

Le rire sonore de Dassoucy alias Diogène

Dominique Bertrand
Université Clermont-Auvergne

Le nom de Dassoucy renvoie à la renommée trouble d'un auteur encore peu connu malgré la biographie de mille pages éditée par Jean-Luc Hennig¹ à la suite d'un renouveau d'études académiques sur cet écrivain irrégulier admiré par Nerval et Aragon². La redécouverte récente d'une partie de ses airs perdus³ et leur mise en spectacle par le groupe Faenza, sous la direction de Marco Horvat, attestent toutefois de l'intérêt durable pour un musicien hors-normes⁴ que Michel Jeanneret a inclus dans la cohorte des écrivains bouffons du Grand Siècle dont la lecture lui semblait salutaire pour préserver notre espace de liberté imaginaire en des temps d'excès normatif et de rigidités dogmatiques⁵.

On ne peut qu'être intrigué par la trajectoire déroutante d'un artiste qui avait acquis la notoriété à la cour de Louis XIII puis du jeune Louis XIV en tant que chanteur, joueur de théorbe et compositeur⁶, mais aussi comme auteur de travestissements burlesques⁷, avant d'être relégué dans une marginalité sociale et littéraire. À une date incertaine, le « bougre » s'est vu contraint de quitter précipitamment Paris en quête de la protection de Christine de Savoie⁸. Quinze années de tribulations sur les routes de France et d'Italie avant un ultime retour en grâce auprès de Louis XIV l'ont marqué au sceau de l'infamie attachée à ses séjours en prison (à Montpellier en 1656, à Rome en 1668, au Châtelet à Paris en 1673) sur la base de dénonciations pour sodomie et impiété. La suite autofictionnelle des *Rimes redoublées* (1671) à la *Prison* (1674) et aux *Aventures* (1677 et 1678) découle d'une volonté de résistance à la fois polémique et psychologique à ces épreuves carcérales et à la mauvaise réputation qui en a résulté, étayée

¹ Jean-Luc Hennig, *Dassoucy et les garçons*, 2011.

² J'ai organisé en 2003 à Clermont-Ferrand le premier grand colloque international consacré à Dassoucy et réalisé un bilan critique à l'occasion de la publication des Actes (*Avez-vous lu Dassoucy ?*, 2005).

³ Voir le CD édité par l'ensemble Faenza sous la direction de Marco Horvat : *Airs à quatre parties* avec un petit livret signé par Nathalie Berton-Blivet.

⁴ J'ai organisé le 30 septembre 2019 dans le cadre des Lundis de la Bibliothèque de l'Arsenal un séminaire à l'invitation de la *Société d'Études du Dix-Septième Siècle* : « Autour du sieur Dassoucy : plaisantes rencontres ».

⁵ Dans son testament critique, *J'aime ta joie parce qu'elle est folle. Écrivains en fête (XVI^e -XVII^e siècles)*, 2018. Michel Jeanneret voit en Dassoucy le plus fantasque de ces écrivains bohèmes et bouffons du Grand Siècle, propre selon lui à combler l'attente des « honnêtes gens » qui ont besoin de « fantasmer des vies singulières, délestées de toutes conventions » (p. 160).

⁶ Dassoucy aurait ainsi composé, semble-t-il à la demande de Mazarin, la partition musicale de l'*Andromède* de Corneille, tragédie à machines (écrite en 1647 et représentée seulement en 1650).

⁷ Voir ma bibliographie complète des œuvres (*Avez-vous lu Dassoucy ?* p. 649-650) et, pour les éloges liminaires signés par Corneille, Tristan l'Hermitte, Scarron, les annexes « Gloire et disgrâce de l'empereur du burlesque », *ibid.*, p. 576-577).

⁸ Dassoucy semble avoir été pris dans de troubles affaires de mœurs : selon Jean-Luc Hennig, son « départ au galop » remonterait à 1653 et ferait suite à l'exécution capitale de deux de ses cousins avec lesquels il entretenait des relations compliquées et violentes (*Dassoucy et les garçons*, p. 498-629).

par ses anciens amis et amants. Il a ainsi entrepris le récit ambigu de ses « aventures » pour tenter de reconstruire son identité littéraire en réponse au *Voyage d'Encausse* de Chapelle et Bachaumont dont l'ample diffusion⁹ avait imposé dès 1656 l'image d'un paria, « hérétique en amour », faisant trafic de ses jeunes pages de musique et qui aurait échappé de justesse au bûcher à Montpellier.

Dassoucy surenchérit sur l'affabulation de Chapelle et il lui oppose une entreprise burlesque d'écriture de soi en forme de plaidoyer paradoxal. Réinvestissant sur un mode facétieux et cynique son portrait dégradé de vagabond et de picaresque, l'auteur de *La Prison* invente un masque diogénique qu'il arbore aussi dans l'Épître liminaire au roi précédant la publication des *Aventures* : abandonnant à un passé révolu sa gloire passée de musicien, il assume une parole provocatrice de bouffon qui tourne en dérision l'imposture de l'ordre social et défie l'ordre monarchique chrétien. La perspective cynique de falsification des valeurs dominantes, qui structure l'autofiction des *Aventures* et des *Aventures d'Italie*, induit des jeux déconcertants, au sens littéral du terme, avec la topique de la narration musicale dont je me propose d'analyser les implications religieuses et politiques.

Le héros picaresque qui se présente au seuil du premier tome de ses *Aventures* comme le premier badin d'une scénographie musicale dévoyée, orchestre une suite de mises en scène burlesques de performances ratées qui subvertissent le topos apologétique chrétien de l'*harmonia mundi*. Ces réappropriations d'une tradition narrative facétieuse de « contre-chant » prennent tout leur sens dans un dispositif de connivence libertine sous le signe d'un rire initiatique aux résonances blasphématoires : la lecture cryptée à laquelle Dassoucy convie des lecteurs complices ne tendrait-elle pas à substituer le signe de reconnaissance cynique d'un rire insolent à la symbolique communautaire de la cloche chrétienne ?

Variations parodiques facétieuses : l'harmonia mundi revisitée

Le chapitre 1 des *Aventures d'Italie* donne le ton avec une « plaisante description » de la performance burlesque involontaire de chantres provençaux dont la vocalité discordante impose au narrateur un véritable supplice sonore. L'anti-concert dissonant que ces religieux imposent, entre poire et fromage, à leur hôte sous prétexte de l'honorer est représenté sur le mode d'un travestissement burlesque où le chant se dévoie en cri, et où l'harmonie attendue se transforme en une insupportable cacophonie :

⁹ Le texte, qui a circulé de manière manuscrite dès 1656, a bénéficié d'une trentaine d'éditions entre 1661 et 1695. On se reportera à l'édition de L. Rauline et B. Roche, *Voyage à Encausse (Chapelle et Bachaumont)*, 2008.

Mais comme il fallait payer mon écot, et que je ne pouvais pas leur payer de bonne grâce sans les admirer, ce fut alors que, pour me garantir de la plus fière insulte qui jamais ait été faite à mes oreilles, faute d'un peu de bourre, de laine ou de coton, j'eus besoin de toute ma philosophie et de toute ma patience. Car outre une basse extrêmement rude, qui chantait comme l'âne de Silène et qui, étant vis à vis de moi, me portait de temps en temps en ligne directe des soupirs qui n'étaient point marqués dans sa musique, j'étais posté justement au milieu de deux autres chantres qui criaient au meurtre, quoiqu'on ne leur fit aucun mal. Celui qui était destiné pour me rompre le cartilage de l'oreille droite, c'était une taille qui criait chantant un Crucifixus, comme si lui-même eût été attaché à l'arbre de la croix. (*Aventures d'Italie*, p. 317)

Ces chantres ridicules qui se comportent en fâcheux, alliant discordance et discorde, par leurs cris, ont des antécédents dans la tradition narrative plaisante de la Renaissance. Dassoucy ne recyclerait-il pas ici au sein d'un récit long des modules narratifs brefs dont il déploie le potentiel satirique et dissonant ? Est-ce pur hasard si le nouveau Diogène invoque dans un hapax de *La Prison* les « accords et discords » de sa « muse facétieuse » ? Cette référence, qui apparaît largement interchangeable avec la « muse bouffonne » ou la « muse burlesque », corrobore une connaissance de la narration plaisante de la Renaissance même si Dassoucy ne cite jamais nommément les conteurs comme il le fait pour Rabelais. Sans prétendre à l'identification positiviste d'une source intertextuelle assignable, on observera les résonances troublantes entre les devis facétieux de Du Fail et l'anecdote qui ouvre *Les Aventures d'Italie* : d'un texte à l'autre, il semble bien que se configure une topique narrative de la discorde des chantres, topique à valeur argumentative de déconstruction ironique des usages apologétiques et politiques du modèle musical de l'*harmonia mundi*¹⁰.

Dans ses *Contes et Discours d'Eutrapel*, Du Fail développe ainsi, au sein de son long chapitre « De la musique », une parenthèse narrative sur la « noise » de chantres tendant à démontrer « que la musique n'adoucit pas les mœurs » :

Je vi, disoit-il continuant, un fol fanatic, un Triboulet de la Triboulière en Triboulois [...] qui donna un grand coup de poin au maistre d'une compagnie de Chantres, disant qu'il avoit commencé la noise, qu'aparavant ils estoient bons amis sans luy, qui premier avoit mis la campane au chat. Ils ne se fussent ainsi injuriez, entre-abboyé, et crié au renard l'un sur l'autre, comme ils faisoient : les plus petits chassans, pausans, souspirans : autres s'entre-rompans les aureilles à fine force de criaillier : les plus derniers hurlans et grondans, comme mousches enfermées entre deux chassis et la verriere : monstrant par sa melancolique fureur, qui est une branche de sapience, que telles compagnies de Chantres ainsi assemblez, et chantant diversement, desplaisent aux choses plus celestes¹¹.

¹⁰ C'est le capucin Georges de Venise qui a initié une tradition de spéculations mystiques autour des accords entre la musique et la création divine, dans un traité publié en 1545 sous le titre *De Harmonia Mundi*, traduit en français par Guy Le Fèvre de la Boderie en 1578. Voir l'étude de Myriam Jacquemier, *La Métaphore musicale de l'harmonie du monde à la Renaissance*, 2020.

¹¹ Du Fail, *Contes et discours d'Eutrapel*, « Musique d'Eutrapel », 2020, p. 361. Sur la valeur démonstrative de la parenthèse narrative, je rejoins l'hypothèse de Marie-Claire Bichard-Thomine dans sa note.

Ce morceau de bravoure grotesque incite à envisager la facétie comme le voile d'une critique masquée, qui porte apparemment sur la mauvaise exécution liturgique du chant mais pourrait aussi mettre en cause plus insidieusement l'idéal humaniste néo-platonicien et ficinien selon lequel « la musique ferait accéder l'âme à l'harmonie de l'univers¹² ».

Si la parenthèse narrative de Du Fail apparaît bien comme un contre-chant au sens littéral du terme, contenant un jeu parodique allusif sous une innocence de bon aloi, les implications libertines de la contre-performance des chantres sont manifestes dans l'énonciation ironique du chapitre I des *Aventures d'Italie* de Dassoucy. L'auteur-narrateur relate en termes métaphoriques blasphématoires sa « crucifixion » sonore, le récit disséminant les indices habilement dilués, sans être cachés, d'une *parodia sacra* du récit évangélique de la passion (l'oreille de Malchus, l'arbre de la croix, le chant du coq)¹³. La narration insinue une contre-apologétique, en contradiction patente avec le modèle de l'harmonie du monde fondé sur la musique que Dassoucy a développé dans ses *Pensées dans le saint-Office de Rome* pour obtenir sa libération des geôles du Saint-Office¹⁴ : ce contre-discours s'incarne dans la figure grotesque du maître de musique, qui apparaît comme une figuration dérisoire du dieu ordonnateur cosmique¹⁵.

La falsification de l'*harmonia mundi* recèle des implications politiques et sociales, dynamitant la légitimité d'un jeu de rôles dont la théâtralité outrancière dissimule la réalité des contraintes économique-symboliques. Le narrateur met à nu l'échange faussé qui préside à une double pantomime grimaçante : à l'incurie musicale de ces chantres davantage intéressés par la bouteille et la luxure que par l'art du motet répond le silence du narrateur contraint à une admiration hypocrite pour remercier ceux qui l'ont défrayé. Au-delà du jeu d'auto-dérision, la satire virulente, dissimulée sous la facétie, cible surtout la fausse dévotion, le portrait du grotesque maître de musique faisant écho à celui du faux dévot Triboulet au chapitre VII des *Aventures* (p. 123).

La polémique libertine contre l'usage apologétique du modèle chrétien de l'*harmonia mundi* à des fins de légitimation de l'ordre politique et social informe aussi la longue narration,

¹² Conception qui n'est jamais explicitée par les trois devisants des *Contes et Discours d'Eutrapel*, comme le souligne M.-C. Bichard-Thomine, dans son annotation (p. 353).

¹³ Voir la démonstration précise faite par Bruno Roche, « Tout ce que nous voyons dans la nature est musique », in *Avez-vous lu Dassoucy ?*.

¹⁴ « Tout ce que nous voyons dans la Nature est musique, et rien ne peut subsister sans cette harmonie, que l'homme seul, à l'imitation de Dieu, est capable de produire et faire paraître » (*Pensées*, p. 470).

¹⁵ Voir l'analyse de Bruno Roche, art. cité.

au chapitre VII des *Aventures d'Italie*, de l'exécution grotesque par Pierrotin d'une chanson galante en hommage à Madame Royale. La régression burlesque de la voix chantée en cri – le page étant devenu aphone pour avoir trop bu – ramène la performance galante à une parade de séduction animale : « qui a jamais ouï miauler un chat quand il donne une sérénade à sa maîtresse, ou grogner un cochon quand il fait un compliment à une truie, a ouï chanter comme Pierrotin » (p. 241). Ce désaccord esthétique fait courir au duo de musiciens un risque majeur de disgrâce, toutefois évitée grâce à la présence d'esprit de Dassoucy qui retourne la situation en improvisant un jeu bouffon qui surenchérit sur la cacophonie de Pierrotin par un désordre gestuel et parvient ainsi à sublimer la représentation ratée en parfaite pantomime pour rire. Croyant à une exécution esthétique préméditée, les spectateurs se prennent au jeu de l'illusion comique :

je n'étais pas seulement confus et interdit, mais j'avais encore perdu l'usage des sens et de la raison [...] et quoi que Pierrotin fût à mes oreilles, je n'entendais plus sa voix, non pas même l'harmonie de mon luth ; je prenais à toute heure une touche ou une corde pour une autre. Et, afin que ma disgrâce fût complète, le diable, qui était sans doute ce jour-là l'intendant de cette belle Musique, me fit tomber ma casaque [...] et comme c'était lui qui dans cet instant battait la mesure, il voulut encore qu'en ramassant ma casaque, je donnasse un grand coup de manche de mon théorbe dans la tête de Madame la Princesse de Bâle qui était tout contre moi ; peu s'en fallut qu'en me relevant je ne tirasse encore un œil à un cavalier qui était à la portée de mes coups : de sorte que dans cette aliénation d'esprit, qui représentait parfaitement l'ivresse d'un homme qui a haussé le gobelet, il prit un si grand éclat de rire à Madame Royale, que, sans trop me vanter, je puis dire que jamais personne ne fit rire cette grande Princesse, ni mieux, ni avec plus de raison, et je doute encore si la plus excellente Musique du monde eût pu produire en faveur de ses plaisirs un meilleur effet... (*Aventures d'Italie*, p. 345)

Le triomphe du rire est longuement commenté par le narrateur qui revendique *in fine* sous le voile de l'ironie cette mise en scène bouffonne virtuose, qu'il impute malicieusement à l'intervention du diable. La scène qui représente Dassoucy en bouffon ne pourrait-il pas là encore faire écho à un devis facétieux de la Renaissance ? On songe à une nouvelle attribuée à Bonaventure des Périers qui relate une facétie du fou Triboulet se justifiant de donner des coups de poing sur un évêque ayant incité les chantres à rompre le silence en chantant à l'arrivée du roi¹⁶.

Mais ces jeux parodiques virtuoses ne dépassent-ils pas le cadre d'une intertextualité clairement assignable ? Dassoucy joue avec des stéréotypes de la culture chrétienne, et cette pantomime farcesque devant madame Royale subvertit de manière allusive des éléments iconiques de l'apologétique chrétienne dans la culture médiévale. Le duo infernal de Dassoucy

¹⁶ Nouvelle XCVIII, *Conteurs français du XVI^e siècle*, 1965, p. 551.

et de son page travestit le motif des anges musiciens qui jouent du luth, une représentation très répandue dans les manuscrits et stalles, ces « deux supports artistiques étroitement liés avec le chant liturgique [et] dont la pratique [permettait] de retrouver l'harmonie divine de la Création¹⁷ ». Si l'on se souvient que dans ces représentations, les anges musiciens sont assis et ne doivent pas gesticuler « comme les jongleurs ou les animaux », on entrevoit l'ironie libertine cinglante de ce détournement potentiel d'une topique chrétienne diffusée dans une culture visuelle autant que livresque.

La performance bouffonne aboutit à une étonnante substitution du rire à la lyre, induisant un effet de naturalisation de l'art sonore. La parodie et le contre-chant font sens, corroborant un malaise de Dassoucy avec les cadres contraignants du jeu musical déployé dans les milieux aristocratiques et mondains. À rebours de ce registre dysphorique, le narrateur de l'autofiction exprime clairement sa préférence pour l'esthétique musicale naturelle et naïve de l'illustre Savoyard, alias Philippot, chanteur à succès du Pont-Neuf¹⁸.

La narration euphorique des libres concerts improvisés dans des hôtelleries de fortune lors de la pérégrination à pied en Bourgogne s'oppose aussi en tous points aux prestations dissonantes des *Aventures d'Italie*. Ces performances improvisées se font sous le signe d'une sociabilité et d'un plaisir partagé avec les villageois :

je faisais venir mon théorbe et chanter mes pages, et, de la même musique dont j'entretiens quelquefois les plus grands monarques, je ravissais les habitants du lieu [...] Cette musique ne m'était pas tout à fait infructueuse, car, outre que j'en adoucissais la cruauté de mon hôte, qui, après cela, les jetons à la main, n'en était pas si terrible, elle me procurait encore les grâces de la servante et du valet, et par conséquent toujours du bon vin et des draps blancs de lessive, dans lesquels étendu tout de mon long parmi l'odeur de la lavande, je m'endormais, au croassement des grenouilles, d'un sommeil de rose qui n'était jamais interrompu que par les premiers rayons de soleil, ou par les chants des oiseaux. (*Aventures*, p. 146).

L'*harmonia mundi* chrétienne semble ici revisitée au profit d'un modèle épicurien immanent d'harmonie naturelle.

La sensorialité sonore de l'autofiction de Dassoucy invite à reconsidérer toutes les conventions musicales, et à partager avec lui « un paysage sonore » avant la lettre. Le nouveau Diogène semble écouter tous les sons du monde en tant que musique, récusant la distinction entre nature et art, dans une perspective cynique cohérente qui confère au rire une place

¹⁷ Voir l'étude de Wellede Müller, « Figures de l'harmonia mundi dans les manuscrits et les stalles gothiques en France. Le roi David accordant sa harpe et les anges musiciens », 2014.

¹⁸ Voir mon étude « Échos d'une burlesque lyre dans *Les Aventures* de Dassoucy », 2006.

majeure : n'en fait-il pas un instrument stratégique de son écriture, à travers la mise en place d'un dispositif pragmatique de connivence facétieuse ?

Les accords secrets de la « muse facétieuse » : un dispositif de connivence cynique

Dassoucy sème une série d'indices convergents pour étayer un jeu herméneutique reposant sur le décryptage facétieux de résonances scandaleuses, sous le signe sonore du rire.

Dans la préface des *Aventures*, il invite expressément son lecteur à « lire et rire » avec lui, pointant vers « une rhétorique entrelacée de coups de poing » qui semble faire écho au programme burlesque développé au chapitre IX des *Aventures d'Italie*. Dassoucy développe contre les anathèmes de Boileau une apologie cohérente de la singularité virtuose de son esthétique burlesque dans laquelle le « sel se trouve partout » et « le bon mot se rencontre à chaque pas », et qui requiert la complicité d'un lecteur subtil : « ce n'est pas pour tout le monde que j'écris ainsi, mais seulement pour ceux qui ont assez de finesse pour me déchiffrer » (p. 393). Cette défense et illustration d'une langue burlesque originale valorise de fait des écarts obscènes et argotiques plus osés « que le langage des halles », dans le droit-fil des équivoques sodomites du « carnaval du langage » mis à jour par Toscan¹⁹.

La rencontre avec l'ermite dans le mystérieux épisode labyrinthique dissimulé au sein du chapitre VI des *Aventures* met en place une initiation parodique sous le signe du rire. Le personnage du bûcheron apparaît comme un avatar bouffon du prophète qui murmure en riant dans l'oreille du héros :

Il s'approcha de mon oreille en riant, et me dit ces mots que, depuis, je n'ai trouvé que trop véritables : « Va, mon ami, en la garde de Dieu, je n'ai pas besoin de tes dons ; souviens-toi seulement que tu n'es pas au bout de tes misères. » Cela dit, il resserra sa lanterne sourde comme un homme qui ne veut plus être vu... (*Aventures*, p. 170).

Cet épisode labyrinthique joue avec les motifs des romans de la Table Ronde, le rire prophétique du vieillard rappelant celui de Merlin. Le mystérieux personnage a tout d'une figure diogénique, comme le suggère la mention de la lanterne, qui superpose l'intertextualité rabelaisienne à un jeu subtil avec la tradition acousmastique pythagoricienne et chrétienne de l'écoute de voix invisibles²⁰.

Dassoucy brouille ici les références pour mieux distiller des piques libertines contre la providence. La protection divine lui est offerte par un arbre protecteur qui le met à l'abri d'un

¹⁹ Jean Toscan, *Le Carnaval du langage : le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV^e-XVII^e siècles)*, 1981.

²⁰ Le maître acousmastique dissimulant son visage pour être mieux entendu, est doté d'une plus grande autorité.

orage spectaculaire annoncé par l'éclat sonore du « plus furieux coup de tonnerre dont il ait jamais tonné » (p. 171). Comparant son habitacle naturel au palais de Diogène, le narrateur se plaît à ironiser sur les signes de Dieu :

quoique notre arbre fût assez grand et assez touffu pour mettre à couvert un régiment de Myrmidons comme nous, nous étions noyés aussi bien que la campagne, si ce vieil orme, en qui le temps avait fait, en faveur des bergers, une habitation capable de servir de palais à un autre Diogène, ne nous eût prêté dans ce présent besoin le creux de son ventre pour asile. De sorte qu'à bien considérer mes aventures de cette nuit, ce n'était pas assez des puissances célestes pour me garantir des insultes de mon mauvais génie, il fallait encore que les animaux et les choses insensibles prissent le soin de ma défense.

Durant cet orage, qui dura près d'une heure, je pris l'occasion d'entretenir mes pages de ce qui m'était arrivé avec ce céleste bûcheron, lesquels, comme bons chrétiens et bien appris, étant obligés de se signer à tout moment à cause de la fréquence des éclairs, ne furent, durant tout mon récit, occupés à autre chose qu'à faire le signe de la croix. (*Aventures*, p. 171).

Ce paysage avec Diogène recompose une bande-son épicurienne qui corrobore la cohérence d'une falsification radicale et équivoque des usages sociaux et de l'enseignement chrétien. Cette cryptographie cynique confère au rire une dimension libertine qui en fait l'instrument acoustique d'une initiation inversée, invitant à reconsidérer la présence dévolue aux cloches au seuil du récit d'évasion libertine.

L'adieu aux cloches

Le lecteur averti que Dassoucy invite à partager cet art de rire équivoque ne peut que reconsidérer le motif sonore augural des *Aventures de monsieur Dassoucy*. Celui-ci, relatant son départ du port de Saint-Paul, congédie la symbolique sonore de la ville et de son ordre social et religieux matérialisé à travers le bruit des cloches et des carrosses :

Quand je me ressouvenais du bruit de tant de cloches, et de tant de carrosses, et que je le comparais avec le son mélodieux de nos avirons, il me semblait entendre un son bien harmonieux, dont mes oreilles n'étaient pas moins délectées, que mes yeux étaient ravis dans la contemplation des grosses tours de Notre-Dame, que je voyais insensiblement disparaître avec un plaisir extrême. (*Aventures*, p. 107).

La focalisation narrative porte sur des cloches emblématiques, celles de Notre-Dame, qui font signe du côté de la fiction rabelaisienne. Le nouveau Diogène reprend un motif emprunté ou volé à Rabelais²¹, pour mieux se réapproprier son potentiel facétieux et imposer un déchiffrement libertin subversif.

²¹ Voir le chapitre XVI « Comment Gargantua paya sa bienvenue es Parisiens, et comment il prit les grosses cloches de l'église Notre-Dame », in Rabelais, *Les Cinq Livres*, p. 89.

Le narrateur commente de manière très personnelle, sur le mode d'une synesthésie du visuel et de l'acoustique, le plaisir éprouvé à l'éloignement des tours de la cathédrale. On peut se demander si « le plaisir extrême » éprouvé à ne plus voir les tours de Notre-Dame et ne plus entendre ses cloches ne traduit pas le soulagement éprouvé par un homme en fuite et menacé de condamnation à mort : la recomposition du souvenir mis en œuvre par Dassoucy pourrait être un pied-de-nez facétieux bravant les rituels de publicité de l'exécution capitale, associés à la volée des cloches de Notre-Dame de Paris.

Cet incipit sonore de la narration appelle le déchiffrement crypté d'une irrévérence libertine filée à l'égard des cloches, résonant en écho à la présence burlesque du clocher au chapitre IX des *Aventures d'Italie*. « On dit que, voyageant en Espagne, il faut faire dix lieues avant que de trouver un clocher ». Le cheminement burlesque n'inverse-t-il pas celui de la narration édifiante du *Conte du Graal* avec une initiation mystique faite, comme on l'a vu, « en riant » par un ermite qui substitue ce signal sonore à celui de la cloche invitant à la pénitence et à la prière²² ?

En termes de topique géographique, Dassoucy joue de manière diffuse avec une topique fondamentale du récit de pèlerinage. De fait, la reconnaissance sonore des cloches, indissociable par métonymie du clocher, constitue dans le cheminement de tout voyageur européen un précieux repère identitaire et communautaire, à l'origine même de la cartographie moderne. Cloches et clochers sont demeurés longtemps au cœur d'un tropisme narratif, celui de l'apparition de loin d'un village ou d'une ville : on pense à la *Recherche du temps perdu* où le narrateur note comment l'on « reconnaissait le clocher de Saint-Hilaire de bien loin ».

L'exil du héros des *Aventures* qui se présente en voyageur heureux de s'affranchir de la tutelle sonore des cloches de Notre-Dame inverse cet horizon d'attente narratif, dans un détournement ironique d'une matrice dynamique du roman arthurien²³. Le narrateur semble ainsi accomplir à l'envers le trajet de Perceval. Il s'éloigne d'un lieu maudit, contredisant le *topos* récurrent chez Chrétien de Troyes du plaisir éprouvé par le chevalier au son de la cloche d'un ermitage augurant d'une hospitalité chrétienne²⁴.

²² L'ermite que rencontre Perceval fonde sa leçon pénitentielle sur la reconnaissance du signal de la cloche : lui dit : « Se tu iés en leu o il ait mostier, chapele ne baroiche, va i quant sonera la cloiche, ou ançois, se tu iés levez » [Si tu te trouves en un lieu où il y ait une abbaye, une chapelle ou une église paroissiale, vas-y dès que retentira la cloche, ou même avant, si tu es levé] (Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal* ou *Le Roman de Perceval*, trad. C. Mela, 1990, lignes 6378-6379).

²³ Voir Madeleine Smith, *La cloche dans le paysage sonore du roman arthurien français médiéval*, 2016.

²⁴ *Le Conte du Graal*, op. cit.

S'éloigner de Paris et de ses cloches, c'est un geste fort qui manifeste une volonté résolue de se mettre à l'écart de la communauté chrétienne. L'incipit des *Aventures* comporte une forme d'avertissement cynique à l'usage des lecteurs avertis, la cloche constituant, depuis le Moyen Âge, un signe fort de ralliement à l'Église et à la communauté chrétienne²⁵. Elle sonne l'heure, appelle les fidèles et constitue la base traditionnelle d'une pédagogie catholique du temps sacré que Dassoucy entend oublier : sa référence insistante au jeu comme à une manière de « tuer le temps » corrobore cette falsification du temps liturgique et du temps social qui vise à permettre de retrouver le rythme d'un temps naturel et biologique associé à la liberté des pulsions érotiques. Le motif des cloches insinue aussi d'évidentes connotations sodomites, dont l'étude d'Alain Mothu nous a montré l'importance pour bien lire Cyrano²⁶.

Le jeu avec la topique des cloches corrobore un réinvestissement de la filiation rabelaisienne dans le cadre d'une connivence libertine. Le rire percutant de celui qui se définit comme le « Diogène » de son siècle atteste d'une réappropriation cynique de la tradition facétieuse du contre-chant. Dassoucy falsifie les pratiques conventionnelles de représentation musicale dans des espaces sociaux à haute contrainte (le chapitre de Toulon, la cour de Savoie) qui imposent un répertoire obligé et une exécution très stricte : l'irruption burlesque du corps des musiciens dérégulant le jeu de la représentation sociale²⁷.

Il semble bien que la cohérence du paysage sonore²⁸ des *Aventures* de Dassoucy s'organise autour d'un rire cynique percutant pour constituer une clef de lecture des « accords et désaccords » d'une muse facétieuse des plus hétérodoxe où l'on peut retrouver la fine pointe de dispositifs de connivence cryptée chers aux libertins. Une *concordia discors* sous le signe d'une bande-son épicurienne fort équivoque se dégage de ces épisodes déconcertants au sens littéral du terme. Le travestissement des récits de prestations musicales, au-delà d'échos textuels facétieux tend à dynamiter de manière subreptice des noyaux narratifs culturels fondamentaux tels que le récit de la passion ou le *topos* iconique et acoustique du concert des anges emblématique de l'*harmonia mundi*.

Retrouver les implications cyniques associées à la littéralité sonore éclatante d'un rire qui s'incarne dans l'esthétique burlesque du bon mot à chaque pas implique une réception à

²⁵ Voir notamment Éric Sutter, *La Grande Aventure des Cloches*, 1993.

²⁶ Alain Mothu, « Des cloches et des reliques : la religion de Cyrano », 2017.

²⁷ Sur cet effet de burlesque musical lié à l'irruption du corps, voir Gérard Loubinoux et Jean-Louis Jam, « Le burlesque musical », 1995.

²⁸ J'emprunte la notion à Jean-Marie Fritz qui explique comment la perspective de chaque auteur organise et crée un paysage sonore cohérent (*La Cloche et la Lyre...*, 2017).

double entente que Dassoucy explicite dans sa défense et illustration du burlesque. Le lecteur averti est ainsi invité à relire des mésaventures sonores apparemment anodines en suivant les indices disséminés d'une initiation qui construit un cadre de partage privé d'une connivence risible des plus équivoque. Le rire diogénique fonde ainsi une pédagogie libertine et cynique qui congédie discrètement la propagande chrétienne et la leçon pénitentielle associée à l'acoustique des cloches.

Le rire sonore est l'instrument majeur du libertinage de Dassoucy et la facétie en forme la mélodie. Dassoucy alias Diogène se réapproprie une pratique verbale extrêmement précise et codée, celle du jeu de mots percutant issu de la tradition antique et largement mis en pratique dans les jeux esthétiques improvisés d'une culture cynique populaire transhistorique dont Michel Foucault nous invitait à retrouver la force subversive, les jeux de mots étant bien un « lieu d'irruption de l'en dessous, de l'en bas, de ce qui dans une culture, n'a pas droit, ou du moins n'a pas la possibilité d'expression ».

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

CHRETIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal ou Le Roman de Perceval*, Paris, Librairie Générale Française (Lettres gothiques), 1990 [C. Mela (trad.)].

DASSOUCY, Charles, *Les Aventures et les Prisons*, Paris, Honoré Champion (Sources classiques), 2008 [D. Bertrand (éd.)]

CHAPELLE ET BACHAUMONT, *Voyage à Encausse (Chapelle et Bachaumont)*, Saint-Étienne, Publications de l'Institut Claude Longeon, Université Jean-Monnet Saint-Etienne, 2008 [L. Rauline et B. Roche (éds.)].

DU FAIL, *Contes et discours d'Eutrapel*, Paris, Classiques Garnier (Textes de la Renaissance), 2020 [M.C. Thomine (éd.)].

DES PERIERS, *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, in *Conteurs français du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965 [P. Jourda (éd.)].

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann* (1917) Paris, Gallimard (Folio), 1988 [A. Compagnon (éd.)].

RABELAIS, *Gargantua* (1534), dans *Les Cinq Livres*, Paris, Librairie Générale Française (La Pochothèque), [J. Céard, G. Defaux et M. Simonin (éds.)].

Sources secondaires

Avez-vous lu Dassoucy ? Dominique BERTRAND (éd.), Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, (CERHAC), 2005.

BERTRAND Dominique, « Échos d'une burlesque lyre dans *Les Aventures* de Dassoucy », dans Béatrice GUION, Maria Susana SEGUIN et Philippe SELLIER (éds.), *Poétique de la pensée. Études sur l'âge classique et le siècle philosophique. En hommage à Jean Dagen*, Paris, Honoré Champion (Âge des philosophes), 2006, p. 57-69.

Perspectives facétieuses et esprit de connivence dans la première modernité, Dominique

Topiques. Études satoriennes, 6, 2022, *Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime*,
<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

- BERTRAND (éd.), Paris, Garnier Classiques (Rencontres), 502, 2021.
- ÉTIENNE, François, « Clochers et beffrois. Les travaux et les jours », dans Étienne FRANÇOIS et Thomas SERRIER (dir.), *Europa. Notre histoire*, Paris, Flammarion (Champs Histoire), 2019, p. 593-602.
- FOUCAULT, Michel, *Le Courage de la vérité*, Paris, Éditions du Seuil / Gallimard (Hautes Études), 2009.
- FRITZ, Jean-Marie, *La Cloche et la Lyre. Pour une poétique médiévale*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises), 2017.
- HENNIG, Jean-Luc, *Dassoucy et les garçons*, Paris, Fayard (Littérature française), 2011.
- JAM, Jean-Louis et LOUBINOUX, Gérard, « Le Burlesque musical », dans Dominique BERTRAND (éd.), *Poétiques du burlesque*, Paris, Honoré Champion (Champion-Varia), p. 91-102.
- JACQUEMIER, Myriam, *La métaphore musicale de l'harmonie du monde à la Renaissance*, Paris, Beauchesne Éditeur, 2020.
- JEANNERET, Michel, *J'aime ta joie parce qu'elle est folle, Écrivains en fête (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Droz (Titre courant), 2018.
- MOTHU, Alain, « Des cloches et des reliques : la religion de Cyrano », *La Lettre clandestine*, 15, 2017, p. 245-268.
- MULLER, Welleda, « Figures de l'*harmonia mundi* dans les manuscrits et les stalles gothiques en France. Le roi David accordant sa harpe et les anges musiciens », *Médiévales*, 66, 2014/1, p. 43-63.
- ROCHE, Bruno, « Tout ce que nous voyons dans la nature est musique », dans Dominique BERTRAND (éd.), *Avez-vous lu Dassoucy ?*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal (CERHAC), 2005 p. 215-226.
- SCHAFFER, Murray, *The Tuning of the World*, New York, A. A. Knopf, 1977, *Le Paysage sonore*, Paris, Domaine Sauvage, 2010 [S. Gleize (trad.)].

SMITH, Madeleine, *La cloche dans le paysage sonore du roman arthurien français médiéval*, Thèse [inédite], 2016 [En ligne <https://repository.wellesley.edu/object/ir682>].

SUTTER, Éric, *La Grande Aventure des Cloches*, Paris, Zélie, 1993.

TOSCAN, Jean, *Le Carnaval du langage : le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV^e-XVII^e siècles)*, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1981.