

D'un roman à métamorphoses : la composition du *Francion* de Charles Sorel

Jean Serroy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/420>

DOI : 10.4000/baroque.420

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1973

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Jean Serroy, « D'un roman à métamorphoses : la composition du *Francion* de Charles Sorel », *Baroque* [En ligne], 6 | 1973, mis en ligne le 15 mars 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/420> ; DOI : 10.4000/baroque.420

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Tous droits réservés

D'un roman à métamorphoses : la composition du Francion de Charles Sorel

Jean Serroy

- 1 Boursoufflé, incohérent, excessif : si le *Francion* de Charles Sorel appelle ordinairement la qualification de baroque, c'est de façon péjorative, dans le sens à peu près où Quatremère de Quincy disait du baroque qu'il est le superlatif du bizarre. Il va sans dire qu'une telle approche ne saurait rendre compte que superficiellement et du baroque, et du roman. Toutefois, une lecture plus pénétrante ne garantit pas pour autant un jugement moins sévère. Ainsi, lorsque Henri Coulet reconnaît en Sorel « le plus grand romancier comique de l'âge baroque en France », c'est pour regretter aussitôt, à propos du *Francion*, qu'il n'ait pas

[...] écrit un grand roman baroque, dont l'objet eût été le conflit d'un caractère énergique et de la société, au lieu du tissu informe de gauloiseries, de choses vues, d'aventures romanesques, de souvenirs littéraires et de contes satiriques dont l'ensemble est si indigeste.¹

Voilà posée clairement la question, épineuse et irritante, de la composition du roman, avec pour corollaire celle du personnage même de Francion.

- 2 À cette question, c'est précisément le baroque qui peut nous permettre de répondre, si du moins l'on pense que le baroque n'est multiplicité que par aspiration à l'unité, qu'il n'a le goût de l'apparence que par désir de la vérité, et que le mouvement n'est jamais pour lui que la voie de la permanence. Comme le dit bien Jean Rousset :

[...] la diversité goûtée dans la profusion du sensible, mais toujours animée d'un mouvement de dépassement et de réduction à l'unité.²

*

**

- 3 On comprend facilement pourquoi ce n'est toujours qu'avec des réticences et des réserves que la critique voit dans le *Francion* un roman³. Dans sa forme même, l'ouvrage de Sorel se présente à nous comme une œuvre mouvante, en constante transformation. Roman à métamorphoses s'il en est, le *Francion* offre un texte qu'il est difficile même d'établir : car lire le *Francion*, est-ce en lire les sept premiers livres de 1623, ou les onze livres de 1626, ou l'édition complète en douze livres de 1633 ? La question ne se poserait pas si au texte premier de 1623, audacieux et flamboyant, les éditions postérieures n'ajoutaient deux suites de tonalité fort différente, tout en revenant sur le texte original pour le corriger, par des additions et des coupures telles qu'elles le transforment du tout au tout. Il y a donc plusieurs romans dans la seule *Histoire comique de Francion*, ou plutôt un seul roman qui se modifie à mesure qu'il se fait. Dès l'abord, l'œuvre échappe ainsi à une lecture unique, et implique du lecteur cette multiplicité de points de vue dont Jean Rousset affirme qu'elle est la condition première de toute appréhension du baroque. Et même si la lecture la plus sûre et la plus authentique est celle que propose Antoine Adam dans son édition des *Romanciers du XVII^e siècle*⁴, sommes-nous pour autant, une fois fixé le texte, face à une œuvre conséquente, voire cohérente ? C'est là, pensons-nous, qu'une étude précise du texte peut seule apporter une réponse claire.
- 4 Il est curieux de constater en effet que l'évolution de l'œuvre n'a jamais été analysée que de l'extérieur. On explique généralement les changements apportés au texte par les scrupules ou la prudence de l'auteur, ou encore par « le chemin parcouru, de 1623 à 1633, par l'esprit public, le progrès du conformisme, les reculs de la liberté »⁵. Envisageant ainsi l'influence de causes externes, certes non négligeables, sur le cours interne du roman, on est tout naturellement amené à négliger ou à nier toute évolution propre au roman lui-même. C'est ainsi que refusant d'envisager une unité romanesque du *Francion*, on en est venu à ne le considérer que comme une œuvre disparate et morcelée. Dans de telles conditions, on peut être tenté de privilégier telle partie au détriment de telle autre, et ne retenir du *Francion* que les sept livres de 1623. Et le livre XII, fruit de la troisième édition, est lui totalement rejeté. Gustave Reynier illustre bien cette attitude critique lorsqu'il écrit :

Le XII^e livre, que (Sorel) ajoute en 1633, est moins intéressant encore : les quelques modifications qu'il introduit dans le texte antérieur marquent une intention de moraliser qui s'accorde peu avec l'esprit général de l'œuvre et la fausse par endroits. Somme toute, on peut dire que Sorel n'a fait que gâter le roman en le retouchant et en l'allongeant.⁶

Sans mettre en doute la moindre qualité littéraire de la suite de 1633, on peut cependant se demander s'il est logique de dégager un « esprit général de l'œuvre » en dehors de l'œuvre elle-même, considérée dans son ensemble. Mieux vaudrait sans doute interroger sur ce point les deux sources les plus sûres : à savoir l'auteur d'abord, et le roman ensuite. Car s'il y a une unité romanesque de *L'Histoire comique de Francion*, qui pourrait mieux en dégager la forme et le sens que Sorel, et que le *Francion* ?

*

**

- 5 Ce n'est pas dans les préfaces ou postfaces que l'auteur a multipliées dans chacune de ses éditions – épîtres, avertissements, avis d'importance – que l'on peut se faire une idée très précise des conceptions de Sorel en matière d'art romanesque. Tout au plus y trouve-t-on l'affirmation sans cesse renouvelée que *L'Histoire comique* est une véritable espèce

romanesque, et qu'elle se définit par une peinture « naïve » de la réalité, destinée à fustiger et corriger les vices du siècle. On sent constamment Sorel préoccupé de donner crédit et considération à son œuvre, non pas tant pour ce qu'elle est par elle-même que pour le genre qu'elle illustre⁷. Rien de plus sérieux en fait que cette œuvre « folâtre ». Cette importance qu'il accorde à la signification morale de son roman, Sorel la prête aussi à son aspect formel. Bien qu'il refuse la « gloire » qui vient d'un « bon livre », bien qu'il répète chaque fois qu'il a écrit son œuvre « assoupi et à moitié endormi » (p. 1263), il prend soin dans le même temps d'affirmer la pureté de son style et de sous-entendre même à son roman des qualités de composition et d'écriture propres à en assurer la réussite⁸. Rien de plus élaboré que cette « esthétique de la négligence »⁹.

- 6 L'écrivain est donc conscient de son art : mais est-ce art de romancier ? Il n'est sans doute pas inutile, sur ce point, de se reporter à ce que dit Sorel de *L'Histoire comique de Francion*, lorsqu'il entreprend d'analyser l'ouvrage, parmi d'autres, dans sa *Bibliothèque française*¹⁰. Présentant en effet le *Francion* après divers contes des XVI^e et XVII^e siècles, il le définit d'emblée. et par opposition aux œuvres précédentes, comme « un livre qui (a) la vraie forme d'un roman »¹¹. La formule resterait vague, si elle n'était expliquée, quelques pages plus loin, à propos cette fois de *polyandre* : « La belle forme du roman, écrit Sorel, ne s'y rencontre pas, pour ce qu'il n'est point achevé, et qu'il semble n'être qu'un fragment, les principaux personnages n'y ayant point fait savoir leurs fortunes »¹². Ainsi Sorel voit dans l'évolution d'une intrigue vers son dénouement le critère de l'œuvre romanesque. Et cela peut déjà expliquer pourquoi l'auteur du *Francion* a remis trois fois sur le métier son ouvrage : c'est qu'il entendait mener le roman à son terme. On ne saurait donc ignorer la ligne dramatique du *Francion* lorsqu'on veut juger de son intérêt romanesque. Et s'en tenir à une partie seulement du roman, c'est ignorer le dessein de Sorel, et lire comme ces lecteurs peu scrupuleux que dénonce le même article de la *Bibliothèque française*, car « il est malaisé de retrancher des choses qui sont enchaînées avec d'autres, et qui en composent la suite »¹³.
- 7 Est-ce à dire pour autant que Sorel, commençant le *Francion*, avait en tête le développement d'ensemble de son roman ? Certains le pensent¹⁴. C'est en tout cas le roman seul qui peut nous renseigner, en nous disant en particulier si dans la première édition ne se trouvent pas déjà préparées et comme annoncées les deux suivantes. Auquel cas pourrait se dégager une véritable structure romanesque.
- 8 Si *L'Histoire comique de Francion* n'était que la confession d'un jeune libertin du siècle, à quoi on a souvent voulu la réduire, le roman devrait s'arrêter au livre VII, lors de cette apothéose libertine que constitue la fête chez Raymond. Mais de fait un certain nombre d'indications éparses dans le texte montrent que Sorel prépare, dès 1623, une suite à son roman, et qu'il n'entend pas faire du couronnement libertin le dénouement de son intrigue, ni le terme de l'itinéraire de son héros. On peut même affirmer que, dès cette date, le libertinage ne constitue pas la réponse définitive à la recherche de *Francion*, car il ne répond plus, du moins sous la forme dont il l'a pratiqué jusque-là, à ses aspirations¹⁵.
- 9 Le roman en effet s'organise autour de deux pôles successifs, représentés par deux personnages féminins : Laurette – c'est le pôle négatif – et Nays – c'est le pôle positif. Le roman se voit ainsi divisé en deux parties, *Francion* se lançant à la conquête de Laurette dans la première, et de Nays dans la deuxième. De ces deux femmes, la première représente l'amour charnel : Laurette, fille de plaisir, vouée aux amours vénales, a séduit *Francion* par l'éclat de sa beauté physique. Mariée à un homme vieux et impuissant, elle offre à *Francion* les espérances d'une belle prise jointes au plaisir d'une chasse pleine

d'attraits. Celui-ci trouve en elle ce qu'il cherche avec toutes les femmes, mais il le trouve pourrait-on dire, de façon superlative : comme Laure était pour Pétrarque le symbole d'un amour idéal et passionné, Laurette, telle est la vertu du diminutif, représente pour Francion l'image parfaite du plaisir physique. Le gibier est ici digne du chasseur :

Voyant qu'elle n'avait pas affaire à un novice, dit Francion en parlant de leur première rencontre, elle déploya tout ce qu'elle avait de subtil et d'artificieux (...).

Cela fit que je l'aimai encore davantage. (p. 96)

Parti à la poursuite de la belle, et c'est le début du roman, Francion obtient enfin ce qu'il veut, dans ce paroxysme de plaisir charnel et d'ivresse sensuelle que constitue la fête chez Raymond. C'est la fin d'une aventure, et ce pourrait être la fin du roman. Or, au moment même où Francion poursuit Laurette, celle-ci et ce qu'elle représente se déprécient peu à peu à ses yeux. C'est d'abord l'échec ridicule, lors du rendez-vous nocturne : Francion escaladant le mur qui mène à la chambre de sa bien-aimée tombe dans une cuve pleine d'eau, tandis qu'un autre profite des faveurs de la belle. Simple péripétie, mais révélatrice. *L'Histoire comique de Francion* s'ouvre en effet sur ce thème du tonneau, thème d'apparence plaisante, mais dont la signification engage tout le roman, puisque dès les premières pages, il marque les limites de cette philosophie du plaisir qui trouvera son illustration et son couronnement dans la fête libertine du livre VII. Le thème du tonneau est lié, par sa tonalité bachique, au thème dionysiaque du plaisir et de la joie de vivre. Il est par là un des thèmes privilégiés du fabliau et du conte à rire. Dans le roman de Sorel, ce plaisir dionysiaque se trouve rattaché aux forces vitales, et de façon très explicite à la virilité. Le songe de Francion présente le héros, nu dans un tonneau, voguant sur un lac incertain. Pour flotter, il lui faut boucher le trou de la cuve avec ses mains ; puis lorsqu'une pluie de nourriture tombe du ciel pour lui permettre de survivre et qu'il doit ainsi occuper ses mains à recueillir la précieuse manne, c'est son membre viril qui lui tient lieu de bonde, tandis que d'autres, moins bien dotés par la nature, voient l'eau entrer par l'orifice, « de sorte qu'ils furent pitoyablement noyés ». (p. 141). Le symbolisme est évident, qui accorde à la virilité la puissance de vie. Mais le plaisir qui naît de cette puissance virile se découvre décevant ; c'est aussi dans un tonneau que tombe Francion au moment de posséder Laurette. Et le même tonneau avait servi à Valentin, le mari de Laurette, qui pensait, en s'y trempant, raviver sa virilité défaillante. Mais tout comme Valentin, malgré son bain et ses efforts, se trouve déçu et trompé, ainsi Francion ne récolte que douleur physique au lieu du bonheur escompté. Francion qui tombe dans son tonneau, c'est au propre comme au figuré l'image de la chute du héros, et la déception que porte en soi le plaisir des sens¹⁶. Dans cette chute, il y a déjà la désillusion, l'insatisfaction et l'amertume que Francion ressentira lorsqu'il possédera Laurette ; il y a déjà le désir d'autre chose. Les premières pages du roman impliquent ainsi une suite nécessaire au livre VII, et contiennent le germe d'une seconde partie des aventures de Francion.

¹⁰ Cette seconde partie se trouve même préparée de façon très méthodique par Sorel tout au long des sept premiers livres. De même que l'on peut se faire une idée, dans *Le Roman comique*, grâce aux astucieuses préparations ménagées par l'auteur, de la suite que Scarron aurait envisagée à son roman¹⁷, de même peut-on apercevoir dans la première partie du *Francion* ce qu'en sera la partie suivante. La conquête de Laurette qui forme la trame romanesque des sept premiers livres, porte en elle ses propres limites. Pendant tout le temps que Francion poursuit Laurette, celle-ci perd de son attrait. Avant même qu'il ait atteint son but, le héros en a mesuré l'insuffisance, et a senti que ce but devait être dépassé. Et à vrai dire, Francion a déjà remplacé Laurette lorsqu'il la possède. C'est là

qu'intervient le personnage essentiel de Nays. Laurette ne vaut, aux yeux de Francion, que par la perfection de sa beauté physique : elle est la promesse d'un plaisir sensuel extrême. Mais elle n'est que cela. Francion découvre bien vite qu'un tel plaisir est illusoire : la rencontre de la vieille Agathe l'instruit assez sur ce point. Cette maquerelle décrépite représente beaucoup plus qu'une variation anecdotique sur le thème à la mode de « la belle vieille »¹⁸. En apprenant à Francion que la belle mariée n'est qu'une fille vendue, Agathe découvre, sous les attraits de l'apparence, la médiocrité de la réalité. Mais elle fait plus : racontant au jeune homme sa propre histoire, elle se révèle à lui comme un reflet de Laurette, comme son image future. Agathe repoussante, hideuse, vérolée, c'est le portrait de Laurette vieillie. Et lorsque Francion, croyant en songe enlacer Laurette, se réveille dans les bras de l'affreuse vieille, c'est moins une méprise qu'une prémonition. Le rêve s'ouvre ici sur la réalité : le plaisir physique, lié au temps, ne saurait constituer un absolu. Et Francion le sait en fait depuis sa première expérience amoureuse lorsque, pensant posséder une jeune et belle servante, il a pris son plaisir avec une vieille puante et délabrée :

Comme j'eus appris d'elle qui elle était, avoue-t-il, j'eus une si grande fâcherie, que je ne vous la puis exprimer (...) Néanmoins, il n'en faut point mentir, je pris par aventure autant de contentement avec la vieille que j'eusse fait avec une jeune.
(p. 212)

Contentement et fâcherie : la déception est exactement à la mesure du plaisir.

- 11 Laurette, la femme charnelle, cesse donc bien vite d'intéresser Francion, dès que la part de rêve et d'imagination qu'il avait mise en elle se trouve détruite par le récit d'Agathe et la perspective d'une victoire trop facile. C'est alors, et simultanément, que Francion découvre Nays. Mais autant Laurette lui apparaît comme être physique et sensuel, autant la beauté de Nays va lui apparaître comme idéale. C'est un portrait qui la lui révèle, « où il (voit) dépeinte une beauté la plus parfaite et la plus charmante du monde ». (p. 181). L'hyperbole superlative ne traduit encore que l'enthousiasme habituel de Francion devant une belle femme : dans un geste révélateur, il attache le portrait « d'une épingle au-dessus de son lit », rêvant visiblement d'épingler le modèle à son tableau de chasse. Mais à force de regarder ce portrait alors qu'il raconte le cours tumultueux de ses amours et l'insatisfaction qui s'y attache, il le charge de ses rêves et de ses espérances, y voyant comme la possibilité d'autre chose, d'un amour idéal qui ne le décevrait point. Le portrait de cette belle étrangère, qui semble inaccessible, ne quitte plus dès lors la poche de Francion, et quand il a possédé Laurette, c'est vers ce portrait qu'il se tourne. C'est alors qu'il apprend de Dorini l'histoire de Nays, tout comme il avait appris d'Agathe celle de Laurette. Les deux récits se font pendant, au début et à la fin de cette première partie, tous deux dressant l'image des deux femmes, et des deux amours, de Francion. Et devant Laurette conquise, qui a ainsi perdu son dernier attrait, Nays, par le récit de Dorini, lui offre l'image de la pureté. Laurette ne peut plus offrir à Francion que son portrait vivant, temporel, charnel, avec la présence hideuse de la vieille Agathe, tandis que le portrait peint de Nays fixe une beauté éternelle. Et c'est plus d'un portrait, pour tout ce qu'il représente d'idéal et de perfection, que d'une femme, que Francion tombe amoureux¹⁹. Le départ vers l'Italie, c'est ainsi le départ vers l'idéal et le refus d'une réalité décevante. La route de Francion ne s'arrête pas au livre VII, elle a simplement changé de sens. Et l'on peut même prévoir, d'après ce qu'il laisse, ce qu'il va maintenant poursuivre. À la limite, le mariage final de Francion est contenu dans la profession libertine du livre VII, puisqu'au moment même où il prêche l'union libre, il ressent les limites de la philosophie qu'il expose, et délaisse la femme qui symbolise cet aspect de lui-même. On comprend

ainsi que son premier acte sur la route d'Italie soit de favoriser deux mariages, en raccommoquant d'abord l'union orageuse d'un tavernier et de son épouse, en permettant ensuite à la fille du seigneur Du Buisson d'épouser l'élu de son cœur. Une telle politique matrimoniale atteste bien, dès l'édition de 1623, puisque telle est la fin du livre VII, le changement survenu dans l'attitude du héros.

- 12 Si l'on se penche maintenant sur l'ensemble du roman, puisque l'on a pu établir que les premières aventures de Francion appelaient une suite, on se rend mieux compte du rôle central joué par le livre VII, et on s'aperçoit que la seconde partie du roman est construite comme une réplique de la première. La multiplicité des épisodes, les aventures diverses qui font intervenir une foule de personnages épisodiques et secondaires, la variété des contes et des anecdotes, tout ce qui fait du *Francion* un roman boursoufflé et multiforme, tout cela n'est que l'ornementation d'une structure dramatique qui est elle unique et rigoureuse. Réduit à ses épisodes essentiels, le roman laisse apparaître une construction en deux parties. qui s'articule autour du livre VII : dans les livres IX à XII. Francion revit les mêmes aventures que celles qu'il a connues dans les livres I à VII, mais il les revit en sens inverse. On peut ainsi dégager, à travers le « tissu informe » d'aventures multiples, un véritable itinéraire du héros, qui va de Laurette à Nays. Cet itinéraire est marqué par un certain nombre de rencontres qui peuvent paraître gratuites dans un premier temps, mais dont le sens devient clair si on les envisage les unes par rapport aux autres dans l'ensemble du roman. Un simple tableau permettra de s'en rendre compte :

<i>Première partie (livres I-VII - 1623)</i>	<i>Deuxième partie (livres IX-XII - 1626-33)</i>
1 - Laurette (Liv. I) La femme charnelle	6 - Nays (Liv. XII) La femme idéale
2 - Agathe (Liv. II) Laurette vieillie, ou la réalité future.	5 - Emilie (Liv. XII) La réplique de Laurette, ou la réalité passée.
3 - Hortensius (Liv. III-IV) Les tours joués, la comédie.	4 - Hortensius (Liv. X-XI) Le tour du roi de Pologne ; les comédiens
4 - Diane, la bande des Généreux (Liv. V) Amour et amitié	3 - Joconde, les amis à Rome (Liv. X) Amour et amitié
5 - Les paysans, la Cour (Liv. VI)	2 - La cour de Nays, les paysans (IX-X)
6 - La fête libertine (Liv. VII)	1
↓ Possession de Laurette	↑ départ vers Nays

- 13 La conquête de Nays nécessite ainsi, de la part de Francion, une reconquête de soi. C'est en répétant ses expériences, et en mesurant chaque fois l'insuffisance que Francion parvient à Nays. Alors que dans la première partie, chaque épisode constitue une forme d'apprentissage pour le héros, lui permettant de s'élever dans la hiérarchie sociale et d'affiner sa philosophie libertine, les mêmes expériences répétées dans la deuxième partie se révèlent toutes décevantes. À chaque nouveau contact avec la réalité, à chaque nouvel échec, Francion ressent davantage le besoin de son idéal : à mesure qu'il se détache de sa vie passée, il se rapproche d'autant de Nays. Dans cette optique, l'aventure avec Émilie, au livre XII, est essentielle: essayant de séduire Emilie alors même qu'il courtise Nays, c'est en fait avec sa morale du plaisir que Francion essaie de renouer²⁰. Mais le temps n'est plus pour lui de telles amours. En 1633, Francion – et Sorel – ont dix ans de plus. Le libertinage flamboyant et agressif de la jeunesse a fait place à un libertinage plus secret, d'un épicurisme plus tranquille²¹. Francion épouse Nays non pour faire une fin, si ce n'est celle du roman, mais parce que s'étant rendu compte de

l'impossibilité de changer l'ordre du monde, il a choisi de changer l'ordre de ses désirs. Et il a trouvé en Nays la femme idéale ; à sa beauté et à sa pureté s'ajoute une qualité particulière, qui n'est pas moins essentielle pour Francion : elle est veuve.

Pour moi, dit Francion, je ne trouve point que ce soit une chose désagréable d'épouser une veuve, elle sait mieux ce que c'est que d'aimer : il m'en fallait une nécessairement, et si elle a été à un autre homme que moi, à combien de femmes ai-je été aussi ? (p. 461)

En épousant Nays, Francion peut donc rester fidèle à lui-même, et ne rien renier de sa vie passée ; et pour cause, puisque c'est encore pour son plaisir qu'il se marie : « (son contentement) était extrême, et il n'a point diminué depuis » (p. 527), note Sorel.

- 14 Francion est bien ce Don Juan baroque qui entreprend de soumettre ses désirs plutôt que de se soumettre à eux. Il correspond très exactement à cette exigence de dépassement qui est au cœur du baroque : à travers toutes les formes de l'apparence que constituent les multiples figures féminines qu'il a poursuivies, il n'a jamais fait qu'aspirer à la fixité d'un amour idéal. Et Nays est cet amour. Pour reprendre une analyse d'Yves Bonnefoy²², ce qui est baroque dans le personnage de Francion, ce n'est pas « cet abandon à l'instant, cette fidélité panique aux appels de l'immédiat » à quoi se cantonne Don Juan dans la pièce de Tirso de Molina, par exemple. C'est au contraire ce mouvement de conscience qui amène le héros à mesurer l'insuffisance et le mensonge de l'apparence, et à ressentir le besoin de la vérité de l'être. La multiplicité des amours passagères est bien pour Francion la voie vers la permanence d'un amour unique.

*

**

- 15 Le personnage de Francion porte donc en lui le mouvement : or le roman se modèle sur ce mouvement. Chaque aventure racontée trouve sa place dans l'expérience du héros : et si le roman est si rempli de détours et d'incidences, c'est que l'itinéraire de Francion est lui-même sinueux, et que la route est tortueuse, qui le mène à son but. Mais cette route a un sens, c'est-à-dire à la fois une direction et une signification : le mouvement qui anime la composition du roman révèle une unité profonde, définissant ainsi le canevas d'un roman baroque. Ce n'est sans doute pas un simple fait du hasard que la technique narrative utilisée par Sorel corresponde exactement à la ligne dramatique du roman. En effet, *L'Histoire comique de Francion* se partage en narration et en récit, l'action étant soit racontée par l'auteur lui-même sous forme de narration objective, soit rapportée par un personnage sous forme de récit subjectif. Or la répartition de la narration et du récit recouvre précisément l'itinéraire de Francion. Dans la première partie, la narration n'occupe qu'une cinquantaine de pages, alors que l'essentiel, deux cents pages environ, tient dans les récits. Dans la seconde partie, la proportion est exactement inverse, puisque la narration y prend désormais la place essentielle, environ cent-quatre-vingts pages, les récits n'occupant plus que vingt-cinq pages. Outre l'étonnante égalité d'ensemble entre la narration et les récits (deux cent trente pages à peu près pour chacun), on peut remarquer que la répartition s'organise symétriquement autour du point central qu'est le départ pour l'Italie après la fête libertine. On a donc là aussi deux mouvements : le premier donne toute l'importance aux récits, qui rapportent la formation de Francion et l'élaboration de sa philosophie, alors que l'action directe, c'est-à-dire Francion à la poursuite de Laurette, se trouve déjà limitée par le peu de place qu'elle tient. Dans la deuxième partie au contraire, c'est cette action directe qui devient le

corps même du roman, puisqu'il s'agit désormais de Francion à la conquête de Nays, alors que les récits qui renvoient à la vie passée de Francion se trouvent perdre de leur importance.

- 16 Ainsi la technique narrative donne au roman une unité de composition qui correspond à l'évolution morale du héros. Et comment dès lors ne pas penser qu'à travers additions, suites et coupures, on peut distinguer l'effort d'un romancier appliqué à donner à son œuvre « la vraie forme d'un roman » ?
- 17 Effort qui ne va pas sans lourdeur ni maladresse, qui se perd quelque peu dans la variété des aventures racontées, et qui confond parfois multiplicité et désordre. Mais effort tendu vers un but, qui est d'organiser un roman autour de l'expérience vécue d'un personnage. Et le mariage de Francion, c'est, sur le plan littéraire, quelque chose comme l'équivalent de l'obélisque que Le Bernin dresse au-dessus des formes enchevêtrées de la fontaine des Quatre Fleuves. Il y a là l'exigence profonde du baroque, ce mouvement de dépassement où se résout le multiple, où se fixe le mouvant. Car, pour reprendre le mot de Roland Barthes²³, « c'est peut-être cela, le baroque : comme le tourment d'une finalité dans la profusion ».

NOTES

1. Henri COULET : *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, 2 vol., t. I, p. 191 et 197.
2. Jean ROUSSET : *Le Problème du baroque littéraire français*, in « Trois conférences sur le baroque français », suppl. au n° 21 de *Studi Francesi*, Turin, 1963, p. 56.
3. Cf. Henri COULET, *op. cit.*, p. 193 : « Sorel n'a pas intégré à un tout solidaire les éléments bariolés de sa composition. *Guzman d'Alfarache*, *Don Quichotte* sont des romans ; *Francion* est une rhapsodie ».
4. Antoine ADAM, *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris, NRF, coll. La Pléiade, 1958.
Dans cette édition, Antoine ADAM propose pour chaque livre l'édition originale : 1623 pour les livres I-VII, 1626 pour les livres IX-XI, 1633 pour le livre XII. C'est cette édition que nous suivons, et toutes nos citations y renvoient.
5. Antoine ADAM, *op. cit.*, p. 1259.
6. Gustave REYNIER, *Le Roman réaliste au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1914, p. 132.
Henri COULET, *op. cit.*, p. 192, dit à peu près la même chose : « Le livre supplémentaire de 1633 n'est pas utile, au contraire : il retarde par une péripétie policière le mariage déjà célébré dans la version précédente ». Voir, sur ce point, *infra*, note 20.
7. Sorel invite, comme Rabelais, à tirer la substantifique moelle : « Il faut que j'imite les apothicaires qui sucent par le dessus leurs breuvages afin de les mieux faire avaler (...). La corruption de ce siècle où l'on empêche que la vérité soit ouvertement pratiquée me contraint d'ailleurs à faire ceci et à cacher mes principales répréhensions sous des songes qui sembleront sans doute pleins de niaiserie à des ignorants qui ne pourront pas pénétrer jusqu'au fond. Quoi que c'en soit, ces rêveries-là contiennent des choses que jamais personne n'a eu la hardiesse de dire ». (p. 62).
8. Par exemple : « Mais quoi que puisse dire l'envie, je me donne bien la licence d'estimer que j'ai présenté aussi naïvement qu'il se pouvait faire, les humeurs, les actions, et les propos ordinaires

de toutes les personnes que j'ai mises sur les rangs ; que mes aventures ne sont pas moins agréables que celles que l'on prise le plus ; et que mon discours presque rendu partout, fournit autant de pointes et de gentilleses, que de périodes, aux lieux où il ne s'arrête pas à un simple récit. Ceux qui auront bonne vue y remarqueront que le jugement y abonde, et que je n'ai rien dit sans raison ». (p. 62).

9. Cf. John C. LAPP, *The Aesthetics of negligence* (Cambridge University Press, 1971, p. 3.

10. Charles SOREL, *La Bibliothèque française*, seconde édition revue et augmentée, Paris, 1667 (Slatkine reprints, Genève, 1970).

11. Bibl. tr., p. 194.

12. *Ibid.*, p. 197.

13. *Ibid.*, p. 196.

14. Voir ainsi l'article très intéressant de Félix R. FREUDMANN : *La Recherche passionnée du Francion*, Symposium, XXI, 1967. L'auteur conçoit le roman comme une monlée vers l'idéal, et trouve ce mouvement tracé d'avance dans le songe de Francion, au livre III.

15. Ce qui peut s'expliquer par l'évolution même du libertinage, comme le montre Antoine ADAM dans son ouvrage sur *Théophile de Viau et la libre-pensée française en 1620* (Paris, Droz, 1935) ; et aussi par l'évolution propre de Sorel, comme le pense G. SETARO : *Francion dans la vie et dans l'œuvre de Sorel* (Toulouse, 1961). On peut toutefois émettre quelque réserve sur la thèse de G. Setaro, lorsqu'il dénie à Sorel tout rapport avec le libertinage.

16. C'est le même thème du tonneau que l'on trouve illustré, mais de façon beaucoup plus gaillarde encore, dans la fable du tonnelier au livre VI du *Francion*.

17. Cette question a été traitée par Robert GARAPON, dans une communication au colloque « Renaissance - Classicisme du Maine », Le Mans, mai 1971. (Actes du colloque à paraître).

18. Sur les manifestations et le développement de ce thème au XVII^e, voir Claude Gilbert DUBOIS, *La Poésie baroque*, Paris, Larousse, 1969, 2 vol, T. II, p. 41.

19. Ce portrait joue un rôle important. C'est ainsi qu'après avoir vérifié la ressemblance avec l'original (« Il vit cette beauté qui lui sembla aussi merveilleuse que son portrait », p. 353), Francion garde ce portrait sur lui, comme le symbole de la beauté idéale. C'est à ce titre que le portrait se trouve encore entre Nays et Francion, lorsque celui-ci fait sa cour à la belle (p. 357).

20. C'est encore le Francion, homme de plaisir, qui s'exprime au début du livre XII : « Après avoir juré plusieurs fois que je ne trouvais rien de si beau comme (Nays), je n'ai pas laissé d'avoir la curiosité de voir d'autres beautés dont j'ai même fait de l'estime. Mais quoi, l'empire de cette dame devait-il être si tyrannique que j'eusse les yeux bandés pour tous les autres objets ? La nature n'a-t-elle pas donné la vue et le jugement aux hommes pour contempler et admirer toutes les beautés du monde ? » (p. 470). Mais cette aventure se solde par un échec, Émilie n'ayant fait qu'abuser Francion ; dans ces conditions, le mariage avec Nays obéit à une nécessité psychologique qu'il n'avait pas encore un livre plus tôt, dans l'édition de 1626.

21. Cette évolution semble bien être celle de tous les libertins, comme le montre René Pintard dans son ouvrage : *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Boivin, 1943.

22. Yves BONNEFOY, *Rome 1630, l'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970, p. 37.

23. Roland BARTHES, « Tacite et le baroque funèbre », in *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964.

AUTEUR

JEAN SERROY

Université de Grenoble III