celle-cy autant que les hommes. Cela vaut mieux que de se remplir l'esprit de chofes vaines, et roefmes de chofes nuisibles. S'il arrive quelquefois qu'on s'occupe à la lecture d'un roman, il doit estre en un souverain degré d'excellence[843].

La littérature a avant tout une fonction instructive chez Sorel. Ainsi il reproche aux romans d'en être impropres car le peu d'enseignements qu'ils contiennent est dissout par des fables extravagantes. C'est dans ce sens que s'inscrivent ces propos : « Aussi nous ne devons jamais estimer un roman qu'on n'y trouve autant de profit qu'à une histoire »[844].

L’œuvre de Sorel dans son ensemble est régie par une même entreprise. L’auteur du *Francion* se consacre principalement à la recherche et à la diffusion de la science. Cette entreprise est sous-tendue par l’autorité de la raison critique. En effet, la réforme du savoir passe par la confrontation des connaissances afin de voir celles qui sont utiles au progrès humain. De plus, il s’agit pour les auteurs d’adopter le rationalisme esthétique et les lecteurs de faire preuve d’un esprit critique.

---

[841] *Ibid.*, p. 126.
[842] *Ibid.*, p. 159.
[843] *Ibid.*, pp. 162-163.
[844] *Ibid.*, p. 163.

Conclusion Générale

Charles Sorel est l'auteur d'une œuvre singulière. Mais si cette dernière apparaît de prime abord comme une œuvre marquée par de profondes disparités, il faut dire qu'elle est régie par un même esprit iconoclaste et novateur. D'ailleurs, l'auteur du *Francion* occupe lui-même une place un peu à part dans son époque marquée par un certain engouement des écrivains pour les écoles de pensée. Bien que le polygraphe fréquente les salons littéraires et fut, dans sa jeunesse, disciple de Théophile de Viau, il ne se réclame véritablement d'aucun courant artistique. Ce fait est caractéristique de son esprit indépendant et protéiforme. Ainsi, s'il est principalement connu à son époque comme auteur de romans comiques, il s'est illustré dans des genres très diverses.

Sorel fait partie des premiers auteurs qui font de l'écriture une activité professionnelle. En effet, il consacre toute sa vie à l'écriture du roman, de l'histoire, de la philosophe, mais aussi il porte un intérêt particulier pour la critique littéraire tout au long de sa carrière. Mais contrairement au personnage Musidore qui n'écrit que pour gagner de l'argent, chez Sorel la profession d'écrivain est associée à une activité noble. Il s'agit pour l'auteur du *Francion* de former, instruire le public et amener les écrivains de façon générale à s'interroger sur les pratiques littéraires. Sorel met au centre de son œuvre le questionnement sur son époque : questionnement sur les mœurs, sur l'éducation, mais surtout sur les manières d'écrire et les méthodes de lecture. Il remet en cause et soumet à l'examen à travers son œuvre les principales formes d'écriture de son époque : le roman, l'histoire, la philosophie.

L'objectif de Sorel est de mettre en évidence à travers ses ouvrages la nécessité de changer certaines manières d'écrire mais aussi les habitudes de lecture du public. D'où la dimension pédagogique de son œuvre qui s'apparente à une démonstration de sa pensée sur l'écriture. Pour Sorel, le livre est un outil essentiel de transmission du savoir. C'est pourquoi, il est important de bannir des textes historiques, philosophiques et même romanesques les métaphores obscures et extravagantes et écrire dans un langage simple et concis. Étant destiné à un public parfois peu instruit, l'œuvre d'art littéraire, historique ou philosophique doit être facile d'accès. De surcroît, le livre doit être agréable à lire et avoir un contenu instructif.

Dans ce sens, Sorel érige les principes de la vraisemblance et de l'utilité des livres comme étant les règles principales que doit respecter toute œuvre d'art littéraire, historique et philosophique. La nouvelle manière d'écrire que prône l'auteur du *Francion* est régie par ces principes que Sorel annonce dans chaque préface de ses différents ouvrages. Le polygraphe propose ainsi un renouvellement des différentes formes d'écriture de son époque. En fait, il reproche à la plupart des auteurs d'écrire dans un langage obscur et inintelligible, mais aussi de raconter des fables et des mensonges qui induisent en erreur le lecteur. C'est dans ce sens que s'inscrit l'invention du genre de l'histoire comique qui est mis à la fois en opposition et en concurrence au roman ; le polygraphe s'engage également à réécrire et réhabiliter l'histoire de France et il s'adonne à un projet immense de recherche et de mise en œuvre de la « science universelle ».

Dans cette perspective, l'analyse des pratiques d'écriture constitue la première étape du projet de Sorel de renouveler les manières d'écrire et de lire. L'analyse qui passe par les procédés de la satire, de la parodie, de la mise en abyme, de l'allégorie amène les lecteurs et les écrivains eux-mêmes à s'interroger sur les pratiques littéraires. L'auteur du *Francion* cherche ainsi à évaluer certaines pratiques traditionnelles et à montrer en quoi leur condamnation est justifiée. En effet, il s'agit pour lui de démontrer que le livre ne peut être un outil de diffusion des connaissances que si les écrivains se soumettent au principe du rationalisme esthétique et que le lecteur cesse d'être passif. La place de l'analyse est donc primordiale dans l'œuvre de Sorel : elle appelle à la condamnation et à l'abandon de certaines pratiques littéraires et incite en même temps au renouvellement de ces mêmes pratiques. Cette caractéristique de l'analyse renvoie au principe de la parodie dont Stéphane Pouyaud définit en ces termes :

> la parodie, derrière des dehors univoques qui en feraient une pratique purement destructrice, est en fait fondamentalement double : à la fois hommage et déboulonnement, destruction et création, œuvre tournée vers le passé et vers l'avenir. La parodie commence par se tourner vers le passé et prendre pour cible une œuvre ou une esthétique, dont elle repère les traits récurrents ; une fois cette mise au jour accomplie, elle reprend ces caractéristiques, les accentue et les caricature, de manière à dévaloriser le modèle qu'elle combat ; mais la démarche parodique ne s'arrête pas là : par cette critique même, la parodie laisse aussi entrevoir en creux une nouvelle esthétique qui pourrait présider, dans l'avenir, au renouvellement du genre.[845]

La critique acerbe de Sorel du roman traditionnel, des textes historiques et philosophiques n'est pas donc purement gratuite. C'est une critique constructive régie par une noble ambition : combattre l'ignorance par la diffusion de la vraie science. Sorel prône une nouvelle esthétique qui est plus apte à transcrire de façon fidèle les réalités sociales, les faits historiques et les vérités scientifiques. Dans ce sens, on peut dire que l'analyse chez Sorel « fonctionne comme une valorisation d'un genre [...] à venir : après avoir critiqué et par cette critique même, elle avance implicitement de nouveaux principes d'écriture, qu'il serait bon de suivre »[846].

Le polygraphe recommande donc une réforme de l'écriture, de la lecture mais aussi du savoir. En érigeant en règle une nouvelle esthétique pour le roman, l'histoire et la philosophie, en prônant une nouvelle manière de diffuser les connaissances et une nouvelle méthode de lecture, il appelle à une réforme de la science. Le renouvellement que propose Sorel suppose en effet de bannir des livres les fables des poètes et romanciers, les chimères de la mythologie, les inventions extravagantes des historiens, les rêveries et les mensonges des philosophes : grosso modo tous les déguisements de la science. Étant « les règles de la vie, pour apprendre à toute heure ce qui ne peut pas toujiours estre

[845] Stéphane Pouyaud, « Parodie et valeur romanesque », *Les Carnets du CRIMEL, Littérature et valeur*, n° 730, 2014, p. 1.
[846] *Ibid.*, p. 10.

enseigné de vive voix »[847], les livres doivent contenir la vraie science et non « des imaginations bigearres »[848]. Pour ce faire, l'auteur du *Francion* recommande aux écrivains de n'écrire dans leurs ouvrages « que ce qu'il est nécessaire à un homme de sçauoir pour le mettre en sa perfection »[849]. Il faut dire que le but ultime du polygraphe est que chacun puisse avoir accès à la science par le biais de l'instruction livresque.

Toute l'œuvre de Sorel est sous-tendue par ce besoin de « chasser les monstres de la terre » et de rendre accessible la science. Le projet de Sorel rejoint ainsi celui des humanistes : diffuser toutes les connaissances afin de permettre aux hommes de s'instruire par eux-mêmes. En outre, le polygraphe annonce l'entreprise encyclopédique des philosophes du siècle des Lumières de rassembler toutes les connaissances dans un seul ouvrage destiné au public. Ainsi, tout en étant profondément ancrée dans son époque, l'ouvre de Sorel s'inscrit pleinement dans la modernité.

Dans ce sens, autour de la querelle sur l'écriture de l'histoire au XVIIe siècle, Sorel s'oppose aux partisans de l'histoire conçue comme érudition. Cette manière d'écrire l'histoire qui « caractérise les histoires écrites dans les milieux parlementaires dans le dernier tiers du XVIe siècle […] applique [...] à l'étude de l'histoire non seulement les méthodes de la philologie, à l'instar de l'humanisme italien après Lorenzo Valla, mais aussi celles du droit »[850]. L'auteur du *Francion,* qui, à l'image des auteurs antiques, conçoit l'histoire comme une narration agréable, entend surtout rendre accessible l'histoire en la débarrassant des nombreuses citations et du langage à la fois métaphorique et trop érudit. En effet, les partisans de l'histoire-érudition insèrent de nombreuses citations qui rendent difficile la lecture de leurs ouvrages surtout par un public peu instruit. Sorel considère d'ailleurs que leurs textes ne sont pas « des histoires, mais bien des matières d'histoire »[851].

Bien que proche de la tradition antique, la conception de Sorel de l'histoire s'inscrit dans la modernité en ce sens qu'il présente l'historien comme un rhétoricien dont le but est non pas de « faire des remarques ou des commentaires sur une histoire »[852] mais de raconter de façon agréable l'histoire afin d'inciter le public à s'intéresser au récit historique autant, voire plus, qu'au roman : « Pour ce qui est du langage entier de mon histoire, je le rendray le plus poly et le plus agréable qu'il me sera possible »[853]. Cette conception sorélienne de l'histoire, héritée de l'Antiquité, suppose également de se détourner des épithètes homériques et de « ces poinctes et de ces pensées que l'on met aujourd'hui dans les lettres et dans les sonnets »[854] car « la beauté du langage d'un historien consiste en la force

[847]*La Science universelle*, « Remonstrance sur les erreurs et les vices », édition de 1668, p. 23.
[848]*Ibid.*, P ; 33.
[849]*Idem.*
[850]Béatrice Guion, « L'histoire à l'âge classique, entre narration et érudition », *Littératures classiques* 2007/3 (N° 64), p. 170.
[851]Sorel, *Avertissement sur l'Histoire de la monarchie française*, Paris, Claude Morlot, 1628, p. 29.
[852]*Ibid.*, P. 97.
[853]*Ibid.*, p. 201.
[854]*Ibid.*, p. 202.

de mots, et en la Naisve signification, et s'il veut avoir des poinctes, il faut que ce soientt autant de maximes d'Etat »[855]. Sorel se démarque donc de certaines pratiques traditionnelles du récit et des partisans classiques de l'histoire-érudition.

Au même titre que son œuvre historique, la production romanesque de Sorel a pris part aux débats esthétiques et idéologiques contemporains. Par le biais du genre de l'histoire comique, le polygraphe entend renouveler et donner une identité propre au roman. Dans ce sens, au regard de l'esthétique que prône l'auteur du *Francion* et de la dynamique continue du roman vers la modernité au cours du siècle, on peut dire que les travaux de Sorel sur la production romanesque occupent une place importante au cours du XVIIe siècle.

Dès la Naissance de l'histoire comique, Sorel donne à ce genre pour objectif « […] le paradoxe d'inscrire le refus du romanesque à l'intérieur même de l'espace traditionnel du roman »[856]. Cette particularité de ce courant traduit toute son originalité. Ainsi l'histoire comique occupe une place importante, mais aussi toute particulière au cours du siècle. À travers sa définition de cette forme nouvelle, Sorel cherche bien évidemment à réinventer le roman ; mais cette quête de la reconnaissance de ce genre victime de mépris est inhérente à son renouvellement. D'où le rôle important que jouent *Francion* et *Le Berger extravagant* dans l'avènement et la définition du genre de l'histoire comique. En fait, avec ces deux ouvrages, Sorel a eu le mérite d'imposer une nouvelle forme romanesque qui prône le rejet du romanesque au moment où les aventures extraordinaires et merveilleux de l'*Astrée* connaissent encore un grand succès auprès des lecteurs.

Romans de la rupture et de la redéfinition du roman, les histoires comiques de Sorel sont fondamentalement marquées par une immense entreprise de renouvellement des pratiques littéraires. L'histoire comique dont fait recours « les esprits indépendants du siècle » non seulement inscrit en son sein un discours critique sur le roman mais aussi tend à se démarquer des caractéristiques qui constituent l'essence même du roman afin de le renouveler. L'objectif de Sorel est en quelque sorte de déconstruire la fiction romanesque. Ainsi, pour Maurice Lever, « il s'agit d'un roman qui nie les ingrédients habituels de la fiction, qui se défie de l'imaginaire, qui tend vers une vision lucide et une peinture sincère de la vie quotidienne ; en un mot, d'un roman qui nie le roman »[857]. Le but de l'histoire comique est donc de proposer une nouvelle forme romanesque qui extirpe du roman tout ce qui lui est étranger, tout ce qui est emprunté et provient d'autres formes littéraires antérieures, en l'occurrence l'épopée.

L'âge d'or du roman héroico-sentimetal a certainement mis un terme aux prétentions de Sorel, à travers le genre de l'histoire comique, de renouveler le roman. Mais on peut constater que les

---

[855]*Idem.*

[856]Maurice Lever, « Le statut de la critique dans "Le Berger extravagant" de Charles Sorel » in *Revue d'Histoire littéraire de la France, Le Roman au XVIIe Siècle,77e Année, No. 3/4,* PUF, Mai 1977, p. 87.

[857]*Ibid.*, p. 88.

romanciers héroïques dans leur aspiration à donner un statut « noble » au roman poursuivent le même but que Sorel. Dans les deux cas, il s'agit d'établir des règles propres au roman et de lui permettre d'être un genre autonome et reconnu par les doctes. Cependant, si les romanciers héroïques cherchent dans le passé une affiliation au roman, Sorel entend soustraire au genre romanesque sinon son passé, du moins tout ce qui le rapproche de l'épopée et de sa forme traditionnelle. Mais cela ne relevait-t-il pas d'une gageure ?

Ce paradoxe donne à l'entreprise sorélienne tout son intérêt. Le roman comique est en fait né en réaction contre l'esprit de toute une époque, époque où la parole est en partie confisquée et l'expression libre d'une certaine forme de pensée punie. L'histoire comique doit ainsi trouver des moyens subtils et efficaces autres que l'expression directe de la pensée pour dire le monde tel qu'il est. Ainsi le choix d'une forme proche de la farce et des contes joyeux pour exprimer des choses sérieuses constitue le premier paradoxe de ce genre. C'est dire que l'histoire comique relève avant tout du paradoxe. Ainsi, tout en se réclamant de la veine du roman, l'histoire comique est la forme romanesque qui se démarque le plus de la forme traditionnelle du roman. C'est un genre contraire à l'esprit même du roman de l'époque alors qu'il entend prendre la forme du roman. Ainsi, « prenant ouvertement ses distances avec les formes établies du roman pastoral, héroïque ou précieux, lesquelles liées à des règles, ne bougent guère, il pousse toujours sa réflexion sur lui-même »[858]. L'histoire comique se démarque des règles du roman en tant que « épopée en prose » pour s'inventer ses propres règles qui vont permettre au roman de se renouveler et de s'inscrire dans la modernité.

En fait, dans sa quête d'une identité propre au genre romanesque, Sorel, à travers l'histoire comique, invente une forme dans laquelle s'inscrit la forme moderne du roman. En effet, si le genre de l'histoire comique prend le contre-pied du roman traditionnel, il est la forme romanesque dont le roman classique semble le plus s'inspirer. Les principes caractéristiques de l'œuvre romanesque sorélienne sont en grande partie repris par les romanciers classiques. Cependant, il ne s'agit pas pour nous de démontrer que le roman classique s'inspire du genre de l'histoire comique tel que le définit Sorel dans ses œuvres fictifs et ses textes critiques, mais de souligner que la production romanesque de l'époque classique se rapproche plus de la forme de l'histoire comique que des autres formes romanesques qui marquent le XVIIe siècle.

Toutefois, on sait que l'œuvre de Sorel est restée longtemps dans l'oubli ; aucun critique littéraire ou romancier de la seconde moitié du siècle classique ne note un quelconque intérêt de la production fictionnelle du polygraphe. En fait, il semble qu'il existe un certain décalage entre l'œuvre de Sorel et son époque. Dans ce sens, son autobiographe pense que « la vraie cause de [la] stérilité [du roman comique], il faut la chercher dans l'esprit même de toute la littérature au XVIIe siècle, dans

[858]Jean Serroy, *Roman et réalité*, Paris : librairie Minard, 1981, p. 17.

son effort soutenu vers la noblesse et la grandeur, son mépris des détails et des choses extérieures, sa prédilection pour les études abstraites et aussi pour les termes les plus généraux. Quelle place doit-il rester pour un genre qui vit précisément de détails et de contrastes, d'observations menues et d'expressions pittoresques ? »[859]. Le polygraphe a d'une certaine manière été victime de son esprit peut-être trop novateur. En proposant une forme romanesque nouvelle qui oblitère du roman ses aventures guerrières, ses héros antiques, son langage poétique, il donne Naissance à un genre qui apparaît, aux yeux d'un public profondément acquis à la littérature aristocratique, comme une forme mineure, un sous-roman ou encore la forme médiocre du roman. L'histoire comique se présente donc, tout au long du siècle, comme une forme romanesque subalterne dont les auteurs sont incapables de répondre aux exigences de la composition du roman. De ce fait, lorsque Furetière publie *Le roman bourgeois*, « Tous les gens de lettres, et même ses collègues, lui reprochèrent durement son sujet et son style trop bourgeois […]. Ainsi le genre préféré de Sorel ne fut jamais qu'une exception et n'obtint que des succès de surprise ou de scandale, dans le siècle où tout allait au grand. Cela est vrai de la première comme de la seconde moitié du XVIIe siècle »[860].

Ainsi, l'œuvre de Sorel dans son ensemble traduit son ambition de renouveler les pratiques littéraires en vue de transcrire de façon claire la science et de permettre à tous les lecteurs d'en faire profit. Par l'adoption de l'esthétique rationaliste et par la promotion – dans la littérature, la philosophie, l'histoire, dans tous les livres qui véhiculent la science humaine et qui sont destinés à la lecture du public – de la recherche de la vérité, Sorel montre l'importance capitale qu'il accorde à la quête et à la transmission de la science.

[859] *Ibid.*, p. 226.
[860] *Ibid.*, p. 231.

Bibliographie

I- Corpus

Les Nouvelles française où se trouvent les divers effets de l'amour et de la fortune, Paris, Chez Pierre Billaine, 1623.

Les nouvelles choisies, édition de Daniela Dalla Valle, Paris : Honoré Champion, 2005.

Histoire comique de Francion, Paris, Chez Jean Fort, 1625.

- édition de Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1996.
- édition de Yves Giraud, Paris, H. Champion, 2000.

Le berger extravagant, Paris, Toussainct Du Bray, 1627-1628. Tomes 1, 2 et 3.

L'Anti-Roman ou l'histoire du berger Lysis, accompagnée de ses remarques, édition de Anne-Elisabeth Spica, Pais, Honoré Champion, 2014.

Polyandre : histoire comique (1648), édition critique de Patrick Dandrey et Cécile Toublet, 2010.

Description de l'île de portraiture et de la ville des portraits, Paris, chez Charles De Sercy, 1659.

Avertissement sur l'histoire de la monarchie française, Paris, chez Claude Morlot, 1628.

La science universelle :

- édition de Toussainct Quinet, Paris, 1641. → « Avertissement nécessaire sur ce livre, et sur les autres suivans, et mesmes sur tous ceux que l'on attribue au mesme Auteur », pp. 342-381.
- édition de Jean Guignard, Paris, 1668. → tous les textes liminaires : l'introduction, « Remontrance sur les erreurs et les vices », « Proposition de la science universelle ou de la vraye philosophie ».

La bibliothèque française, Paris : Compagnie des libraires du Palais, 1667.

La Bibliothèque française (1667), édition de Filippo D'Angélo, Mathilde Bombart, Laurence Giavarini, Claudine Nédelec, Dinah Ribard, Michèle Rosellini, Alain Viala, Paris, Honoré Champion, 2015.

De la connaissance des bons livres, Paris : André Pralard, 1671.

II- Autres ouvrages de Sorel

1- Poésies

Epithalame sur l'heureux mariage du très chrétien roi de France, Louis XIII de ce nom, par C. Sorel. P. (Parisien), Paris, Richer, 1616.

Vers pour le ballet des Bacchanales par Théophile Viau, Saint-Amant, du Vivier, Sorel, Boisrobert, Paris, Imprimerie royale, 1623.

Grand bal de la duchesse douairière de Billebahaud, (ballet dansé par le Roi en février 1626) ; vers du dit ballet par le sieur Bordier, ayant charge de la poésie près de Sa Majesté, par Claude de l'Entoile, Imbert, Sorel, T. R., Paris de l'imprimerie du Louvre, 1626.

2- Romans

Histoire amoureuse de Cléagénor et de Doristée, Paris : Toussainct du Bray, 1621.

Le Palais d'Angélie, Paris, Toussainct du Bray, 1622.

L'Orphize de Chrysante, Paris, Toussainct Du Bray, 1626.

La Vraie Suite des aventures de la Polyxene du feu sieur de Molière, suivie et conclue sur ses mémoires, Paris, Antoine de Sommaville, 1634.

La Maison des jeux (tomes 1 et 2), Paris, Chez Nicolas de Sercy, 1642.

La Maison des jeux, Tome 1, Paris, Honoré Champion, 2017, édition critique par Marcelle Léopizzi.

La Maison des jeux, Tome 2, Paris, Honoré Champion, 2017, édition critique par Marcelle Léopizzi.

3- Textes historiques

Divers traités sur les droits et les prérogatives des Roys de France, Tirez *des Memoires Historiques et Politiques* De M. C. S. S. D. S., Paris, Compagnie des Marchands libraires du Palais, 1666.

Remonstrance aux peuples de Flandre. Avec les droicts du Roy sur leurs Provinces, Paris, Nicolas de Sercy, 1642.

La défense des Catalans, Paris, Nicolas de Sercy, 1642.

Les vertus du Roi, panégyrique de Louis XIII, Paris, vers 1615 ou 1616.

Histoire de la monarchie française où sont descrits les faicts memorables et les vertus heroïques de nos anciens rois, Paris, Claude Morlot, 1629. Deuxième édition : Paris, Louys Boulanger, 1630.

L'Histoire de la monarchie française sous le règne du roy Louis XIV, contenant tout ce qui s'est passé de plus remarquable entre les couronnes de France et d'Espagne, et autres païs estrangers, Paris, Jean-Baptiste Loyson, 1662.

La Science de l'Histoire avec le jugement des principaux historiens tant anciens que modernes, Paris, Thomas Jolly, 1665.

Divers traités sur les droits et prérogatives des Rois de France, tirés des Mémoires historiques et politiques de M. C. S. S. D. S., Paris, par la Société des Marchands libraires du Palais, 1666.

4- Textes philosophiques

Des Talismans ou Figures faites sous certaines constellations… tiré de la seconde partie de la Science des choses corporelles, par le sieur de l'Isle, Paris, Antoine de Sommaville, 1636.

La Solitude et l'Amour philosophique de Cléomède, premier sujet des Exercices moraux de M. Charles, Paris, Antoine de Sommaville, 1640.

La Solitude et l'amour philosophique de Cléomède, édition d'Olivier Roux, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Traité de la Perfection de l'homme, etc. avec les méthodes des sciences, par M. Charles Sorel, conseiller du roi en ses conseils, premier historiographe de France et de sa Majesté, Paris, Robert de Xain, 1655.

5- Ouvrages critiques

Le jugement du Cid. Composé par un bourgeois de Paris, marguillier de sa paroisse, Paris, 1937.
Rôle des présentations faites aux grands jours de l'Éloquence française, 1634.
Discours sur l'Académie française établie pour la correction et l'embellissement du langage, pour savoir si elle est de quelque utilité aux particuliers et au publie, Paris, J. de Luyne, 1654.
« Les Loix de la Galanterie », in *Recueil des pièces les plus agréables de ce temps*, Paris, Nicolas de Sercy, 1644. Réédition des *Loix de la Galanterie* : Paris, 1855.
Relation de ce qui s'est passé au Royaume de Sophie, depuis les troubles excités par la Rhétorique et l'Éloquence. (Critique de la Nouvelle allégorique de Furetière.), Paris, Est. Loyson,1659.

6- Textes religieux

Pensées chrétiennes sur les commandements de Dieu, Paris, Jean Jost, 1634.
Recueil de lettres Morales et Politiques avec un Discours du Courtisan chrétien ou les moyens de vivre chrétiennement dans la Cour, Paris, au Palais, chez Pierre Rocolet, chez Antoine de Sommaville, et chez Jean de Bray, 1638 ou 1641.
Chemin de la fortune ou les bonnes règles de la vie pour acquérir des richesses en toute sorte de conditions et pour obtenir les faveurs de la cour, les honneurs et le crédit, Entretiens d'Ariste sur la vraye science du monde, Paris, Jean-Baptiste Loyson, 1663.
De la Prudence ou des bonnes règles de la vie pour l'acquisition, la conservation et l'usage légitime des Biens du corps et de la fortune, et des Biens de l'âme, Paris, Pralard, 1673.

7- Ouvrages Galants et discours divers

Nouveau recueil de lettres, harangues, et discours différents, François Pomeray, 1630.
La Fortune de la Cour, ouvrage curieux tiré des Mémoires d'un des principaux Conseillers du duc d'Alençon, frère du Roy Henri III, Paris, Nicolas de Sercy, 1642.
Œuvres diverses, ou Discours meslez, Paris, Compagnie des libraires du Palais, 1663.
Les récréations galantes, contenant : Diverses questions plaisantes… le Passe-temps de plusieurs petits jeux ; quelques enseignes en prose ; le Blazon des couleurs ; l'Explication des songes ; et un Traité de la phisionomie, suite et IIe partie de la Maison des jeux, Paris, Étienne Loyson, 1671.
L'histoire des pensées, mêlée de petits jeux, nouvelle galante, Paris, Étienne Loyson, 1671.

IV- Ouvrages littéraires importants dans le cadre de notre étude

ALEMAN, Mateo, *Guzmán d'Alfarache*, Paris : Classiques Garnier, 2014 (édition de Francis Desvois).

Auteur anonyme, *Les cent nouvelles nouvelles*, Paris : Honoré Champion Éditeur, 2005 (édition de Roger Dubuis).

APULEE, *Les Métamorphoses ou L'âne d'or*, Paris : Les Belles-Lettres, 1947 (édition de Paul Vallette).

BARCLAY, Jean, *Les Avantures d'Euphormion histoire satyrique*, Anvers : chez les héritiers de Plantin, 1711 (édition de J-B-Drouet de Maupertuy).

BERGERAC, Cyrano de, *Les Etats et Empires de la Lune et du Soleil avec le Fragment de physique*, Paris : Honoré Champion, 2004 (édition de Madeleine Alcover).

BOCCACE, *Décaméron*, Montréal : Céres, cop. 1999 (édition de Giuseppe di Stéfano).

CERVANTES, Miguel de, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche I*, Paris : Flammarion, 2016 (édition de Louis Viardot).

CERVANTES, Miguel de, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche II*, Paris : Flammarion, 2016 (édition de Louis Viardot).

CERVANTES, Miguel de, *Les Nouvelles*, Paris : Garnier frères, 1942 (édition de Louis Viardot).

FURETIERE, Antoine, *Le roman bourgeois*, Paris, Gallimard, 1981 (édition de J. Prévot).

EMESE, Héliodore de, *Les Ethiopiques Théagène et Chariclée Tome I*, Paris : Société d'édition "Les Belles lettres," 1935 (édition de R.M. Rattenbury et T.W. Lumb).

EMESE, Héliodore de, *Les Ethiopiques Théagène et Chariclée Tome II*, Paris : Société d'édition "Les Belles lettres," 1935 (édition de R.M. Rattenbury et T.W. Lumb).

LAFAYETTE, Madame de, *La princesse de Clèves*, Paris, Gallimard, 2005.

L'HERMITE, Tristan, *Le page disgracié***,** Paris : Gallimard, 2010 (Jacques Prévot).

NAVARRE, Marguerite de, *Héptaméron*, Genève : Librairie Droz, 2014 (édition de Renja Saminen).

RABELAIS, François, *Gargantua*, Paris : Pocket 2009, (édition de Marie-Madeleine Fragonard).

SCARRON, Paul, *Le roman comique***,** Paris : Éditions Classiques Garnier, 2010 (édition de Claudine Nédelec).

SCUDERY, Madeleine de, *Artamène ou Le grand Cyrus*, Paris : Flammarion, DL 2005 (édition de Claude Bourqui, Alexandre Gefen et Barbara Selmeci).

SCUDERY, Madeleine de, *Clélie histoire romaine* (première partie), Paris : H. Champion, 2001 (édition de Chantal Morlet-Chantalat).

URFE, Honoré de, *L'Astrée* (première partie), Paris : H. Champion, 2011(édition critique sous la direction de Delphine Denis).

URFE, Honoré de, *L'Astrée* (deuxière partie), Paris : Honoré Champion, 2016 (édition critique sous la direction de Delphine Denis).
VIAU, Théophile de, Œuvres complètes (tomes 1,2 et3), Paris : H. Champion, 1999 (édition de Guido Saba).

III- Ouvrages critiques

1- Ouvrages critiques sur l'œuvre de Sorel

ALET, Martine, *Charles Sorel et son monde*, Paris, Honoré Champion, 2014.

BECHADE, Hervé, *Les romans comiques de Charles Sorel, fiction narrative, langue et langages*, Genève, Librairie Droz, 1981.

BURY, Emmanuel et DER SCHUEREN, Éric Van (dir.), *Charles Sorel Polygraphe*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006

DANDREY, Patrick, *Le premier "Francion" de Charles Sorel ou le "jeu du roman"* Texte imprimé, Paris : Klincksieck, 2001.

DANDREY, Patrick, *Parcours critique* consacré à *L'Histoire comique de Francion*, Paris : Klincksieck, 2000.

DEBAISIEUX, Martine, *Écriture et contrefaçon chez Charles Sorel*, Orléans, Paradigme, 2000 ; 1re édition 1989.

DE VOS, Wim, *Le singe au miroir*, emprunt textuel et écriture savante dans les romans comiques de Charles Sorel, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994.

GREINER, Frank et STERNBERG, Véronique, *L'Histoire comique de Francion de Charles Sorel*, Paris, SEDES, 2000.

MARTINE Alet, *Le Monde de Charles Sorel*, Paris, Honoré Champion, 2014.

ROUX, OLIVIER, *La "Fonction d'écrivain" dans l'œuvre de Charles Sorel*, Paris, Honoré Champion, 2012.

RIOU, Daniel, *Lectures du Francion de Charles Sorel*, de Daniel Riou, Presses universitaires de Rennes, [2000]

ROSELLINI, Michèle, et SALVAN, Geneviève, *Le* Francion *de Charles Sorel*, éditions Atlande, Neuilly, 2000.

ROUX, Olivier, *Charles Sorel : la figure, la ligne et l'invention de l'auteur*, Paris, Honoré Champion, 2014.

ROY, Emile, *La vie et l'œuvre de Charles Sorel*, Paris, Hachette, 1891, Slatkine reprints, Genève, 1970.

SERROY, Jean, Charles Sorel, Histoire comique de Francio, ; num 41, Paris, Honoré Champion, 2001.

SUTCLIFFE, F. E., *Le réalisme de Charles Sorel, problèmes humains du XVIIe siècle*, Paris, Librairie Nizet, 1965.

VERDIER, Gabrielle, *Charles Sorel*, Boston, Twayne Publishers, 1984.

2- Ouvrages critiques généraux

ADAM, Antoine, *Romanciers du XVIIe siècle*, Paris : Gallimard, 1958.

ADAM, Antoine, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Genève, Slakine Reprints, 2008.

BURY, Emmanuel, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, Presse universitaire de France, 1996.

COULET, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Collin, 1967-1968.

DECLERCQ, Gilles et MURAT, Michel, *Le Romanesque*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, DL 2004.

DENIS, Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris : Éditions du Seuil, DL 2000.

GARAVINI, Fausta, *La maison des jeux, science du roman et roman de la science au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, DL 1982

GRANDE, Nathalie, *Le roman au XVIIe siècle : l'exploration du genre*, Rosny, Bréal, 2002.

LALLEMAND, Marie-Gabrielle, *Les longs romans du XVIIe siècle*, Paris, 2013.

LEVER, Maurice, *Romanciers du Grand Siècle*, Paris : Fayard, 1996.

MOLINIE, Georges, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Pres universitaire du Mirail, 1995

REYNIER, Gustave, *Les origines du roman réaliste*, Genève : Slatkine Reprints, 1969.

REYNIER, Gustave, *Le roman réaliste au XVIIe siècle*, Paris, Hachette, 1914.

SERROY, Jean, *Roman et réalité, les histoires comiques au XVIIe siècle*, Librairie Minard, 1981.

SEROY, Jean et Collinet, Jean-Pierre, *Romanciers et conteurs du XVIIe siècle*, [Gap] Ophrys, 1975.

VIALA, Alain, *De l'« utilité » de la littérature*, in *Littératures classiques*, n° 37, automne 1999.

ZONZA, Christian, *La nouvelle historique en France à l'âge classique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

IV- Ouvrages généraux : théorie littéraire et narratologie

ALBALAT, Antoine, *L'art poétique de Boileau*, Paris : Société française d'éditions littéraires et techniques, 1929.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : éditions du Seuil, 1972.

BRETHES, Romain et GUEZ, Jean-Philipp e (dir.), *Romans grecs et latins*, Paris : les Belles Lettres, 2016.

BUSCHINGER, Danielle, *Le roman antique au Moyen Age : actes du Colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie*, Göppingen : Kümmerle, 1992.

CHAUVEAU Jean-Pierre, *Lire le baroque*, Paris : Lettres supérieures, 1997.

CLEMENT, Michèle et MOUNIER, Pascale (dir.), *Le roman français au XVIe siècle ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen***,** Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2005.

DENS, Jean-Pierre, L'honnête homme et le critique du goût esthétique et société au XVIIe siècle, Lexington : french forum, 1981.

DONVILLE, Louise-Godart de, *La Satire en vers au XVIIe siècle*, Paris : Klincksieck, 1995.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, 2015.

ESMEIN-SARRAZIN, Camille, *L'essor du roman : discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVIIe siècle*, Paris : H. Champion, 2008.

FARET, Nicolas, L'honnête homme, ou, L'art de plaire à la cour, Genève, Slakine Reprints, 1970. Édition de Maurice Magendie.

GENETIOT, Alain, Le classicisme, Paris, PUF, 2005.

GREINER, Frank, *Le roman au temps de Louis XIII*, Paris Classiques Garnier 2019

JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris : Presses universitaires de France, DL 2001.

LAJARTE, Philippe de, *L'humanisme en France au XVIe siècle*, Paris : H. Champion, 2009**.**

MOLINIE, Georges (dir.), *Le style au XVIIe siècle*, Paris : Klincksieck, 1996.

LUKACS, Georges, la théorie du roman, Paris : Gonthier, DL 1963. Édition de Jean Clairevoye.

MORA-LEBRUN, Francine, L'"Énéide" médiévale et la naissance du roman, Paris Presses universitaires de France, 1994.

PEREZ-JEAN, Brigitte et Eichek-Lojkine, Patricia, *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris : H. Champion, 2004.

ROJAT, Paul-Henry, *Littérature baroque et littérature classique au XVIIe siècle*, Paris : Ellipses, 1996.

SARDUY, Severo, *Barroco*, Paris : Seuil (53-Mayenne : impr. Floch), copyright 1975.

SARTRE, Jean-Paul, S*ituation II : littérature et engagement*, Paris : Gallimard, DL 1948.

SCUDERY, Georges et Madeleine de, Paris : H. Champion, 2002.

SERVOISE, Sylvie, *Le roman face à l'histoire : la littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XXe siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011.

SPICA, Anne-Élisabeth, *Savoir peindre en littérature : la description dans le roman au XVIIe siècle*, Paris : H. Champion, 2002.

STANESCO, Michel, *Lire le Moyen âge*, Paris : Dunod, 1998.

TAMINE, Gardes, *L'Allégorie corps et âme entre personnification et double sens*, Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence, 2002.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions Minuit, 1978.

V- Articles

ALTER, Jean, « "C'est moi qui parlons" : le jeu des narrateurs dans *Francion* », *in* Patrick Dandrey (dir.), *Parcours critique* consacré à *L'Histoire comique de Francion*, Paris : Klincksieck, 2000, pp. 106- 111.

ASSAF, Francis, « Francion : *une étude carnavalesque* », *in* Jean Serroy, *Histoire comique de Francio*n, ; num 41, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 85-96.

BERGER, Günter, « Genres bâtards : roman et histoire à la fin du XVIIe siècle », *Dix-septième siècle* 2002/2 (n° 215), p. 297-305.

BERTRAND, Dominique, « Les figures du songe ou les arcanes de la fiction », *in* Patrick Dandrey (dir.), *Parcours critique* consacré à *L'Histoire comique de Francion*, Paris : Klincksieck, 2000, pp. 112- 120.

BESSIERE, Jean, « La littérature est-elle critique ? », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], #08 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, pp. 71- 99.

BOUTET, Dominique, « Le lyrisme comme moyen du romanesque au XIIe-XIIIe siècle » in *Le romanesque*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

BRISSON, Luc, « L'"allégorie" comme interprétation des mythes, de l'Antiquité à la Renaissance » in Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine, *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2004.

BURY, Emmanuel et VAN DER SCHUEREN, Eric, *Charles Sorel Polygraphe*, Paris, Hermann, 2017.

CHOUINARD, Daniel, « Charles Sorel (anti)romancier et le brouillage du discours », Études françaises, vol. 14, n°1-2, 1978, p. 65-91.

DANDREY, Patrick, « Polyandre, ou la critique de l'histoire comique », dans Emmanuel Bury et Eric Van der Schueren, *Charles Sorel Polygraphe*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2017, p. 311-330.

DANDREY, Patrick, « Naissance de la critique littéraire au XVIIe siècle ? », *Littératures classiques* 2015/1 (N° 86), pp. 5- 16.

DEBAISIEUX, Martine, « Utopie à la dérive : La description de l'île de Portraiture », in Emmanuel Bury et Eric Van der Schueren, *Charles Sorel Polygraphe*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2017, pp. 381-396.

DEBAISIEUX, Martine, « Parodie et Carnaval : l'exemple de Charles Sorel », in *Portail du 17e siècle*, Cahier III, 1, 1989, pp. 307- 318.

DEBAISIEUX, Martine, « L'histoire comique, genre travesti », *in* Patrick Dandrey (dir.), *Parcours critique* consacré à *L'Histoire comique de Francion*, Paris : Klincksieck, 2000, pp. 69-79.

DEBAISIEUX, Martine, « Sous le signe de Mercure : de la thématique du vol à la fraude littéraire dans le Francion », in *Littératures classiques, Charles Sorel, Histoire comique de Francion"*, n° 41, sous la direction de Jean Serroy, Paris, H. Champion, 2000, pp. 49- 61.

DESILES, Emmanuel, « Des signes à la littérature : problèmes de langage dans l'*Histoire comique de Francion* », in *Littératures classiques, Charles Sorel, Histoire comique de Francion"*, n° 41, sous la direction de Jean Serroy, Paris, H. Champion, 2000.

DESILES, Emmanuel, « Les avatars de l'Histoire comique de Francion », *in* Patrick Dandrey (dir.), *Parcours critique* consacré à *L'Histoire comique de Francion*, Paris : Klincksieck, 2000, pp. 80-96.

DIONNE, Ugo et GINGRAS, Francis, « Présentation : l'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », Études françaises, vol. 42, n° 1, 2006, p. 5-21.

FOURNIER, Nathalie, « Langage, discours, métadiscours, style dans l'Histoire comique de Francion », in Jean Setrroy, Charles Sorel, Histoire comique de Francion, num 41, Paris, H. Champion, 2000, pp. 187-212.

GREINER, Frank, « La confrontation de l'histoire et du roman : Fancan, Sorel, Lenglet-Dufresnoy », *Dix-septième siècle*, 2008/2 (n° 239), pp. 311-338.

GARAVINI, Fausta, « L'itinéraire de Sorel : du Francion à la Science Universelle », dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-août 1977, pp. 432- 439.

GARDES TAMINE, Jöelle, et PELLIZA, Marie-Antoinette, « Pour une définition restreinte de l'allégorie », in Jöelle Gardes Tamine ed., *L'allégorie, corps et âme. Entre personnification et double sens*, Aix-en-Provence, PUP, 2002.

GIRAUD, Yves, « Mais j'étais un grand trompeur ..." Franchise et tromperie, ou le double jeu de Francion », in *Littératures classiques, Charles Sorel, Histoire comique de Francion"*, n° 41, sous la direction de Jean Serroy, Paris, H. Champion, 2000, pp. 41- 48.

GOLDIN, Jeanne, « Topos et fonctionnement narratif. La maquerelle dans *l'Histoire comique de Francion* », *in* Patrick Dandrey (dir.), *Parcours critique* consacré à *L'Histoire comique de Francion*, Paris : Klincksieck, 2000, pp. 121- 139.

GUION, Béatrice, « L'histoire à l'âge classique, entre narration et érudition », Littératures classiques 2007/3 (N° 64), p. 169-184.

GUION, Béatrice, « Comment écrire l'histoire : l'ars historica à l'âge classique », Dixseptième siècle 2010/1 (n° 246), p. 9-25.

JOUHAUD, Christian, « Roman historié et histoire romancée : Jean-Pierre Camus et Charles Sorel », *Dix-septième siècle* 2002/2, pp. 307- 316.

LEVER, Maurice, « Le statut de la critique dans "Le Berger extravagant" de Charles Sorel », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 77e Année, No. 3/4, Le Roman au XVIIe Siècle, May - Aug., 1977, pp. 417- 431.

LYONS, John D., « La triple imperfection de l'histoire », Dix-septième siècle 2010/1 (n° 246), p. 27-42.

MALLINSON, Jonathan, « Sorel et les préface de Francion », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1990, n° 42, pp. 137- 149.

MASSEAU, Didier, « Histoire et roman au XVIIe siècle : la querelle des théoriciens. Polémique stérile ou débat fécond ? », *Dix-septième siècle* 2010/1 (n° 246), p. 163-176.

MATZAT, Wolfgang, STENZEL, Hartmut, « Introduction. L'invention du roman français au XVIIe siècle », Dix-septième siècle 2002/2 (n° 215), p. 195-198.

MAZOUER, Charles, « Le théâtre dans l'histoire comique de Francion de Charles Sorel (Livre I à VIII) », in Jean Serroy, *Histoire comique de Francio*n, ; num 41, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 97- 108.

MOREAU, Isabelle, « La Science universelle, ou comment "parvenir à une félicité souveraine" : analyse des seuils du texte – portée épistémologique et enjeux philosophiques », dans Emmanuel Bury et Eric Van der Schueren, *Charles Sorel Polygraphe*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2017, pp. 77-92.

MORTIER, Roland, « La fonction des nouvelles dans le "Roman Comique" » in : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1966, n°18. pp. 41-51

NICOLET, M., « La condition de l'homme de lettres au XVIIe Siècle à travers l'œuvre de deux contemporains : Ch. Sorel et A. Furetière », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 63e Année, No. 3 (Jul. - Sep., 1963), pp. 369-393.

ODED, Rabinovitch, « Anonymat et institutions littéraires au XVIIe siècle : la revendication des œu vres anonymes dans la carrière de Charles Perrault », *Littératures classiques* 2013/1 (N° 80), p. 87-104.

PEREZ-JEAN, Brigitte, « L'allégorie "autrement dit" » in *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2004.

POULET, Françoise, "Figures du lecteur extravagant au XVIIe siècle. De la satire des fictions fabuleuses à l'éloge de l'imagination créatrice", Carnets IV, *(Res)sources de l'extravagance*, janvier 2012, pp. 11-30.

POULOUIN, Claudine, « De l'usage de l'histoire selon Varillas », Dix-septième siècle 2010/1 (n° 246), p. 143-161.

POUYAUD, Stéphane, « Parodie et valeur romanesque », *Les Carnets du CRIMEL, Littérature et valeur*, n° 730, 2014, pp. 1- 13.

RESCIA, Laura, « L'antiroman au XVIIe siècle : Le Berger extravagant de Charles Sorel », *Biblioteca di Studi Francesi*, Torino, 2015, pp. 91-108.

RONZEAUD, Pierre, « L'imagination dans l'Histoire comique de Francion : l'autre Naïs » in *Littératures classiques, Charles Sorel, "Histoire comique de Francion"*, n° 41, sous la direction de Jean Serroy, Paris, H. Champion, 2000.

RONZEAUD, Pierre, « Parole libertine et discours de fou : le rôle de Collinet dans le *Francion* de Charles Sorel (1623) », *in* Patrick Dandrey (dir.), *Parcours critique* consacré à *L'Histoire comique de Francion*, Paris : Klincksieck, 2000, pp. 140- 146.

ROSELLINI, Michèle, « L'entreprise critique de Sorel : une œuvre de « novateur » ? », *Littératures classiques* 2015/1 (N° 86), pp. 212-213.

ROSELLINI, Michèle, « La Bibliothèque française de Charles Sorel : intégration ou liquidation de la bibliothèque humaniste ? », *Littératures classiques* 2008/2 (n° 66), pp.93- 113.

ROSELLINI, Michèle, « Écrire l'histoire de France au service de la patrie : le projet singulier de Charles Sorel », *Dixseptième siècle* 2010/1 (n° 246)

ROYÉ, Jocelyn, « L'animal *indecrotabile*, la représentation du savant et la question du savoir dans l'œuvre de Sorel », dans Emmanuel Bury et Eric Van der Schueren, *Charles Sorel Polygraphe*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2017, p. 333-344

SERROY, Jean, « Situation de Charles Sorel », dans Emmanuel Bury, Éric Van Der Schueren (dir.), *Charles Sorel Polygraphe*, Paris, Hermann, 2017, pp. 1-18.

SERROY, Jean, « Des histoires comiques au roman comique », pp. 175-176.

SERROY, Jean, « D'un roman à métamorphoses : la composition du *Francion* de Charles Sorel », *in* Patrick Dandrey (dir.), *Parcours critique* consacré à *L'Histoire comique de Francion*, Paris : Klincksieck, 2000, pp. 97-105.

SGUAITAMATTI, Marie-Florence, « Charles Sorel et la légitimité de La Science universelle », *Mémoire du livre / Studies in Book Culture*, volume 6, numéro 1, automne 2014, pp. 1- 33.

SPICA, Anne, « Charles Sorel et la métamorphose. Définir le roman moderne », Poétique 2010/4 (n° 164), p. 433-446.

STENZEL, Hartmut, « Avatars d'une modernité littéraire différente : le projet historiographique de Sorel », dans Emmanuel Bury, Éric Van Der Schueren (dir.), *Charles Sorel Polygraphe*, Paris, Hermann, 2017, pp. 41-59.

STENZEL, Hartmut, « Discours romanesque, discours utile et carrière littéraire. Roman et « anti-roman » chez Charles Sorel », *Dix-septième siècle* 2002/2 (n° 215), p. 235-250.

THIELE, Ansgar, « L'émergence de l'individu dans le roman comique », *Dix-septième siècle* 2002/2 (n° 215), p. 251-261.

VERDIER, Gabrielle, « Charles Sorel ou le roman(cier) en procès », *in* Patrick Dandrey (dir.), *Parcours critique* consacré à *L'Histoire comique de Francion*, Paris : Klincksieck, 2000, pp. 57-68.

WAQUET, Françoise, « Une pensée morale de l'anonyme. D'après Adrien Baillet (1685-1690) », *Littératures classiques* 2013/1 (N° 80), p. 225-235.

VI- Dictionnaires

MORIER, Henri, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, PUF, 1998.

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français*, Tome premier, À La Haye et à Rotterdamm, Chez Arnout et Reinier Leers, 1690.