



*Acta fabula*  
*Revue des parutions*  
vol. 10, n° 5, Mai 2009  
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5055>

---

# Les jongleries théâtrales de Paul Scarron

**Sabine Gruffat**

Paul Scarron, *Théâtre complet*, édition établie et présentée par Véronique Sternberg, Paris, Édition Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2009, 2 vol., 1256 p. ISBN 978-2-7453-1439-0.

---



## **Pour citer cet article**

Sabine Gruffat, « Les jongleries théâtrales de Paul Scarron », *Acta fabula*, vol. 10, n° 5, Editions, rééditions, traductions, Mai 2009, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5055.php>, article mis en ligne le 01 Mai 2009, consulté le 25 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.5055

---

# Les jongleries théâtrales de Paul Scarron

**Sabine Gruffat**

---

Le théâtre de Scarron, après avoir été longtemps oublié au profit de son œuvre romanesque et poétique, semble connaître un regain d'intérêt comme en témoignent les éditions successives de Barbara Sommovigo<sup>1</sup> et de Véronique Sternberg. Consacrant ses travaux à la dramaturgie comique du XVII<sup>e</sup> siècle, celle-ci rassemble ainsi en deux volumes les neuf pièces de l'auteur, auxquelles s'ajoutent les *Boutades de Matamore* et les fragments de diverses comédies. Les textes sont accompagnés d'un appareil critique comprenant des notes, une annexe grammaticale, un glossaire, un index et une bibliographie sélective. Le parti pris d'une orthographe modernisée n'implique pas pour autant des modifications importantes qui faciliteraient la réception du lecteur moderne mais fausseraient l'esprit et le sens du texte original. Aussi cet ouvrage s'appuie-t-il sur la dernière édition du vivant de l'auteur qui présente le mérite de restituer le plus justement possible les intonations du texte.

Véronique Sternberg se donne en effet pour objet de replacer la réflexion théâtrale de Scarron dans les années 1640-1660, au moment où la comédie cherche à se situer entre les outrances de la farce et les conventions des genres sérieux. Portée par le souci de rendre justice à des pièces élaborées en marge du théâtre régulier, elle aspire à restituer à l'auteur sa singularité et à nuancer l'image traditionnelle d'un écrivain dont le nom est presque systématiquement associé à l'émergence du burlesque. La volonté de plaire à un public mondain dont il connaissait bien les usages et les valeurs, son intérêt même pour l'idéologie galante conduisent en effet Scarron à tempérer sa veine parodique. Mais V. Sternberg revient surtout à la définition du burlesque pour remarquer que si l'auteur exploite pleinement le principe de disconvenance, on ne saurait parler pour autant de dramaturgie burlesque. Tout en relevant la concrétisation des métaphores précieuses, le choix de termes incongrus, de néologismes fantaisistes, elle signale à plusieurs reprises qu'il faut distinguer le burlesque du langage ridicule de certains rôles bouffons ; celui-ci tient moins aux propos des personnages qu'à un décalage entre leur discours et la situation d'énonciation. Fondé sur un écart par rapport à une norme langagière et sociale, il est utilisé avant tout pour son potentiel comique. Le théâtre de Scarron est ainsi pensé en termes de réception, de divertissement qui sait accorder un rôle prépondérant au rire sans pour autant exclure un regard

---

<sup>1</sup> [Paul Scarron, Théâtre complet](#), édition critique de Barbara Sommovigo, Ghezzano, Felici Editore, 2008, 980 p.

distancié et le sens du bon ton. Si les discordances peuvent être involontaires, chez Jodelet ou Dom Japhet, elles sont parfois remarquées par les personnages eux-mêmes : dans la première pièce, *Jodelet ou le maître valet*, Dom Fernand s’amuse par exemple de Lucrèce qui évoque ses malheurs dans un « style de roman ». Variant les tons de la dérision légère à la plaisanterie grossière, le dramaturge peut recourir au burlesque pour faire la satire du pédantisme, des mauvais poètes, des prétentions orgueilleuses de la noblesse ou ironiser sur l’esprit romanesque des jeunes gens. Il peut aussi se moquer de sa propre propension à mêler la vie et la littérature. Il convient donc surtout de se garder des interprétations tranchées qui risqueraient de sous-estimer la part de jeu du burlesque.

Cette raillerie plaisante contribue également à adapter la *comedia* espagnole au goût français. Cet héritage renouvelle un genre qui s’épuisait à exploiter les ressorts de la comédie antique et de la pastorale. La *comedia* espagnole introduit la comédie d’intrigue qui met en scène une action plus dynamique et d’autres personnages. Scarron reprend ainsi le type du Matamore, celui du *gracioso*, valet glouton, fanfaron et lâche, qui s’oppose à l’idéologie du *caballero* fondée sur l’honneur. Le duo maître-valet, qui donne souvent lieu à des travestissements et à des quiproquos, permet de ménager des contrastes et de renforcer le caractère incongru de certaines situations. Si le dramaturge se sent à l’aise avec un genre qui ne s’aligne pas sur les règles du théâtre classique, il s’efforce néanmoins de renforcer la cohérence dramatique en resserrant l’intrigue, en valorisant le rôle ou la caractérisation d’un personnage. Il souligne de même les principes de son théâtre en reprenant certains éléments d’une pièce à l’autre, comme le type de l’extravagant (Dom Gaspard, Dom Japhet, Dom Blaise) ou la parade verbale du valet poltron. Véronique Sternberg montre donc un auteur qui, derrière une désinvolture apparente, a mené une véritable réflexion dramatique : en témoignant ses incursions dans le monde plus héroïque de la tragi-comédie (*L’Écolier de Salamanque*, *Le Prince corsaire*) mais aussi ses références intertextuelles : les pastiches du *Cid* ne se contentent pas de parodier l’idéologie aristocratique ; en s’appropriant des modèles éthiques, les personnages de la comédie contribuent à prêter une dignité littéraire au genre.

Chacune des pièces donne ensuite lieu à une introduction qui met bien systématiquement en lumière le travail de réécriture des sources espagnoles. Dès *Jodelet ou le maître valet*, tiré d’une pièce de Francisco de Rojas Zorrilla, Scarron double l’imitation fidèle de son modèle d’un apport personnel qui fonde les éléments de sa dramaturgie : s’il conserve une intrigue à l’efficacité comique reconnue, il supprime les passages les plus romanesques, les monologues trop longs pour améliorer la lisibilité de l’action ; il étoffe le rôle de Jodelet qui deviendra un personnage récurrent et emblématique de son théâtre, caractérise davantage la servante Béatrix et humanise la figure du traditionnel père tyrannique. Construite sur un échange d’identité entre le maître et le valet dont

Scarron exploite tout le sel, la pièce met en place une esthétique du contraste qui relève moins du burlesque que des fautes de ton du serviteur.

Le succès de cette première comédie le conduit à fondre trois pièces espagnoles pour son *Jodelet duelliste*. V. Sternberg analyse avec précision les changements plus ou moins importants que Scarron apporte aux hypotextes pour croiser avec harmonie une intrigue sentimentale et les péripéties risibles du valet. Soucieux de maintenir une unité de ton, le dramaturge prend soin également de répartir le comique sur divers personnages, de la folie héroïque de Dom Gaspard aux manigances de Dom Diègue. Le libertinage cynique de Dom Félix suggère en outre ce que Molière devra à son prédécesseur.

Les autres présentations précisent aussi les remaniements des sources, dégagent des axes thématiques et des problématiques génériques avec toujours le même désir de révéler la diversité et la complexité de ce théâtre : Scarron favorise bien souvent la fantaisie verbale qui fleurit dans les boutades, genre rattaché aux ballets de cour, ou dans l'univers absurde de Dom Japhet dont la folie se déploie en recherches langagières et en métaphores inventives. Virtuose des jongleries verbales, Scarron semble privilégier plus que tout autre ces trouvailles stylistiques. Mais il n'hésite pas également à orienter ses pièces dans une perspective moraliste : le dénouement de *L'Héritier ridicule* expose ainsi à l'humiliation la « dame intéressée ». V. Sternberg admet finalement avec Roger Guichemerre que le théâtre de Scarron reproduit les schémas de pièces contemporaines, qu'il recourt à des procédés bien éprouvés et sacrifie parfois la vraisemblance aux « scènes à faire ». Sans doute met-elle moins l'accent que l'auteur de *La comédie avant Molière* sur la fonction essentiellement dramatique des personnages à la psychologie peu développée, souvent interchangeables, sur l'absence de figures réalistes qui renverraient davantage à la société de l'époque qu'à des conventions littéraires. Si elle reconnaît volontiers les défauts structurels du *Marquis ridicule* et le style convenu du *Prince corsaire* qui fut mal accueilli, son désir de valoriser avant tout une esthétique jubilatoire et complexe ne peut que susciter l'intérêt pour ce théâtre encore trop méconnu.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Sabine Gruffat

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [sabinegruffat@yahoo.fr](mailto:sabinegruffat@yahoo.fr)