

Le jeu dérégulé du burlesque : du *Roman comique* (1651) à *Molloy* (1951)

On ne saurait penser une fiction en prose narrative comme une « feintise ludique partagée » (Schaeffer, 1999) sans tenter de déterminer la nature de l'intentionnalité ludique qui la gouverne et sans prendre en compte les effets qu'elle est susceptible d'exercer sur le lecteur. Il convient donc de prêter une attention particulière à la gamme des registres sur lesquels un ouvrage d'imagination peut s'établir, car une fiction ne tire pas tant son efficacité d'une plus ou moins grande densité référentielle et d'une éventuelle vraisemblance empirique que de l'usage de telle ou telle tonalité (pathétique, comique, etc.). Ce sont les registres qui, pour une part décisive, soutiennent son pouvoir de résonance thymique et sa force inférentielle¹. Mais pour que les réactions d'ordre émotionnel du lecteur (peur, peine, plaisir, etc.) et ses réponses d'ordre intellectuel soient conformes à celles que vise à générer l'auteur d'une fiction, encore faut-il que ce lecteur soit en capacité de jouer le jeu, c'est-à-dire qu'il soit un lecteur « averti » et, *a minima*, sensible à l'existence d'un certain nombre de conventions.

Il n'est pas de fiction en prose narrative qui témoigne d'une intentionnalité ludique plus manifeste qu'une « histoire comique » (Soler, 2001, p. 220-228), cadre générique dans lequel le registre burlesque a trouvé un terrain privilégié au XVII^e siècle. Ce registre s'en est découlé par la suite pour irradier dans d'autres formes narratives, avec une constante cependant : une séquence burlesque ne rappelle des conventions – rhétoriques, esthétiques, mais aussi sociales, morales – à l'esprit du lecteur que pour mieux s'en jouer et les dérégler.

■ Joël Loehr – professeur à l'Université des Études Internationales du Sichuan (Chongqing, Chine) ; MCF émérite à l'Université de Bourgogne ; e-mail : joel.loehr@u-bourgogne.fr

ORCID iD : <https://orcid.org/0000-0001-9937-1220>

1. La « thymie » est la disposition affective dans laquelle le lecteur se trouve placé (Baroni, 2007, p. 20, n. 2) ; les inférences sont des horizons de sens qui s'ouvrent à partir de l'acte même de lecture.

On le verra en jetant un pont entre l'incipit du *Roman comique* de Scarron (2020, p. 37-38) (auquel on restreindra l'examen), dont la première partie fut publiée au milieu du XVII^e siècle, en 1651, et *Molloy* de Beckett (1996), paru en 1951, deux romans que trois siècles exactement séparent, mais que ces dates, qui se répondent à distance par coïncidence, incitent à relier, pour aller d'un burlesque à l'autre.

1. *Le Roman comique* : l'auteur maître du jeu et le lecteur averti

« Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu » (2004, p. 257), affirmait Derrida. Lorsqu'une fiction s'inscrit dans le sous-genre de l'« histoire comique », l'intentionnalité ludique semble cependant immédiatement lisible, *a fortiori* quand elle s'affiche d'entrée de jeu, c'est-à-dire dès les seuils que sont le titre et l'incipit. C'est le cas du roman de Scarron, dont le titre crée l'attente générique du romanesque, notamment celui de la passion amoureuse, qui sera satisfaite dans nombre de séquences, mais inclut aussi une référence au jeu de la comédie, fiction théâtrale où ce qui est dit et fait « pour de faux » est aussi dit et fait « pour de rire ». Les protagonistes appartiennent d'ailleurs précisément à une troupe de comédiens, comme le lecteur le découvre à l'incipit, grâce notamment à la mention de « toiles peintes » figurant des décors, transportés sur une charrette, et à l'invraisemblable accoutrement des personnages costumés qui avancent en « caravane » et entrent en scène : d'abord « une demoiselle habillée moitié ville, moitié campagne » ; puis un jeune homme, qui a « un grand emplâtre sur le visage » et « un bonnet de nuit entortillé de jarrettières de différentes couleurs », qui « port[e] des chausses troussées à bas d'attache, comme celles des comédiens quand ils représentent un héros de l'Antiquité, et [...], au lieu de souliers, des brodequins à l'antique que les boues avaient gâtés » ; enfin « un vieillard vêtu plus régulièrement, quoique très mal » (Scarron, 2020, p. 37).

La fonction majeure de cet incipit est toutefois moins de présenter le personnel de la fiction et d'embrayer une histoire (l'ouverture du roman patine d'ailleurs sur une pente digressive, au point que la voix narratrice se voit contrainte de se rappeler à l'ordre : « Retournons à notre caravane ») que d'instaurer une connivence complice entre partenaires d'un programme ludique. À défaut de cette connivence, le jeu burlesque ne saurait atteindre les fins que Scarron lui a assignées : désidéaler la fiction narrative qui, de l'épopée au roman héroïque en passant par la pastorale, a tissé un « rideau [...] de légendes » (Kundera, 2006, p. 114) derrière lequel la platitude prosaïque de la vie des hommes disparaissait, et délinéariser l'écriture du roman en ouvrant des « brèches dans la narration continue d'une histoire » (Kundera, 2014, p. 92)².

2. Kundera évoque pour sa part *Don Quichotte*.

Dans une stratégie de jeu, on se construit un modèle de partenaire. Scarron recourt à deux moyens pour obtenir la participation d'un lecteur « bénévole » (Scarron, 2020, p. 386, n. 2 pour la p. 36) : le « leurre du sérieux » et les intrusions d'une voix auctoriale. Comme le dit justement Mühlethaler : « Il n'y a pas de renversement sans le "leurre" du sérieux, sans qu'un texte n'exhibe, au préalable, l'idéal (idéologique, stylistique, etc.) qu'il soumet ensuite à un traitement ludique » (2015, p. 9). Les phrases initiales de l'incipit sont un faux appât :

Le soleil avait achevé plus de la moitié de sa course et son char, ayant attrapé le penchant du monde, roulait plus vite qu'il ne voulait. Si ses chevaux eussent voulu profiter de la pente du chemin, ils eussent achevé ce qui restait du jour en moins d'un demi-quart d'heure ; mais, au lieu de tirer de toute leur force, ils ne s'amusaient qu'à faire des courbettes, respirant un air marin qui les faisait hennir et les avertissait que la mer était proche, où l'on dit que leur maître se couche toutes les nuits. (Scarron, 2020, p. 37)

Cette première amorce est en effet donnée à lire comme contrefaçon des procédés dont usent et abusent les versions idéalistes de l'art du roman : références mythologiques (au quadriges d'Hélios) ; ornementation rhétorique du discours narratif (par une métaphore filée) ; élévation du style et du niveau de langue (soutenu par l'emploi du subjonctif). Ces procédés, outrés et surlignés de manière à ce qu'ils apparaissent pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des conventions artificielles, ne produisent plus qu'un amphigouri, type d'écrit burlesque délibérément obscur, à dessein incompréhensible. Parodiant l'hypotexte du roman héroïque, Scarron donne à entendre que la « feintise » que ce type de fiction proposait à la société de son temps n'était jamais qu'un jeu de dupes, la prose narrative escamotant la prose du monde. Il s'agit donc de redescendre des sphères éthérées où s'élevaient les héros vers des considérations plus terre-à-terre : les héros représentés par les comédiens sont ici littéralement entraînés dans la « boue » et, selon un basculement radical qui fonde la disconvenance burlesque, *Le Roman comique* substitue donc au char mythologique une vulgaire charrette, aux chevaux du quadriges « quatre bœufs fort maigres » (p. 37), et à l'élargissement cosmique une restriction de champ sur le marché populaire d'une ville de province. Dans le même mouvement vers le bas et parce qu'un programme ludique implique que les partenaires parlent le même langage, Scarron fait redescendre de plusieurs degrés le niveau de langue : « Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il était entre cinq et six quand une charrette entra dans les halles du Mans » (p. 37).

Le second moyen auquel Scarron recourt pour entraîner dans son jeu le partenaire qu'il se destine, ce sont précisément de telles intrusions d'auteur, qui valent comme des adresses au lecteur. Rappelons avec Pavel que, « dans les œuvres idéalistes, la perfection des héros, destinée à inspirer l'admiration et la modestie du lecteur, impose à l'auteur une certaine discrétion » (2014, p. 269). Les interventions intempestives de la voix auctoriale montrent qu'au contraire, loin de chercher à se faire oublier, l'auteur d'une « histoire comique » non seulement se manifeste sur le devant de la scène,

mais se fait reconnaître dans son rôle de maître du jeu, de régisseur de la « feintise ludique ». Il affirme une autorité d'auteur si souveraine qu'elle lui confère le droit à la disconvenance, au regard des normes rhétoriques, comme à l'in vraisemblance, au regard de la réalité empirique :

Un vieillard [...] portait sur ses épaules une basse de viole et, parce qu'il se courbait un peu en marchant, on l'eût pris de loin pour une grosse tortue qui marchait sur les jambes de derrière. Quelque critique murmurerait de la comparaison, à cause du peu de proportion qu'il y a d'une tortue à un homme ; mais j'entends parler des grandes tortues qui se trouvent dans les Indes et, de plus, je m'en sers de ma seule autorité. (p. 37)

Évoquer la réprobation d'un « critique », c'est d'un même geste dessiner la figure d'un esprit chagrin, peu enclin à soutenir les dérèglements du burlesque, et, en creux, celle d'un lecteur « bienveillant », dont l'humeur joyeuse s'accorderait à une fiction joueuse et pourrait aller même jusqu'à accueillir l'incongruité grotesque, car il arrive que le burlesque soit tangent à la monstruosité grotesque.

Un pur principe de plaisir semble ainsi gouverner la composition du *Roman comique*, l'auteur ayant lâché la bride à la pulsion narrative, comme on a donné libre cours aux caprices de ce poulain, « petit fou » qui va et vient « à l'entour de la charrette » : « Peut-être, dit Scarron [cité dans la préface de Jean Serroy], que je fais dans mon livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foi. Peut-être aussi que j'ai un dessein arrêté... » (p. 9), ajoute-t-il, suggérant que le sens de son roman ne s'affolerait toutefois pas au point de perdre de vue l'horizon d'une visée sémantique.

2. *Molloy* : les stratégies piégeuses d'un auteur qui cache son jeu

Scarron projetait une figure d'auteur sur le devant de la scène, Beckett demeure tapi dans les coulisses, et cache son jeu. Il a en effet confié la voix narratrice à des personnages fictifs et son ombre portée n'apparaît que furtivement : dans la première page, à travers l'allusion à un éditeur qui viendrait recueillir les feuilles d'un *work in progress* (Beckett, 1996, p. 7) ; lorsque Moran renvoie aux personnages des romans précédents de Beckett :

Quelle tourbe dans ma tête, quelle galerie de crevés Murphy, Watt, Yerk, Mercier et tant d'autres [...]. Des histoires, des histoires. Je n'ai pas su les raconter. Je n'aurai pas su raconter celle-ci. (1996, p. 228-229)

Notons que le premier roman évoqué, *Murphy*, relate une partie d'échecs qui se joue dans un asile, mais dont les adversaires ne sont jamais face à face, demeurent invisibles l'un à l'autre, et avançons l'hypothèse que le programme ludique auquel

Beckett convie son lecteur s'apparente précisément à ce jeu, en nous appuyant sur l'homologie établie par Eco³ :

Générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre – comme dans toute stratégie. Dans la stratégie militaire (ou dans celle des échecs, disons dans toute stratégie de jeu), le stratège se dessine un modèle d'adversaire. (1985, p. 65)

La fiction joueuse de Scarron congédiait un critique « malévole » et demandait la connivence d'un lecteur « bénévole » ; Beckett se dessine un « lecteur modèle » qui serait tout à la fois un partenaire et un adversaire. Il met en œuvre une stratégie piégeuse qui consiste à déjouer ses attentes présumées (génériques, esthétiques), à faire céder ses probables réticences et résistances (intellectuelles, idéologiques), à calculer ses possibles réactions (émotionnelles, affectives).

Ainsi la mention même d'un nom de genre – roman – sur la page de couverture est-elle une chausse-trappe : les attentes génériques convenues qu'elle pourrait susciter seront trompées. La mince pellicule d'une matière qu'on tient traditionnellement pour proprement romanesque se dégonflera dans l'obscurité farcesque (la *burla* est d'abord une farce) de jeux de mots de mauvais goût. Dans son prologue, après avoir évoqué une « boniche », Molloy s'adresse à son narrataire : « Le vrai amour était dans une autre. Vous allez voir » (p. 8) ; il ne s'agira jamais que d'un « jeu de con » avec une femme baptisée Ruth pour donner à entendre l'homophone de ce nom biblique (p. 92). Quant à la tension narrative, qui tient d'ordinaire le lecteur en haleine, et que Baroni appelle aussi « tension ludique » (2007, p. 17), si elle est certes amorcée par les questions que se pose Molloy au sujet de sa mère (« Était-elle morte à mon arrivée ? Ou n'est-elle morte que plus tard ? » – p. 8), le roman n'aura de cesse de la désamorcer. La première partie s'organise selon le schème narratif d'une quête dont l'objectif et l'agent lui-même finiront par se perdre ; la deuxième, selon celui d'une enquête dont l'agent (Moran) finit par se confondre avec celui-là même qui en était l'objet (Molloy). C'est une « finalité sans fin » (p. 185) qui paraît (dés)orienter la composition romanesque. Cette formule soutient chez Kant la définition du jugement de goût, mais, replacée dans la bouche de Moran, aussi incapable de mener à terme son travail d'enquête que Molloy l'était de raconter une histoire « avec un commencement, un milieu et une fin, comme dans les phrases bien bâties » (p. 49), elle prend le sens d'un paradoxe burlesque.

Comme le souligne Godard, le récit progresse d'autant plus laborieusement vers quelque dénouement qu'il « ne cess[e] de s'enfermer dans des ratiocinations » (2006, p. 346). Donnons à ce mot son sens étymologique et soulignons l'acribie avec laquelle

3. Alors jeune écrivain, Toussaint proposa à Beckett « de faire une partie d'échecs par correspondance, dont l'enjeu serait la lecture d'une pièce de théâtre [qu'il venait] d'écrire ». Réponse de Beckett : « Les noirs abandonnent. Envoyez la pièce » (2012, p. 87). Selon Toussaint lui-même, « la littérature et les échecs ont toujours eu partie liée » (2023, p. 26).

Molloy se livre à ses calculs. Enveloppé, « sous [son] manteau, de bandelettes de papier journal » (p. 47) (la référence au Supplément littéraire du *Times* ajoute à la discordance burlesque), il fait le compte de ses pets quotidiens :

Trois cent quinze pets en dix-neuf heures, soit une moyenne de plus de seize pets à l'heure [...]. Quatre pets tous les quarts d'heure [...]. Pas même un pet toutes les quatre minutes [...]. Allons, allons, je ne suis qu'un tout petit péteur, j'ai eu tort d'en parler. Extraordinaire comme les mathématiques vous aident à vous connaître. (p. 47)

Plus loin il s'efforce de répartir « avec méthode » seize pierres à sucer (p. 113-122). Après les avoir distribuées quatre par quatre dans « les deux poches de [son] pantalon et les deux poches de [son] manteau », il essaie d'autres formules « d'arrimage », de rangement raisonné, mais finit par se délester de toutes « sauf une » :

La solution à laquelle je finis par me rallier, ce fut de foutre toutes mes pierres en l'air, sauf une, que je gardais tantôt dans une poche, tantôt dans une autre, et que naturellement je ne tardai pas à perdre, ou à jeter, ou à donner, ou à avaler. (p. 122)

L'écho entre ces deux séquences est calculé pour que l'on y reconnaisse des allusions à Descartes. Peut-être aux *Méditations métaphysiques*, où Descartes, posté à une fenêtre, aperçoit des « chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir [...] des hommes feints qui ne se remuent que par des ressorts » (1992b, p. 89), ces automates se trouvant pourvus des deux accessoires vestimentaires dont Beckett a revêtu son « pantin » (p. 88). Plus sûrement au *Discours de la méthode*, d'une part à proportion de la récurrence du chiffre quatre, d'autre part en raison de l'épiphonème facétieux sur lequel s'achève la première séquence, car c'est précisément au modèle des mathématiques que Descartes doit la rigueur des quatre préceptes méthodologiques qui permettrait d'aller droit vers l'évidence du *cogito*. Comme le suggèrent les amphigouris d'une réécriture parodique de la seconde maxime de la morale provisoire, la rectitude d'une méthode ne mène en vérité nulle part :

Et ayant entendu dire, ou probablement lu quelque part, [...] qu'en croyant aller tout droit devant soi, dans la forêt, on ne fait en réalité que tourner en rond, je faisais de mon mieux pour tourner en rond, espérant ainsi aller droit devant moi. (Beckett, 1996, p. 141)

Molloy est un des premiers textes que Beckett a écrits en français : le jeu de farces et attrapes auquel il invite à se laisser prendre s'exposait aux réticences de l'« esprit cartésien ».

La rationalité méthodique héritée du XVII^e siècle se trouvant ramenée à une giration sans issue, une solution de rechange, susceptible de restaurer *in fine* un sens, se trouverait-elle dans « la doctrine en vogue » au mitan du XX^e siècle, fondée sur « le seul problème philosophique vraiment sérieux » et à laquelle Moran fait

allusion en évoquant Sisyphe : « se voir récidiver sans fin, cela vous remplit d'aise » (p. 221-222) ? L'esprit de sérieux de la philosophie de l'absurde n'est, à y bien regarder, pas moins répudié que l'esprit cartésien, et cela dès les premières phrases du prologue :

Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment j'y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être. (p.7)

Une « mère décédée » et un « asile », la syntaxe économique d'un style quasi télégraphique et l'adverbe « peut-être » : l'empreinte de *L'Étranger* est lisible. Mais il ne s'agit jamais que de ce « leurre du sérieux » qu'exhibe au départ un programme ludique. L'hypotexte de la littérature de l'absurde fera lui aussi l'objet d'un traitement parodique : Molloy parlera d'un « non-sens cul et sans issue » (p. 18), et nourrira l'ambition de « chercher un jour un sens à [sa] vie » en grattant « du côté de cette pauvre putain unipare » qu'est sa mère (p. 27).

Les viatiques de la philosophie de l'absurde n'offrant pas plus de secours que les axiomes de la rationalité cartésienne, ce sont d'autres voies que le roman de Beckett suit. Avec pour commencer des moyens de locomotion : le vecteur du *Roman comique* était une charrette remplie d'accessoires de théâtre ; chez Beckett, ce sont des deux-roues qu'enfourchent des personnages pourvus d'accessoires empruntés au film burlesque. Il y a d'abord la « bicyclette acatène, à roue libre, si cela existe » (p. 22) de Molloy (le burlesque beckettien ignore le principe de non-contradiction : une bicyclette sans chaîne n'admet pas la roue libre), il y aura ensuite le vélomoteur de Moran, dont le choix a été dicté à son « esprit méthodique » par ce qu'il appelle « le funeste principe de plaisir » (p. 163-164), avant qu'il ne se retrouve à son tour monté sur une bicyclette. Le burlesque cinématographique, qu'interroge un numéro spécial de la revue *Art press* (2003)⁴, a tiré de l'usage du vélo nombre de ses effets comiques, cadrant la dyslexie motrice de personnages zigzagants. Mettant à vélo un invalide « moralement unijambiste » (p. 56), Beckett ne néglige pas ces effets comiques.

À l'accessoire du vélo, doté d'une corne, s'ajoute celui d'un chapeau, relié à la boutonnière de Molloy par un long lacet (p. 19) ; Moran opéra quant à lui pour une « paille de riz » (p. 207). Dès le XVII^e siècle, dans les « histoires comiques », le couvre-chef est un instrument privilégié de la *burla* : dans une séquence farcesque du *Berger extravagant*, Hircan joue un mauvais tour à Lysis en envoyant son chapeau dans les branches d'un saule (Sorel, 1628, p. 661-663) ; dans *Le Roman comique*, le Destin – nom de théâtre du jeune homme – est affublé d'un « bonnet de nuit », *patchwork* « entortillé de jarrettières de différentes couleurs » (Scarron, 2020, p. 37). Le chapeau du trimard beckettien renvoie cependant moins aux « anti-romans » des

4. Voir aussi, dans ce numéro, l'article de Sophie Charlin, « La bougeotte. Beckett burlesque » (2003), qui renvoie à Buster Keaton.

premières décennies du XVII^e siècle qu'aux films muets des premières décennies du XX^e siècle, et notamment au melon du vagabond de Chaplin⁵.

Le burlesque, porté à l'écran par le génie du jeu de Keaton et de Chaplin, a renouvelé ses moyens et ses effets sur un public hilare, mais dont le rire pouvait aussi bien s'étrangler. Beckett ayant ouvert le cadre générique d'une fiction en prose narrative aux « hommes feints » venus des arts visuels et à leurs attributs obligés⁶, la partie qui s'y joue avec le lecteur est plus déroutante et plus complexe encore que celle qui s'engageait avec la troupe de comédiens de Scarron. Ainsi Molloy hérite-t-il de Charlot non seulement un couvre-chef, mais aussi un caractère transgressif, indissolublement cocasse et pitoyable. Ses déboires et ses conduites déviantes, ses déconvenues et ses inconvenances suscitent chez le lecteur des oscillations thymiques entre des affects antagoniques – empathie et répulsion, peine et plaisir – à une cadence si rapide qu'ils paraissent se « relayer » et se « relancer » les uns les autres. Toutes proportions gardées (la jambe raide de Charlot, dont il sait faire une arme offensive, n'est pas celle d'un infirme), on pourrait dire de Beckett et de ses stratégies de jeu, régulant (ou dérégulant) les réactions affectives du lecteur, ce que Deleuze dit de Chaplin : « Il n'y a pas lieu de parler d'un Chaplin tragique. Il n'y a certes pas lieu de dire qu'on rit alors qu'on devrait pleurer. Le génie de Chaplin, c'est de faire les deux ensemble, de faire qu'on rit d'autant plus qu'on est ému » (2012, p. 234).

On évoquera à titre d'exemple la séquence du poste de police. Molloy, estropié, clochardisé, est un personnage susceptible de susciter la pitié. Mais il est aussi une créature ridiculement obscène, monstrueusement grotesque. À cet être purement pulsionnel, désocialisé et décivilisé (« Je me suis toujours conduit comme un cochon », reconnaît-il lui-même – p. 38), affalé informe sur son vélo, un agent de police vient rappeler les « règles de la bonne conduite » et les codes du savoir-vivre. Interpellé pour des raisons qu'il ne comprend pas parce qu'on ne lui a pas enseigné « les règles d'une théorie raisonnée » (p. 38), interrogé par un commissaire qui brandit une « règle cylindrique » (p. 33) comme un *slapstick*, il est « acculé à la confabulation » (p. 30), disons à un mensonge honnête et sincère, ou à un « mentir-vrai », autre nom encore de la fiction. Une fois relâché, Molloy regarde la « façade blanche » du poste de police sur laquelle son « ombre complexe » se projette comme sur un écran et se met à « jouer » avec ses deux attributs, le chapeau et la bicyclette :

Je me mis à jouer, en gesticulant, en agitant mon chapeau, en faisant aller et venir la bicyclette devant moi, en avant, en arrière, en cornant. (p. 39)

5. Céline avait lui donné une allure à la fois pitoyable et cocasse à un « cavalier à pied », arrivé « au pas de gymnastique », « son casque renversé à la main, comme Bélisaire » (représenté « demandant l'aumône » dans le tableau pathétique de David), en comparant ce casque à « un chapeau melon » (1992, p. 26-27).

6. On pourrait remonter aussi aux pantomimes désopilantes, aux « pantalonnades » et aux « farces lubriques » des Hanlon-lees (Huysmans, 1976, p. 345).

« On se serait cru en Chine » (p. 39), dit Molloy. Ce théâtre d'ombres chinoises, où le pauvre hère devient spectateur de lui-même, est aussi, par un effet de mise en abyme, le moment où le marionnettiste laisse entrevoir « la règle de son jeu ». Ce jeu consiste précisément à faire en sorte que son personnage, qui s'agite dans tous les sens et à qui il arrive de s'« effondrer » (p. 88), qui n'est jamais qu'un pantin de papier dont l'auteur « tire les ficelles », aille heurter de front tous les codes et toutes les conventions, à ses risques et périls ; une victime émissaire donc, mais dont le sort n'est déplorable que pour autant qu'il est aussi et en même temps risible. « Quelque part on riait » (p. 39), dit Molloy.

Conclusion

Il y a une historicité du rire, et les conventions ont pareillement, symétriquement, une histoire : celles qui ciblent une fiction en prose narrative du milieu du XX^e siècle ne sont certes plus celles que visait un roman paru au milieu du XVII^e siècle. Les moyens auxquels recourt le burlesque pour battre en brèche le bien-disant (conforme aux codes des belles-lettres, à une langue littéraire normée) et le bien-pensant (obéissant aux règles prohibitives, esthétiques, mais aussi sociales et morales) ont évolué, dans le sens de l'outrance, de la disconvenance jusqu'à l'inconvenance, de l'incongruité jusqu'à l'obscénité. Le burlesque beckettien s'ouvre par ailleurs à l'interférence registrale du pathétique, au point que le spectacle d'un infirme gesticulant suscite des réactions contradictoires et pourtant quasi simultanées, et amène le lecteur à éprouver, en même temps, des émotions qui, hors cadre d'une « feintise ludique », seraient exclusives les unes des autres.

À trois siècles de distance, on ne saurait certes penser la relation entre Scarron et Beckett en termes de filiation, il n'y a pas non plus de présence intertextuelle du *Roman comique* dans *Molloy*. L'auteur de *Molloy*, ayant en quelque sorte transféré à un personnage de roman des handicaps physiques qui étaient ceux-là mêmes de l'auteur du *Roman comique*, paralysé des jambes, dont le corps était tordu dans la forme d'un Z, ayant donné un corps débile à un personnage incapable de rectitude, inapte à la droiture, et qui ne connaît que le mouvement circulaire ou zigzagant de la pulsion, a fait virer dans un sens inédit les enjeux d'une « feintise ludique partagée » : dérégulée jusqu'à la subversion⁷, elle n'a certes plus l'innocence de ces jeux d'enfants auxquels Schaeffer la compare et dont le poulain de la fiction joueuse de Scarron, qui s'amusait « comme un petit fou », donnait encore l'image.

7. Pour des prolongements en ce sens, on pourrait tirer profit de l'article de Sarah Clément sur « l'idiotie » de Molloy (2017).

RÉFÉRENCES

- Art press*. (2003). Le burlesque, une aventure moderne, 24.
- Baroni, R. (2007). *La Tension narrative*. Paris : Seuil.
- Beckett, S. (1996). *Molloy*. Paris : Minuit.
- Camus, A. (1971). *L'Étranger*. Paris : Folio.
- Céline, L.-F. (1992). *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Folio.
- Charlin, S. (2003). La bougeotte. Beckett burlesque. *Art press*, 24, 66-69.
- Clément, S. (2017). L'idiotie ou la subversion par les marges dans *Molloy*. *Littérature*, 187(3), 35-48.
- Deleuze, G. (2012). *L'Image-mouvement*. Paris : Minuit.
- Derrida, J. (2004). La pharmacie de Platon. Dans Platon, *Phèdre* (p. 256-403). Paris : Flammarion.
- Descartes, R. (1992a). *Discours de la méthode*. Paris : Flammarion.
- Descartes, R. (1992b). *Méditations métaphysiques*. Paris : Flammarion.
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula*. Paris : Grasset.
- Godard, H. (2006). *Le Roman modes d'emploi*. Paris : Folio.
- Huysmans, J.-K. (1976). *Croquis parisiens (En rade/ Un dilemme)*. Paris : 10/18.
- Kundera, M. (2006). *Le Rideau*. Paris : Folio.
- Kundera, M. (2014). *L'Art du roman*. Paris : Folio.
- Mühlethaler, J.-Cl. (2015). Comment déceler l'intentionnalité ludique ? *Poétique*, 1, 3-18.
- Pavel, T. (2014). *La Pensée du roman*. Paris : Folio.
- Scarron, P. (2020). *Le Roman comique*. Paris : Gallimard.
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.
- Soler, P. (2001). *Genres, formes, tons*. Paris : PUF.
- Sorel, C. (1628). *Le Berger extravagant*. Paris : chez Toussaint du Bray. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65668421.r=Berger%20extravagant?rk=21459;2>
- Toussaint, J.-P. (2012). *L'Urgence et la Patience*. Paris : Minuit.
- Toussaint, J.-P. (2023). *L'Échiquier*. Paris : Minuit.

RÉSUMÉ : Il n'est pas de fiction en prose narrative qui témoigne d'une intentionnalité ludique plus manifeste qu'une « histoire comique » : cet article l'illustre en analysant d'abord les stratégies de Scarron, maître du jeu, dans l'incipit burlesque du *Roman comique*. Enjambant les trois siècles qui séparent la parution du roman de Scarron (1651) de celle de *Molloy* (1951), non sans souligner l'impact qu'a eu le cinéma muet sur les moyens et les effets du burlesque dans une fiction en prose narrative, on interroge ensuite les stratégies de Beckett, plus complexes ou plus équivoques, non seulement parce que l'auteur semble cacher son jeu, à l'abri d'une voix narratrice, mais aussi parce que la fiction, entendue comme « feintise ludique partagée », s'ouvre alors à l'interférence registrale du pathétique.

Mots-clés : Samuel Beckett, Paul Scarron, burlesque, intentionnalité ludique, *Le Roman comique*, *Molloy*

The Deregulated Game of Burlesque: from *The Comic Novel* (1651) to *Molloy* (1951)

ABSTRACT: There is no fiction in narrative prose that testifies to a playful intentionality more manifest than a “comic story”: this article illustrates it by first analyzing the strategies of Scarron, master of the game, in the burlesque incipit of *The Comic Novel*. Spanning the three centuries that separate the publication of Scarron’s novel (1651) from that of *Molloy* (1951), not without underlining the impact that silent cinema has had on the means and effects of burlesque in a fiction in narrative prose, we then question Beckett’s strategies, more complex or more equivocal, not only because the author seems to hide his game, sheltered from a narrating voice, but also because fiction, understood as “shared playful pretense”, then opens up to the registral interference of *pathos*.

Keywords: Samuel Beckett, Paul Scarron, burlesque, playful intentionality, *The Comic Novel*, *Molloy*