

0. CONFERENCIAS

PIERRE BRUNEL

FOUS ET SOTS. FOLIE ET SOTIE DANS LA LITTÉRATURE MODERNE

Locos, simples: au point de départ d'une réflexion comparatiste, il faudrait placer une recherche sur les équivalents de ces mots espagnols dans les langues étrangères. A défaut de traductions strictes, il ne peut exister que des approximations. Je ne vois pas de transposition phonique de *locos* en français, sinon en usant d'une approximation sonore («toqué») ou d'une vaste périphrase: battre la breloque, au sens d'avoir l'esprit dérangé, de perdre le sens de l'heure, et tout aussi bien de la date, comme le fou de Gogol dans le *Journal d'un fou*, ou celui de Guy de Maupassant dans *Le Horla*. Simples, ce serait le ou la simple d'esprit, Désirée, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, qu'Emile Zola a imaginée parmi ses volailles et pleine d'amour pour son cochon, mais tout aussi joyeuse le jour où il est décidé de le tuer et de le manger, ou encore le prince Muijkine dans *L'Idiot* de Dostoïevsky.

J'aurais pu, à partir de là, m'engager dans une thématique comparatiste, à grand renfort d'exemples pris dans des littératures de diverses langues. Mais je craignais la description pure. Elle n'est qu'une finalité que se donne la littérature comparée, et qui conduit très vite au vertige, en raison de la multiplicité des références.

Optant résolument pour ce qui devrait être une critique comparatiste, telle que la rêvait George Steiner dans sa leçon inaugurale d'Oxford, en 1994, je rétablirai ainsi les droits de l'histoire littéraire, et même de l'historiographie, telle que la conçoit Douwe Fokkema. Au centre de ma réflexion, je placerai l'étude d'un genre littéraire. Car si la «folie» est en français une charmante forme architecturale, la «sotie» est un genre, on le verra, assez peu fixé, et susceptible de grandes variations, du Moyen Age, mon point de départ obligé, à la littérature moderne, dans la littérature du XX^e siècle, qui est plutôt mon champ d'étude.

Je dois prendre une précaution encore, craignant de passer aux yeux des membres de la *Sociedad española de Literatura general y comparada* pour trop franco-français. Il est vrai que je m'appuierai beaucoup sur la littérature de mon pays. D'abord même un comparatiste connaît sa littérature nationale mieux que les autres. Il n'y a là rien que de très normal. Ensuite je prendrai des références marginales en piquant ici ou là dans des littératures étrangères, même si l'essentiel de mon corpus est français — ce n'est pas ma faute si la *sotie* en tant que genre l'est, alors que la

folly serait strictement anglo-saxonne. Enfin la frontière est parfois bien difficile à établir. Samuel Beckett, sur lequel j'appuierai une partie de ma démonstration, passe de l'anglais au français et inversement. *Paroles et musiques*, c'est tout aussi bien *Words and Music*. Et comme cela arrive souvent quand on étudie des questions de types et des questions de genre, la littérature comparée au sens strict se trouve dépassée au profit d'une littérature générale qui la couronne. C'est dans cette direction, surtout, que je désire aller.

— I —

A la source de toute modernité, on place volontiers Rimbaud et sa célèbre Lettre du Voyant, qui est en réalité la deuxième Lettre du Voyant (la première, brève, adressée à son maître Georges Izambard, date du 13 mai 1871 ; la deuxième, fort longue, est du 15 mai et a été envoyée à un jeune poète déjà publié, déjà connu, Paul Demeny, que Rimbaud avait fréquenté dans la ville de Douai, où son jeune professeur l'avait accueilli à deux reprises). Après avoir donné un premier échantillon de la poésie nouvelle, un «psaume d'actualité», «Chant de guerre parisien», où l'esprit communal se glisse dans une parodie du «Chant de guerre circassien» de François Coppée, Rimbaud, en iconoclaste de dix-sept ans, ravage toute la poésie jusqu'aux premiers voyants, les Romantiques, et surtout jusqu'à lui-même, poète de l'avenir décidé à faire ce qu'il appelle, après Baudelaire, «du nouveau».

«Toute poésie antique», écrit-il, «aboutit à la poésie grecque, Vie harmonieuse. De la Grèce au mouvement romantique —moyen âge—, il y a des lettrés, des versificateurs. D'Ennius à Theroldus, de Theroldus à Casimir Delavigne [1793-1843, l'auteur des *Messéniennes* 1818-1822], tout est prose rimée, un jeu, avachissant et gloire d'innombrables générations idiotes: Racine est le pur, le fort, le grand. —On eût soufflé sur ses rimes, brouillé ses hémistiches, que le Divin Sot serait aujourd'hui aussi ignoré que le premier venu auteur d'*Origines*. —Après Racine, le jeu moisit. Il a duré deux mille ans!»¹

Le grand dix-septémiste Antoine Adam, qui a fait la seconde édition de Rimbaud dans la Bibliothèque de la Pléiade, ne prend pas trop mal la chose. Il avait d'ailleurs le sens de la plaisanterie. Selon lui, il ne faut pas prendre pour argent comptant ce que Rimbaud dit ici de Racine, comme certains commentateurs ont eu la naïveté de le faire. Cette phrase est «pur ricanement». Rimbaud était irrité de ces professeurs (George Izambard était-il du lot?) qui parlaient du «Divin Racine» comme les classiques parlaient du «Divin Homère», en reportant sur l'auteur présumé l'épithète dite homérique, celle qui, dans le texte grec, servait à qualifier les héros («dios Odusseus»).

Jules Vallès, comme le rappelle Antoine Adam, racontant dans *L'Enfant* ses souvenirs de lycéen, se moque de son professeur qui ne parlait jamais que du «divin Racine». Mais de ce «divin Racine», qui serait le versificateur pur, le contraire du Voyant, Rimbaud fait le «Divin Sot». Comme on dit à une femme sotte, «Sois-belle

¹ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 250.

et tais-toi», on accorde à Racine la beauté formelle, la baudelairienne beauté de pierre, atteignant son point suprême dans de prétendus beaux vers. Mais cette beauté serait vide, comme le moule de la tragédie en cinq actes. Cette poésie pure (pour reprendre l'expression future de l'abbé Henri Bremond) n'aurait rien à dire. Et le beau vers de Racine conduirait à ce qu'en a fait Mallarmé: «Aboli bibelot d'inanité sonore».

Le terme, *Sot*, banal en français comme nom commun, ne l'est plus quand il est pourvu d'une majuscule, comme c'est le cas dans le texte de la lettre de Rimbaud. Et il ne renvoie ni à l'Antiquité romaine, (Quintus Ennius, 239-169 av. J. C., auteur d'*Annales* dont il ne nous reste que quelques bribes), ni au Siècle de Louis XIV dont Racine est le suprême fleuron, la fleur de lys poétique, mais au Moyen Age, que le XVII^e siècle français méprisait. Et non pas au Moyen Age des clercs (Theroldus), mais au Moyen Age des Sôts.

Le Sot se présente comme vêtu d'une simple robe grise et d'un capuchon à oreilles d'âne (on n'a sans doute pas assez remarqué que la tête d'âne de Bottom de Shakespeare, c'est encore cela). Il ne porte souvent qu'un numéro et, si c'est son nom, c'est un surnom, Tête-Creuse ou Sotte-Mine, Rapporte-Nouvelle ou Temps-qui-court, Sotin ou Nyvelet. C'est donc un type abstrait, non un personnage type. L'article «Sottie» du *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères* publié sous la direction de Jacques Demougin², à qui j'emprunte ces premiers éléments, indique que le Sot ne se présente jamais seul: il évolue en groupe, sous la conduite de la Mère Sotte, qui fait office de meneur, ou de meneuse de jeu.

Les Sots peuvent même constituer un tribunal de sots. C'était peut-être le cas dans la société médiévale. Il y avait dans cette société une sorte de sous-société, ou de contre-société de Sots, comme elle pouvait chercher son exutoire dans la Nef des fous: un «second monde», explique Bakhtine, une «seconde vie», auxquels tous les hommes du Moyen Age étaient mêlés dans une mesure plus ou moins grande, dans lesquels ils vivaient à des dates déterminées³: Mardi gras en France, *Festnacht* en Allemagne, *Midsummer Night* en Angleterre.

Cette collectivité en folie, ou en sotie, peut se trouver représentée sur scène, par un passage analogue à celui du dithyrambe à la comédie. D'où les farces et les soties.

Jean-Claude Aubailly note que dans la *Farce du povre Jouhan*, qu'il a rééditée, «il n'y a qu'un rôle de sot»⁴. Pourquoi dès lors Racine Jean, nouveau Jouhan, ne serait-il pas, seul, le «Divin Sot»?

² Larousse, 1985, nouvelle éd., 1994, p. 1512-1513.

³ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Gallimard, 1970, p. 24.

⁴ *Le Monologue, le Dialogue et la Sottie*, thèse soutenue à Paris-IV le 18 décembre 1972, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille II, 1973, p. 282.

Le Sot isolé est voué à être l'homme du monologue, mais d'un monologue qui prend des allures de fatrasie. Car la sotie, sous sa forme la plus rudimentaire, peut n'être qu'un monologue plaisant, ou bien le flux verbal du Sot s'étale dans un ensemble à plusieurs personnages et à plusieurs voix. Ce flux verbal du Divin Sot est lisse. Celui du Sot, quand il se lance dans une fatrasie, charrie en désordre, sans souci de cohérence, des éléments hétéroclites.

Au Moyen Age la fatrasie proprement dite, le genre poétique connu sous ce nom, est en vers. Elle est jeu rimé, jeu de onzains avec le même schéma de rimes dans ce qui est appelé le fatras au XIV^e siècle (Jacques Prévert a repris ce mot pour en faire le titre d'un recueil de collages, en 1966, où la technique picturale prend appui sur le jeu verbal des mots-valises).

Après Porter (1960), Paul Zumthor s'est intéressé à ce «parent pauvre» des grands genres poétiques médiévaux, dans *Langue, texte, énigme* (éd. du Seuil, coll. Poétique, 1975, p. 68 *sqq.*). Il a mis en valeur des procédés qui peuvent intéresser les comparatistes, comme les effets du bilinguisme, chez Watrquet de Couvin par exemple, ou la création d'un nouveau langage apparemment dénué de sens, comme le *babariol babarian* parsemant les allègres obscénités de la chanson V du troubadour Guillaume d'Aquitaine. «Le trait commun de ces procédés», explique Zumthor, «est de broder sur la trame du discours des éléments non discursifs, engendrant des coupures de sens plus ou moins prolongées». Encore faut-il bien marquer la marge qui sépare les inventeurs des simples «bourdeurs», des «sots chansonniers et [de] leurs émules de tout poil» qui «tendent, certes, objectivement, à instaurer quelque anti-code poétique» mais «n'y parviennent point». La même distance existera, au XX^e siècle, entre la langue inventée par Antonin Artaud au sortir de Rodez et la gentille pratique en poésie du jeu de mots (la mourre, l'amour d'Apollinaire).

Dans la sotie, la fatrasie est en prose. Il en reste une trace dans le *Dom Juan* de Molière, avec la célèbre fatrasie de Sganarelle, Acte III, scène 1, dont on n'a pas l'équivalent chez Tirso de Molina, quand voulant répondre à la rigoureuse, à la sèche arithmétique de son maître («Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit»), le valet se lance, précisément, dans un discours sur ce que Rimbaud appelle les *Origines*, donc dans une fatrasie étimologique («[...] je comprends fort bien que ce monde que nous voyons n'est pas un champignon qui soit venu tout seul en une nuit. Je voudrais bien vous demander qui a fait ces arbres-là, ces rochers, cette terre, et ce ciel que voilà là-haut, et si tout cela s'est bâti de lui-même». On voit comme Sganarelle s'anime, joint le geste à la parole, se laisse emporter dans le tourbillon de son verbe et de sa pantomime. «Il se laisse tomber en tournant», indique la didascalie, et avec lui c'est sa fatrasie qui s'écroule, son raisonnement qui, comme le lui fait observer Dom Juan, «a le nez cassé». Et ce n'est pas un hasard si le mot *sot* figure dans la réplique de Sganarelle qui suit immédiatement cette constatation ironique: «Morbleu! je suis bien sot de m'amuser à raisonner avec vous. Croyez ce que vous voudrez: il m'importe bien que vous soyez damné!». Le sot (qui échappe à l'enfer), le libertin (qui y est voué): le *Dom Juan* de Molière repose sur ce couple simple, antithétique et frappant.

Je ne connais pas de plus bel exemple de fatrasie, dans la littérature du XX^e siècle, que celle de Lucky dans *En attendant Godot*. Dans ce qui est aussi une reprise dramatisée de la dialectique hégélienne du maître et du serviteur, —mais ici dialectique non surmontée, enfermée dans l'aporie du discours, dans l'impasse de l'absurde—, Lucky obéit à son maître tyrannique, Pozzo, qui lui crie «Hue!», comme à un âne et «Pense!» comme si un Sot était capable de penser. Et Lucky, affublé, non du capuchon à oreilles d'âne, mais du chapeau melon très *british* qui est censé faire penser:

VLADIMIR (à POZZO).—Dites-lui de penser.

POZZO.—Donnez-lui son chapeau.

VLADIMIR.—Son chapeau?

POZZO.—Il ne peut pas penser sans chapeau⁵.

et qui en tout cas fait parler, se lance dans une longue fatrasie sans ponctuation, sans reprise de souffle (quel numéro d'acteur!), une fatrasie «métaphysique» où il passe des Origines aux Fins. Je prélève le début, à titre de simple échantillon.

Etant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaququa à barbe blanche quaqu hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l'instar de la divine Miranda avec ceux qui sont on ne sait pourquoi mais on a le temps dans le tourment dans les feux dont les feux les flammes pour peu que ça donne dure encor un peu [...].

La chute du chapeau correspond au moment où, là aussi, après quelques vociférations, le discours fatrasique de Lucky se casse le nez. Au «sot» de Sganarelle se substitue ici sa variante moderne, «connard», ou plutôt «conard» car il est passé dans le discours même, et à plusieurs reprises, comme nom propre, associé à Testu (la tête! la tête de con!), comme patronage de l'Acacacadémie d'Anthropopométrie de Bourg-en-Bresse, avant de repasser, relique ou loque de parole, dans les vociférations finales:

Tennis! Les pierres!... Si calmes!... Conard! Inachevés!...⁶

Estragon, lui, va volontiers du singulier au pluriel: «Les gens sont des cons».

— III —

On imagine aisément qu'au XX^e siècle la littérature, quand elle se fait provocatrice, connaisse la tentation de la fatrasie et l'utilise à dessein. C'est ici le cas, je l'ai déjà constaté, dans le verbe débordé de Lucky, et Samuel Beckett sait bien en effet quel est le danger des mots en folie quand, usés, dévalués, ils n'entrent pas dans le silence. Il a fait de Words [Paroles] un personnage, tout à fait pitoyable, de son petit

⁵ Samuel Beckett, *Théâtre I*, éd. de Minuit, 1971, pp. 60-61. La pièce a été créée le 5 janvier 1953.

⁶ *Ibid.*, p. 62-65.

drame *Paroles et Musique*⁷. Words est un sot dans ce qui est à peine une sottie. Malone lui-même, dans le roman de *Malone meurt* (1951), s'épanche, au moment de mourir dans sa chambre minable et solitaire, en un flux verbal qui constitue le texte même de ces 217 pages. Dans Malone, on trouve le M. de Mots, le *one* du solitaire. «Je me perds», dit-il, «Pas un mot»⁸. Mais si, précisément, il se perd dans les mots comme, au moment ultime, dans les «Glouglous de vidange» (p. 216). Certes, le «discours» n'est pas inorganisé, et Beckett est un trop grand artiste pour cela. Mais l'art du romancier consiste précisément à combiner un roman du mourir de Malone et un roman du langage, de ses dérives, des histoires qui se racontent et sont plus des récits que le récit lui-même: l'histoire de Macmann et de la famille Macmann, de Lémuel (le bourreau) et de M^{me} Pédale, «grande, grosse et grasse femme» (p. 210) qui s'embarque avec eux sur une chaloupe quelconque, vers une île anonyme où se trouveraient des vestiges druidiques. Il s'agit moins d'une Nef des fous à la manière de Sébastien Brant que d'une Nef des sots. Le voyage est ridicule, comme pouvait être ridicule le repas de Boileau. Un voyage du rien, pour reprendre, avec l'équivoque qu'il contient, le titre du récit d'André Gide. Mais il est, dans la narration qu'est censé en faire Malone mourant et parlant à la fois, l'occasion de paroles qui, d'abord attribuées à tel ou tel, ne sont plus bientôt que les fragments d'un monologue intérieur sans source locutrice désignée:

Sentez-vous la mer, mes enfants? dit M^{me} Pédale. Moi je la sens. Macmann s'élança vers le large, en vain. Lémuel sortit une hachette de dessous sa cape et s'en frappa à plusieurs reprises le crâne, du côté contondant, par précaution. Bath promonade, dit l'un des marins. Chouette, dit l'autre. Soleil azur. Ernest, donnez des brioches, dit M^{me} Pédale.

[...]

La chaloupe. [...] M^{me} Pédale, assise à l'arrière, tombée en tristesse. Quelle beauté, marmonne-t-elle. Seule, incomprise, bonne, trop bonne. Se dégantant elle laissa traîner dans l'eau transparente sa main chargée de saphirs. Quatre rames, pas de gouvernail, les rames gouvernent. Que dire des miens? Rien.» (p. 212-213).

Il y a bien, ici ou là, des chansons, des poèmes, les «courts écrits curieusement rimés» que Macmann composait pour les offrir à son amie:

Poupée Pompette et vieux bébé
C'est l'amour qui nous unit
Au terme d'une longue vie
Qui ne fut pas toujours gaie
C'est vrai
Pas toujours gaie.

Ou bien:

⁷ Je renvoie à mon article «Le théâtre de Samuel Beckett», dans *Miscellanea in onore de Liano Petroni*, Bologne, CLUEB, 1996, pp. 355-364. Edition bilingue de *Words and Music* dans la collection Garnier-Flammarion.

⁸ Samuel Beckett, *Malone meurt*, éd. de Minuit, 1951, p. 168.

C'est l'amour qui nous conduit
La main dans la main vers Glasnevin⁹
C'est le meilleur du chemin
A mon avis au tien aussi
Mais oui
A notre avis (p. 167-168).

On pense aux fatrasies des fatrassiers médiévaux, aux *limericks*, au *nonsense* anglo-saxons tel qu'il a été illustré au XIX^e siècle par Lewis Carroll, à commencer avec ce que Jean Gattégno a appelé les «calembours bêtes», ceux de Moucheron (calembours de bêtes) dans *De l'autre côté du miroir* (*Through the looking glass*) —*horse / hoarse, would / wood, miss* (le verbe) / *Miss*—, ou ceux du Chancelier (calembours d'homme bête) dans *Sylvie et Bruno*. Ils se retournent contre leur auteur, qui est un sot, en —trois lettres, comme le dit M^{me} Pernelle dans le *Tartuffe* de Molière—, et qui n'a rien de divin.

On comprend dans ces conditions le goût qu'ont eu les Surréalistes pour Lewis Carroll (Aragon a tenté de traduire *La Chasse au snark*) et l'écriture automatique devrait n'être que fatrasie si elle n'était contrôlée, si elle ne revêtait aussi la gravité nouvelle que lui a donnée la découverte de l'inconscient, Freud lui-même n'ayant d'ailleurs pas dédaigné d'étudier le mot d'esprit (*Witz*) dans ses relations avec l'inconscient.

— IV —

Dans la poésie contemporaine, j'irais moins chercher la fatrasie du côté de *Fatras*, finalement sans grande surprise, de Jacques Prévert, que du côté des recherches de l'Oulipo, quand, pour dégager toutes les possibilités d'un langage déconstruit, s'ouvre la liberté potentielle de ses constituants les plus élémentaires. Telle «Bouphonie» de Raymond Queneau, où la bouffonnerie rejoint le bœuf, ou du moins le taureau, la fête où à Athènes on immolait les bœufs¹⁰. C'est une variante et de la «*folly*» anglo-saxonne et de la «sotie» à la française.

Nul sans doute n'est allé plus loin dans ce sens que Georges Perec (1936-1982). Il a été auteur de théâtre, poète (celui des *Alphabets*), mais je pense surtout à ce récit farcesque de 1972, *Les Revenentes* où, au même moment que Jacques Derrida, Perec nous déride en substituant *e* à *a* (et non pas *a* à *e* comme pour *différance* ou *paranthèse*), et où, au prix de mille distorsions avouées, il écrit un texte de 138 pages où seule la voyelle *e* sera représentée.

Le *sot*, il est bien là, mais (absence de *o* oblige) il ne peut être désigné que comme *bête* ou comme *benêt*.

«Bêtes, mets deescepleenés, Peter et Bebel êbtempèrent et les mettent. Restent Jeff, Lew et Ernest!

L'est vrément benêt, ce mec! Ce n'est fréquent de révéler telle persévérance dans ses errements»¹¹.

⁹ C'est le nom d'un cimetière. Le mot contient *glas*, mais la finale *vin* suggère on ne sait quelle bacchanale autour d'une tombe.

¹⁰ *Battre la campagne*, Gallimard, 1968 ; repris dans le tome I des *Œuvres complètes* réunies pour la Bibliothèque de la Pléiade, 1989, pp. 520-521.

¹¹ *Les Revenentes*, Julliard, 1972, rééd. 1994, p. 130.

«Si le potiron ne meurt»¹² : l'humour de Queneau n'a pas épargné André Gide. Il n'a pas droit de cité, du moins d'être cité, dans *Les Revenentes*, contrairement à Genet, ou Crevel, ou Prévert, ou Beckett (p. 34). Ou alors il faudrait écrire Geede. Mais Bérengère de Brémen-Brévent (p. 53) ou Edmée d'Erme de Klebs (p. 78) ne feraient pas mauvaise figure dans une nouvelle sotie où la manière de Gide serait poussée dans le sens d'un cocasse hénaurme. Dans *Les Revenentes*, «l'évêché est en effervescence» (p. 87) comme le Saint-Siège ou le parti dévot dans *Les Caves du Vatican*. Si on prête au clergé des mœurs gidiennes, l'Evêque [*sic*] dont le *q* a perdu son *u*, et son acolyte le Père Spencer se donnent du bon temps auprès de leurs servantes, Estelle, Thérèse ou Bérengère. Il ne manque même pas la célèbre «mise en abyme» gidienne puisqu'il arrive à Bérengère qu'elle se «remembère» l'exemple des «Lettres mençentes» (p. 91). Le franglais vole au secours du *e* revenent.

Le Gide des soties n'est pas celui de son récit autobiographique, *Si le grain ne meurt*. Mais dans la dédicace de la seconde de ses trois soties à son ami le peintre Paul-Albert Laurens, *Le Prométhée mal enchaîné*, il suggérait :

«Quelques rares pareils à toi puissent-ils, en cette gerbe de folle ivraie, trouvée, comme tu fis, du bon grain»¹³.

Comme il existe une raison de la folie (Erasmus avait essayé de le montrer), il peut exister une intelligence de la sotie, et c'est tout le paradoxe de ceux de ses livres que Gide lui-même a dits «ironiques» ou «critiques» dans la dédicace à Jacques Copeau des *Caves du Vatican*¹⁴.

C'est un reste de la formation protestante de Gide que cette invitation à chercher une leçon, une morale peut-être, même si elle est la morale d'un immoraliste. Bertrand Fillaudeau, qui voit dans la dédicace du *Prométhée mal enchaîné* le signe d'un mélange, du mélange des genres dont Erich Auerbach a bien montré le goût au Moyen Age, insiste surtout sur la liberté de l'ivraie, de l'herbe folle, comme la folle farine s'envole au moindre souffle¹⁵.

Il n'est pas question de reprendre ici ne serait-ce que l'essentiel de l'étude magistrale de Fillaudeau, qui après son doctorat en Sorbonne, devint le collaborateur, puis le successeur de l'éditeur José Corti. Je voudrais me contenter de faire, à propos des soties d'André Gide, quelques remarques personnelles qui se situent dans la continuité de mon propos.

1. Il est beaucoup plus incertain qu'on ne le croit de délimiter, dans l'œuvre de Gide, l'ensemble des soties. Aucun volume n'a été publié sous ce titre seul. Mais des soties sont censées faire partie de deux ensembles, constitués l'un du vivant de

¹² R. Queneau, *Battre la campagne*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p. 449.

¹³ André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 302.

¹⁴ *Ibid.*, p. 679. Cette dédicace est datée de Cuverville, 29 août 1913. *Les Caves du Vatican* ont paru en 1914, dans les quatre premières livraisons de la *Nouvelle Revue française*, puis aux éditions de la Nouvelle Revue française.

¹⁵ *L'Univers ludique d'André Gide. Les Soties*, José Corti, 1985, p. 37. *Le Prométhée mal enchaîné* a d'abord paru dans la revue *L'Ermitage*, livraison de janvier, février, mars 1899.

Gide et avec son son *aveu* (*Récits, Romans, Soties*, Gallimard, deux volumes, 1948), l'autre après sa mort (*Romans / Récits et Soties, Œuvres lyriques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, introduction de Maurice Nadeau — où l'on ne trouve pas une seule fois le mot *sotie* —, notes et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry). Dans cette dernière édition, usuelle et canonique à la fois, les *soties* ne sont pas regroupées et rien ne les distingue des autres œuvres.

En fait on s'abrite, pour délimiter le secteur des *soties*, derrière, sinon l'autorité de Gide, du moins certaines de ses déclarations. C'est lui-même qui, dans la dédicace déjà citée de Jacques Copeau, a donné le nom de «*Sotie*» aux *Caves du Vatican*, distinguant ainsi cette œuvre de 1914 des trois «*Récits*» qui la précèdent (*Le Retour de l'Enfant prodigue, La Porte étroite, Isabelle*), et dans l'attente du seul de ses livres¹⁶ qu'il désignera comme «*Roman*», *Les Faux Monnayeurs* (1925). *L'Immoraliste* (Mercure de France, 1902) avait été le plus souvent présenté par lui comme un livre, et la lettre à Scheffer citée dans les notes de l'édition de la Pléiade (p. 1514-1515) montre clairement que le modèle n'en était nullement la *sotie* médiévale, mais l'autobiographie transposée à la manière du *René* de Chateaubriand, de *l'Adolphe* de Benjamin-Constant, ou des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe.

«Pourquoi j'intitule ce livre *Sotie*?», écrivait Gide dans la dédicace des *Caves du Vatican*. «Pourquoi *Récits* les trois précédents? C'est pour manifester que ce ne sont pas à proprement parler des romans. Au reste, peu importe qu'on les prenne pour tels, pourvu qu'ensuite on ne m'accuse pas de faillir aux règles du "genre"; et de manquer par exemple de désordre et de confusion. *Récits, soties*... il m'apparaît que je n'écrivis jusqu'aujourd'hui que des livres *ironiques* (ou critiques, si vous le préférez), dont sans doute voici le dernier».

Le passage du singulier au pluriel se fait à partir du moment (cette même année 1913) où Gide, *a posteriori*, range aussi dans la catégorie deux de ses œuvres antérieures pour lesquelles à l'origine il n'avait pas prévu ce nom: *Paludes*, cet «insupportable bouquin» qu'il avait écrit dans le Haut-Jura, à la Brévine, en 1894, et qui fut publié en 1895 à la Librairie de *L'Art Indépendant*, *Le Prométhée mal enchaîné*, dont il parlait à Paul Valéry en 1895 comme d'un «prochain roman» et qui parut en 1899 dans la revue de *L'Ermitage* puis, comme la seconde édition de *Paludes* (1897), aux éditions du Mercure de France. Encore désigné comme «roman» dans l'édition de *Saül*, en 1903, *Le Prométhée mal enchaîné* devient «*sotie*» en 1914, comme par contamination *a propinquo*, dans l'édition originale des *Caves du Vatican*. Et cette même édition originale des *Caves* portait à la suite du titre: «*Sotie, par l'auteur de Paludes*».

2. Yvonne Davet, dans la notice sur *Les Caves du Vatican* qu'elle a écrite pour le volume de la Bibliothèque de la Pléiade, part de cette indication pour commenter l'ouvrage. Un fait divers déjà ancien — mais on sait que Gide compose dans la durée et que l'idée des *Caves* peut remonter haut dans son passé — est le point de départ d'épisodes qu'il a imaginés en toute liberté. Le fait divers: vers 1893, des escrocs, à

¹⁶ «Il me faut, pour écrire ce livre, me persuader que c'est le seul roman et dernier livre que j'écrirai. J'y veux tout verser sans réserve» (*Journal des Faux Monnayeurs*, cité, Pléiade, p. 1587).

Lyon, pour soutirer de l'argent à des dévots crédules, leur avaient fait croire que le pape Léon XIII avait été enfermé dans les caves du Vatican, au château Saint-Ange, par des cardinaux affiliés à la franc-maçonnerie, tandis qu'un sosie du Souverain Pontife occupait le Saint-Siège. Les épisodes: une autre «gerbe de folle ivraie», pour reprendre la dédicace à Paul-Albert Laurens du *Prométhé mal enchaîné*.

Le sujet, et la question qu'il permet à Gide de poser, ont été abordés, comme le dit Yvonne Davet¹⁷, «sous l'angle de la satire et de la parodie». Elle insiste à cet égard sur la désignation *sotie*, propre à dissiper certains malentendus à propos des *Caves*:

Les soties, fort en honneur au XIV^e et XV^e siècles, étaient des «pièces burlesques, jouées par les *sots* ou *enfants sans souci*, habillés de jaune et de vert et coiffés du chapeau orné d'oreilles d'âne et de grelots». Selon [Gustave] Lanson, *il se peut qu'ils représentent les célébrants de la fête des fous, quand cette joyeuse et insolente parodie des cérémonies religieuses fut bannie de l'Eglise. De la fête des fous, taïcisée par force, il ne subsista que le principe, l'idée d'un monde renversé qui exprimerait en la grossissant la folie du monde réel... Or, Les Caves, c'est bien cela: le grossissement du côté visible des questions dont, ailleurs, Gide rend manifeste l'importance et la gravité: problèmes de l'artiste vécu par le vaniteux et cabotin Julius de Baraglioul; dérisoire libre-pensée et dérisoire conversion d'Anthime Armand-Dubois; le vœu de chasteté et le drame du mariage blanc dévolu au cocasse et piteux [Amédée] Fleurissoire; la libération, la disponibilité et l'acte gratuit en la personne de Protos, avatar de Ménélaque [dans les *Nourritures terrestres*], et Lafcadio, avatar de Nathanaël et de l'Enfant prodige! Car Lafcadio, en dépit des séductions dont il est complaisamment paré, n'en est pas moins, lui aussi, un personnage de parodie, particulièrement dans l'accomplissement de son «acte gratuit».*

3. Les trois soties de Gide mettent en place des fantoches qu'on peut considérer comme les avatars des Sots médiévaux, même si les références culturelles de l'écrivain se situent en-deçà ou au-delà du Moyen Age (les *Bucoliques* de Virgile dans *Paludes*, et *Le Prométhée mal enchaîné* font encore place, vers la fin, à l'«Histoire de Tityre»; le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle dont Gide imaginait la contrepartie; *Lord Jim* de Joseph Conrad, à qui est empruntée l'épigraphe pour le livre V des *Caves*, «Lafcadio», ce prénom de Lafcadio Wluiki étant celui de l'écrivain-voyageur Lafcadio Heam, Américain devenant plus Japonais que les Japonais eux-mêmes).

Hubert, le chasseur de canards dans *Paludes*, est moins ridicule que les poètes d'un Banquet peut-être moins renouvelé de Platon ou de Dante que de Nietzsche (*Also sprach Zarathustra*, 4^e partie, avec l'intervention de l'âne, plus à sa place à côté de la Fête des Sots, *festa stultorum*, comme la fête de l'âne au Moyen Age). Il se tient dans le salon d'Angèle, et le sujet semble bien en être le salon d'Angèle, c'est-à-dire encore *Paludes*. Évariste «le fin critique», Barnabé «le moraliste», Galeas, Valentin, Tullius et les autres sont dignes de figurer dans ce qui serait un Banquet ridicule. Pour Valentin, seuls les fous sont dignes d'intérêt. Et le Narrateur, exaspéré, envoie promener Angèle, son salon et les hommes de lettres —ces véritables fous, ces véritables sots en tout cas—, qu'il contient:

¹⁷ Pléiade, p. 1570.

Un vrai cauchemar votre soirée! — commençai-je. Oh! ces littératures, ces littératures, Angèle!!! Tous insupportables!¹⁸

Non seulement *Le Prométhée mal enchaîné* est une parodie du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, — et tout aussi bien du *Prometheus unbound* de Shelley. Et Prométhée est encore la caricature de l'homme de lettres, en tout cas, du conférencier mondain, quand un soir, à huit heures, dans la salle des nouvelles lunes (c'est-à-dire des nouvelles et fausses célébrités), il parle de son aigle¹⁹; on notera qu'il est annoncé sur une affiche ambulante comme «Prométhée délivré», avec une allusion transparente à Shelley. A huit heures et demie l'Aigle, présenté, «fera quelques tours» comme un batelier du Moyen Age, et à neuf heures, «une quête sera faite par le garçon, en faveur de l'asile de Coclès», c'est-à-dire que le monde des sots rejoindra le monde des fous.

Quant aux *Caves du Vatican*, c'est le plus joyeux carnaval romanesque qu'on puisse imaginer, avec Anthime Armand-Dubois, le savant spécialiste des rats, le franc-maçon brusquement illuminé, les Baraglioul, descendants d'un Alexandre Baraglioli qui se distingua à la bataille de Lépante, ex-ambassadeur — le père, Juste-Agénor, découvrant son fils naturel au moment de mourir, le fils Julius, écrivain exécration, l'auteur des trop hautes sublimités de *L'Air des cimes*, la fille, devenue comtesse Guy de Saint-Prix, dévote devenant trop aisément la proie des dévots, le couple Fleurissoire, autre proie toute désignée d'un complot qui conduit indirectement le mari, Amédée Fleurissoire à la mort. Sa laideur, sa sottise exigeant que Lafcadio, seul représentant de la jeunesse et de la beauté, le jette par la portière d'un train. Le Sot est devenu le bouc émissaire de tout ce que la Fête veut expulser. Des détestations de Lafcadio et de celles de Gide.

4. Deux modes de création littéraire, je n'ose dire de «sottisation», sont à l'œuvre. La prolifération, sensible dès *Paludes*, où le trio initial (le Narrateur, Angèle, Hubert), ne cesse de s'augmenter de nouveau-venus, où les paludes se continueront par des polders, culmine dans *Les Caves du Vatican*, où la conspiration est conduite par l'inquiétant Protos et le Millepattes qui donne son titre à la quatrième partie. Au contraire, la réduction schématique permet d'obtenir le couple de Damoclès et Coclès dans *Le Prométhée mal enchaîné*. Ce sont les deux victimes du Miglionnaire, d'un Zeus voyageant sur terre comme Wotan der Wanderer dans la *Tétralogie* de Wagner: celui qui, un beau matin, a reçu une lettre d'une écriture inconnue contenant simplement un billet de cinq cents francs; celui qui a prêté sa main pour écrire l'adresse sur l'enveloppe et qui a reçu en récompense, au moment où il s'y attendait le moins, «un épouvantable soufflet».

5. On comprend que, dans *En attendant Godot*, Samuel Beckett se soit souvenu de ces couples de sots gidiens pour créer Pozzo et Lucky, Vladimir et Estragon, dans l'attente d'un Miglionnaire réduit à l'extrême pauvreté, puisqu'il ne vient pas.

Gide, d'ailleurs, a été tenté par le retour de la sotie au théâtre. *Les Caves du Vatican* étaient dédiées à un homme de théâtre, Jacques Copeau. *Paludes*, à ma connaissance, n'a jamais été monté sur scène. Mais ces «types de Paludes» qui sont,

¹⁸ Ed. cit., Pléiade, p. 124.

¹⁹ Ibid., p. 320.

disait-il, «ficelés comme des polichinelles»²⁰ feraient très bon effet sur un théâtre de marionnettes. *Le Prométhée mal enchaîné* a été porté à la scène par Renée et Arnold Naville, en 1928, avec le sous-titre «sotie en un prologue et trois actes». Des *Caves du Vatican*, Gide lui-même a tiré une «farce en trois actes», qui figure dans son *Théâtre complet* (Ides et Calendes, 1948) et qui, annoncée comme une «farce en deux actes et dix-neuf tableaux», fut jouée, pour la première fois, à la Comédie Française, salle Richelieu, le 13 décembre 1950, en présence du président de la République Vincent Auriol et de nombreuses personnalités.

Gide ne pouvait peut-être s'empêcher de se dire que ces fantoches étaient représentés devant des fantoches. Il s'étonnait que cela eût pu sortir de lui. Que ce qui avait failli être poème, comme la fatrasie médiévale (le premier projet de *Paludes* était en vers), fût devenu récit, avant de devenir théâtre, comme la sotie médiévale. La voie était ouverte en tous cas au Nouveau Théâtre qui, la même année 1950, commençait avec la représentation de l'«anti-pièce» d'Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, au Théâtre des Noctambules, le 11 mai 1950.

Bientôt viendra le temps des polémiques dont se fait l'écho Martin Esslin dans son livre sur le *Théâtre de l'Absurde*²¹, avec l'attaque de Kenneth Tylan dans *The Observer* au cours de l'été 1958, la dénonciation du danger que courent le théâtre et la littérature, quand ils n'offrent qu'un «lugubre monde d'où seront exclues à jamais les hérésies humanistes de la foi en la logique et de la foi en l'homme». Mais les gens du Moyen Age connaissaient bien la nécessité du contrepoint carnavalesque pour mieux affirmer ces valeurs. «Les soties», écrivait Bakhtine, «sont un genre extrêmement carnavalisé de la fin du Moyen Age»²². Celles d'aujourd'hui seraient-elles devenues des soties sans carnaval, ou des soties de carnivals noirs, des farces tristes, des comédies pour la Toussaint? La fête des outres de vin percées qui s'est prolongée des *Métamorphoses* d'Apulée au chapitre de Cervantès où Don Quichotte prend les outres pour des géants (chapitre XXXV) n'est pas perdue aujourd'hui, quand la littérature de la pauvreté cède la place à une littérature de l'outrance pour un jeu qui est peut-être, comme l'a suggéré Milan Kundera, jeu du rire et de l'oubli.

²⁰ Lettre à Paul Valéry du 24 janvier 1896, citée, Pléiade, p. 1475.

²¹ *The Theatre of the Absurd*, trad. fr., Buchet-Chastel, 1971, p. 121.

²² *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 24.