

## Existe-t-il une définition topique de la rencontre comique ? (Sur quelques romans comiques européens des XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)

Dans la mesure où nous serons ici en quête d'une « définition », il semble logique, avant toute chose, d'en proposer une pour chacune des notions qui seront au cœur de notre réflexion. Le *topos* narratif est, rappelons-le, défini par la SA TOR comme « configuration narrative récurrente d'éléments pertinents, thématiques ou formels », ou encore, « mini-canevas narratif [ ... ] [rendant compte] d'un événement diégétique ou narratologique »<sup>1</sup>.

Par « comique », on entendra au moins deux choses à la fois distinctes et complémentaires, conformément à la polysémie de ce terme dans le contexte des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : sera comique, bien sûr, un moment du récit qui suscite chez le lecteur le rire ou le sourire ; il faudra alors déterminer la nature et le sens de ce rire, en même temps que le schéma narratif récurrent à l'œuvre dans de tels épisodes. D'une façon relativement indépendante de la question du rire, est aussi dit « comique » au XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui relève du théâtre en général<sup>2</sup> et plus particulièrement de la comédie. Un épisode peut donc être comique, au sens propre, lorsqu'il met en jeu, dans le roman, un schéma relevant de la comédie : caractérisation et action portées par le dialogue, la gestuelle et les mouvements du corps, ou situation comique proprement théâtrale, quiproquo ou ironie dramatique, par exemple. Je laisserai de côté l'acception de l'adjectif qui renvoie à la vie des comédiens<sup>3</sup>. On pourrait sans doute pousser la polysémie jusqu'à entendre par « rencontre comique » la rencontre de comédiens, mais cela me semblerait abusif dans le cadre de la présente réflexion. On sait cependant que le genre comique est défini dans la tradition aristotélicienne par opposition à la tragédie, comme empruntant ses personnages et ses situations au commun, au quotidien : on sera donc en droit d'étendre la réflexion à la rencontre du trivial au sein du récit romanesque.

---

<sup>1</sup> Source : « Programme scientifique de la SATOR » tel que publié sur le site hébergé par l'Université de Montpellier (<http://alor.univ-montp3.fr/SATOR>) ; maintenant accessible sur [satorbase.org](http://satorbase.org).

<sup>2</sup> Cf. « roman comique », « illusion comique ».

<sup>3</sup> Cf. par exemple la « vie comique » de Gil Blas, période que le héros picaresque de Lesage aura passée à vivre en compagnie de comédiens.

Les deux sens de « comique », dans l'expression telle que je l'entends, « qui s'apparente à la comédie » et « qui suscite le rire », se rejoignent et se complètent, on le verra, au sein d'une structure récurrente qui est surtout visible dans les situations où s'opère une rencontre, celle du contraste marqué, surprenant, entre le haut et le bas, que les Anglais du Scriblerus Club nomment « bathos »<sup>4</sup>. Un tel contraste est au fondement du burlesque et de l'héroï-comique<sup>5</sup>, mais aussi bien souvent de la parodie<sup>6</sup>, du ridicule<sup>7</sup>, ou encore du comique farcesque<sup>8</sup>. Cette structure contrastive, bien que récurrente, est cependant trop vaste, trop générale pour être considérée comme un *topos* qui pourrait se formuler : « contraste\_haut-bas ». La question de la rencontre nous donne l'occasion de la décliner en *topoi* plus précis, aussi bien narratifs qu'énonciatifs, qu'il s'agira ici de définir.

Le corpus sur lequel portera ma réflexion est le suivant (dans l'ordre chronologique) : *Don Quichotte* (1605-1615) de Cervantès, *L'Histoire comique de Francion* (1623) de Sorel, *Le Roman comique* (1651-1657) de Scarron, *Le Roman bourgeois* (1666) de Furetière, *Pharsamon* (1<sup>er</sup> édition, 1737 ; 1<sup>er</sup> privilège, 1713) et *Le Télémaque travesti* (1<sup>er</sup> édition, 1736 ; 1<sup>er</sup> privilège, 1714) de Marivaux, *Gil Blas* (1715) de Lesage, *Joseph Andrews* (1742) et *Tom Jones* (1749) de Fielding, *The Female Quixote* (1752) de Lennox, *Tristram Shandy* (1759-1766) de Sterne, *Jacques le Fataliste* de Diderot (1771-1783)<sup>9</sup> ; autant de romans qui, notamment, interrogent le romanesque même par le recours au comique.

L'enjeu d'une telle réflexion est au moins double: il s'agit bien sûr de contribuer à l'étude collective, dans le cadre de ce recueil, de la « topographie de la rencontre dans le roman

---

<sup>4</sup> V. *IIPEPI BAGIOIT: or, Martinus Scriblerus, His Treatise of the Art of Sinking in Poetry*, repris par exemple dans Alexander POPE, *A Critical Edition of the Major Works*. Traduction française : Martin SCRIBLERUS (Jonathan Swift, Alexander Pope, John Gay, John Arbuthnot), *PERI BATHOS ou l'Anti-sublime, c'est-à-dire l'art de ramper en poésie*.

<sup>5</sup> Qui reposent sur un contraste entre sujet et diction.

<sup>6</sup> Le contraste concerne alors la mise en relation entre « hypertexte » et « hypotexte ».

<sup>7</sup> Un personnage affichant des prétentions « hautes » produit en réalité un effet bien en dessous de ses aspirations.

<sup>8</sup> Une chute ou un coup réduit ou fait descendre un corps jusque-là droit.

<sup>9</sup> Pour les éditions de référence, voir la bibliographie en fin d'article.

européen », en prenant la question sous l'angle du rire et du comique. Mais c'est aussi l'occasion de poser la question du rapport entre roman et théâtre dans la période qui nous occupe, à travers la mise en oeuvre de *topoi* communs aux deux genres ; c'est pourquoi j'ai tenu d'entrée de jeu à expliciter la polysémie de l'adjectif « comique ». De même, j'exploiterai la polysémie de la notion même de « rencontre », que je propose d'examiner non seulement dans un sens concret, celui de la mise en relation de personnages dans le temps et l'espace du roman, mais aussi dans un sens plus métaphorique, voire métatextuel, celui de l'entrelacement de schémas dramatiques et narratifs comme contribuant à l'élaboration d'un roman certes comique, mais aussi critique et réflexif.

Pour ce faire, je propose donc d'aller et venir entre le « topographique », l'étude des lieux de rencontre, et le métaphorique. Un lieu privilégié de rencontres comiques, l'auberge, nous servira de point de départ et de fil d'Ariane pour cette exploration des différents types de rencontres comiques qui se présenteront sur notre chemin.

### **Les rencontres d'auberge, divertissement comique et réalisme trivial**

L'auberge est un lieu privilégié du roman aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : c'est le lieu où convergent les voyageurs, tous porteurs d'une histoire individuelle et d'un certain comportement, amenés à entrer en interaction avec ceux des autres hôtes; c'est le lieu par excellence du récit inséré ou de l'événement inattendu, parce que c'est là que se rencontrent toutes sortes d'individus qui ne se connaissent pas.

Comme le souligne la folie même de don Quichotte qui, lors de ses premières sorties, s'acharne à prendre les auberges pour des châteaux, le roman traditionnel<sup>10</sup> choisit des lieux d'hébergement à la hauteur de ses héros et de leurs nobles actions, tandis que l'auberge représente la réalité sociale contemporaine dans toute sa diversité, « selon la portée de l'humanité »<sup>11</sup> : s'y croisent marchands, paysans, muletiers, *picaros*, comédiens,

<sup>10</sup> *Romance* par opposition à *novel*, dans la tradition critique anglo-saxonne. Pour une mise au point claire et nuancée sur ces deux termes et leur « valeur d'usage », voir A. BONY et F. OGÉE, *Henry Fielding : Joseph Andrews*, p. 50.

<sup>11</sup> SCARRON, *Le Roman comique*, I, 21, p. 185.

escrocs, aussi bien que des personnages plus énigmatiques et romanesques<sup>12</sup>. Microcosme de la société contemporaine, l'auberge est donc un lieu privilégié pour le roman comique comme évocation réaliste du quotidien ; rien que pour cela, il s'agit d'un lieu de rencontres potentiellement « comiques » entre les personnages qui s'y trouvent, avec leur langage et leurs manières contrastés, leurs ridicules aussi, à l'image des acteurs qui composent la troupe du roman de Scarron, du noble jeune premier au farceur impénitent, en passant par le mauvais poète amoureux d'une étoile ...

Mais l'auberge donne aussi lieu à la mise en place de situations qui prêtent à rire, parce qu'elle est le lieu où les personnages, quelle que soit leur condition, satisfont en commun les besoins physiques fondamentaux que sont la faim, le sommeil et le désir sexuel. En cela, l'auberge est le lieu « grotesque »<sup>13</sup> par excellence, celui de la table et du lit, moins comme symboles d'hospitalité que comme objets associés aux parties basses de l'anatomie humaine, celles-là mêmes que Don Quichotte se refuse à écouter sous prétexte que les chevaliers errants jamais ne dorment ni ne mangent. La table et la chambre, dans l'auberge du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle sont d'ailleurs des lieux publics : on partage avec des inconnus le repas et le vin, mais aussi la chambre ou le lit : lieux d'échanges, de rencontres, de promiscuité, donc aussi lieux favorables aux surprises, aux malentendus, aux rencontres incongrues. On pense par exemple à « l'aventure du pot de chambre », dans *Le Roman comique* de Scarron, où La Rancune, qui partage son lit avec un inconnu, joue un fort mauvais tour à ce dernier<sup>14</sup>.

Dans un lieu comme l'auberge, les rencontres peuvent être comiques à plusieurs égards. Qui dit « rencontre » dit interaction entre personnages, échange de paroles ou croisement de regards. Cela suppose, de la part de la narration, qu'un point de vue est adopté pour

---

<sup>12</sup> On pense par exemple, chez Cervantès, à la rencontre successive, par le lecteur, de deux jeunes filles travesties cherchant à venger leur honneur offensé par le même homme, dans la « nouvelle exemplaire », « Les Deux jeunes filles » (1614) ; ou aux deux couples de jeunes amants jusque-là séparés, dont les retrouvailles sont garanties par leur présence simultanée dans la même auberge, à la fin de la première partie du *Quichotte* (1605).

<sup>13</sup> Au sens où Bakhtine utilise ce mot, notamment dans son introduction à son ouvrage sur Rabelais, pour désigner ce qui touche au bas corporel (Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*).

<sup>14</sup> SCARRON, *Le Roman comique*, I, 6, p. 78-79.

raconter cette rencontre : le point de vue du personnage principal ou de celui qu'il rencontre, ou encore le point de vue neutre du narrateur auquel est associé le lecteur. Le point de vue, le plus souvent, détermine aussi un « point de rire », si l'on peut dire, celui pour qui la rencontre est comique. Le lecteur peut « rire avec » les personnages impliqués dans la rencontre ou « rire de » la situation et de la manière dont elle est racontée.

L'un des éléments récurrents dans les rencontres comiques est la présence d'un rire « diégétique », qui accompagne celui du lecteur, mais ce ne sont pas toujours les personnages impliqués dans la rencontre elle-même qui rient. Ces derniers peuvent aussi être seulement ceux dont la rencontre fait rire: c'est le cas principalement dans les rencontres qui relèvent du comique de situation.

### **La rencontre comme confrontation ludique : mise en scène d'un contraste plaisant**

Pour ce type d'épisodes, l'écriture narrative emprunte à la scénographie et à l'écriture dramatique, pour donner lieu à des scènes essentiellement visuelles ou dialoguées, où la rencontre est confrontation des corps et des voix. La position du spectateur de comédie qu'est alors celle du lecteur peut être représentée par un ou plusieurs personnages spectateurs. Par exemple, dans *Le Roman comique*, lorsque La Garouffière et Mme Bouvillon rivalisent de générosité pour remplir l'assiette de Destin, la rencontre de ce dernier avec ces deux personnages est placée sous le signe de l'excès, symbolisé par l'image cocasse d'une assiette débordant de victuailles qui se trouve devant lui. Lorsque finalement Le Destin et La Garouffière se joignent au rire général, c'est qu'ils ne sont plus impliqués dans l'événement, mais se retrouvent eux aussi en position de spectateurs de ce qui vient de se passer à table.

### *De la rencontre à la rixe : « du mécanique plaqué sur du vivant »*

Cet exemple de rivalité cocasse emprunté au *Roman comique* s'apparente à un schéma beaucoup plus fréquent de rencontre comique, celui de la rencontre d'intérêts contraires, pour des enjeux futiles ou terre-à-terre, qui donne souvent lieu à la rencontre violente des corps, dans une bagarre qui enfle à mesure que son évocation se prolonge. Pour rendre

compte de ce schéma, on pourrait proposer le *topos* « Rixe\_dans\_auberge »<sup>15</sup>, où l'auberge représente un champ de bataille trop commun pour être véritablement tragique, comme peuvent l'être, dans d'autres occurrences, une cuisine<sup>16</sup> ou un cimetière de campagne<sup>17</sup>. Tantôt la narration mime avec des mots l'écriture scénique, insistant sur la dimension visuelle des corps qui se heurtent et s'emmêlent<sup>18</sup>, tantôt elle s'approprie ces pugilats de farce pour les intégrer pleinement à l'écriture du roman comique, sous la forme d'une évocation héroï-comique.

Participe à la dimension comique de ce type de scènes ce qu'on pourrait appeler « l'effet boule de neige ». Souvent née de la rencontre singulière de deux individus qui débouche sur un malentendu ou une rivalité, la querelle touche peu à peu tous les occupants de l'auberge et tourne en rixe ou bagarre généralisée. La bataille de chiffonniers, lorsqu'elle s'étend à tous les hôtes, devient confrontation collective susceptible d'être traitée comme une scène de bataille épique. Ainsi, par exemple, dans *Don Quichotte* (1, 16)<sup>19</sup>, Don Quichotte, meurtri une nouvelle fois, arrive dans une auberge qu'il prend pour un château; lui et Sancho partagent la chambre d'un muletier, à qui la servante de l'auberge, Maritorne, a promis ses faveurs pour le soir même. Lorsque Maritorne entre dans la chambre pour honorer sa promesse, elle se heurte au premier lit se trouvant sur son passage, celui de don Quichotte. Celui-ci, dans un double quiproquo, pense que la jeune femme est venue pour lui et la prend pour la demoiselle du château. Le malentendu de départ s'enfle en querelle, puis en rixe, comme Maritorne s'efforce d'échapper à l'étreinte du vieux chevalier qui réaffirme, tout en la regrettant, sa fidélité à Dulcinée. Le muletier, frustré de sa récompense promise, se mêle en rival à cette confrontation, puis c'est Sancho qui se réveille pour prendre le parti de son maître, enfin l'aubergiste apparaît pour maudire sa servante qui reçoit de son côté l'appui d'un officier de police réveillé par le

<sup>15</sup> À rattacher au *topos* existant, « combat\_burlesque ».

<sup>16</sup> Cf. Marivaux, *Pharsamon*, VI et VII, p. 572-581 : une bataille en cuisine de Pharsamon, armé d'une lèchefrite contre les marmitons qui ont agressé son écuyer, donne lieu à une description et à une déploration héroï-comiques.

<sup>17</sup> Cf. Fielding, *Tom Jones*, IV, 8, trad. citée, p. 704 sq. : c'est le valeureux combat de Molly Seagram (Marinette dans la traduction) à coups de crânes et de fémurs, contre les femmes du village qui lui reprochent sa dépravation.

<sup>18</sup> On pense alors aux mêlées tourbillonnantes représentées par les dessins animés ou la bande dessinée.

<sup>19</sup> Traduction citée, p. 172-173.

chahut. Une fois encore, c'est don Quichotte qui s'en sort le plus mal, assommé dans la bataille et laissé un temps pour mort<sup>20</sup>. Peut-être l'effet comique de ce schéma d'amplification est-il lié à ce que Bergson analyse comme « du mécanique plaqué sur du vivant »<sup>21</sup>, les personnages individuels se transformant dans la bagarre en un vaste corps mécanique indistinct. Dans les cas où la narration en profite pour proposer une évocation héroïcomique, la mécanisation est d'ordre stylistique mais, tout autant, permet au lecteur de mettre à distance la dimension humaine de la rencontre, au profit d'une évocation collective et codée. C'est le cas dans la fameuse bataille de cimetière du Livre IV, chapitre 8 de *Tom Jones*, dont le titre résume le contenu héroï-comique : « Bataille chantée par la muse en style homérique, et que seul pourra goûter le lecteur humaniste »<sup>22</sup>.

Parce qu'elle fait rire, soit par la mécanique scénique qu'elle mime, soit par le jeu héroï-comique de l'écriture, mais aussi parce qu'elle met en jeu le corps « grotesque » en mouvement, la rencontre qui tourne au pugilat, dont j'ai proposé de rendre compte par le *topos* « Rixe\_dans\_auberge », est donc bien une « rencontre comique ».

### *Le principe du quiproquo*

Un autre schéma très souvent emprunté à la comédie par le roman est celui qui repose sur le principe du quiproquo : la rencontre est alors comique parce qu'elle est inattendue, surprenante pour les personnages concernés, qui n'en rient pas toujours mais dont la situation fait rire les observateurs et le lecteur-spectateur. Le narrateur joue alors sur un phénomène foncièrement théâtral : l'ironie dramatique. Le personnage croit rencontrer quelqu'un et ignore sa méprise, dont le lecteur, lui, a pleinement conscience. C'est le décalage entre ce qu'ignore le personnage et le savoir supérieur du lecteur qui suscite le

<sup>20</sup> On trouve la même situation dans *Pharsamon* (VI et VII, v. *supra*, note 16), où Cliton, opposé d'abord seul à un employé de cuisine qu'il a eu le malheur d'appeler « marmiton », se met à dos tout le personnel de cuisine, dans une bataille à la tonalité épique où Pharsamon vient rapidement défendre l'honneur de son écuyer, rejoint par les deux jeunes femmes qui les accompagnent. Autre occurrence : Fielding, *Joseph Andrews* (II, 5), éd. citée, p. 106 : L'aubergiste trouve sa femme en train de masser la jambe de Joseph, meurtrie par une chute de cheval. Il se met en colère contre le jeune homme. Le Pasteur Adams croit alors de son devoir de défendre son jeune ami, et une bagarre générale s'ensuit, au cours de laquelle la femme de l'aubergiste, prenant le parti de son mari, jette sur Adams une casserole pleine de sang de porc.

<sup>21</sup> Henri BERGSON, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, p. 38.

<sup>22</sup> V. *supra*, note 17.

rire de ce dernier. Pour illustrer ce type de rencontre comique fondé sur le quiproquo, je partirai une nouvelle fois d'un *topos* dont les principales occurrences ont pour cadre l'auberge et ses chambres partagées selon les besoins : c'est le quiproquo autour du lit, à la faveur de l'obscurité et du sommeil<sup>23</sup>.

Là encore, c'est le contraste entre le haut et le bas qui est en jeu : la confrontation, à l'occasion de cette rencontre inopinée, du noble sentiment amoureux<sup>24</sup>, thème romanesque par excellence, avec la réalité triviale d'une rencontre d'auberge. Dans les deux occurrences que je propose d'examiner, la situation nocturne favorise certes la confusion, du fait de l'obscurité, mais c'est aussi le contraste entre veille et sommeil, entre réalité et rêve, qui est mis en jeu : Francion est en plein rêve érotique (qu'il racontera d'ailleurs en détails) lorsqu'il embrasse fougueusement la vieille maquerelle qui partage sa chambre, sous le regard amusé du gentilhomme à qui il a entrepris de raconter sa vie<sup>25</sup>. Don Quichotte, lui, est un rêveur permanent, qui dédie tous ses prétendus exploits à sa Dulcinée et qui, dans la scène déjà évoquée qui débouche sur une rixe, se dit bien prêt, entre les bras de Maritorne, de manquer à sa parole<sup>26</sup> ! Dans les deux cas aussi, ce contraste se double de la rencontre entre les *topoi* de l'amour romanesque présents à l'esprit du lecteur et l'introduction par le roman comique de la thématique « grotesque » du corps et du désir, rencontre comique, accentuée par la substitution du réel « laid » au rêve du « beau ».

Pour cette raison, on peut sans doute associer à ces *topoi* de quiproquo nocturne le *topos* très fréquent de la « Vieille\_amoureuse\_ridicule », sorte *d'anti-topos* de l'amoureuse idéale, bien souvent présente en contrepoint dans le roman : L'Étoile /Mme Bouvillon chez Scarron, Fanny / Lady B. et Slipslop dans *Joseph Andrews*, Calypso / Mécicerte dans *Le Télémaque travesti* de Marivaux. Tom Jones, lui, est sauvé de l'inceste et de

<sup>23</sup> Cf. les *topoi* existants, « Quiproquo\_ amoureux\_ nocturne », « coucherie yar \_substitution » et « substitution\_ nocturne ».

<sup>24</sup> Ou du tragique sentiment de jalousie, dans le cas de La Rappinière rencontrant nuitamment une chèvre qu'il prend pour un rival : SCARRON, *Le Roman comique*, I, 4, p. 73-74.

<sup>25</sup> SOREL, *Francion*, livre II, p. 92.

<sup>26</sup> CERVANTÈS, *Don Quichotte*, I, 16, p. 172-173.



l'infidélité par sa glotonnerie : les tranches de jambon qui attirent son regard lui épargnent les oeillades fatales d'une voyageuse qui se révélera être sa mère<sup>27</sup>.

Le quiproquo alors est moins une situation à proprement parler dramatique, qu'un quiproquo métatextuel entretenu par le romancier comique à l'égard de son lecteur : le jeune héros rencontre une amoureuse indigne des canons romanesques. On rit de l'incongruité d'une telle mésalliance, du détournement des schémas romanesques traditionnels au profit d'une rencontre improbable. Un cas extrême de ce schéma se trouve sans doute chez Sterne, à travers les amours de l'oncle Toby : les deux composantes du couple d'amoureux y sont tellement atypiques que la rencontre amoureuse est complètement détournée vers l'incongru et le cocasse. En effet, l'oncle Toby, vieil original obsédé par la reconstitution en modèles réduits des grandes batailles du passé, rencontre une vieille fille, sa voisine, lors d'une promenade sur les remparts miniatures d'une de ses maquettes. Il se rend compte qu'il est amoureux lorsque des ampoules qu'il avait aux fesses pour avoir trop monté à cheval éclatent ! Toute une stratégie est échafaudée par l'amoureuse pour conquérir celui qui lui permettra d'assouvir ses désirs jusque-là insatisfaits, mais l'épisode se termine par une poussière dans l'oeil ôtée avec délicatesse par le vieil amoureux trop peu libidineux<sup>28</sup>.

On a souvent dit qu'il y a du Quichotte en l'oncle Toby, sentimental invétéré qui ne voit pas les avances érotiques les plus flagrantes. Le personnage quichottesque n'est pas induit en erreur par l'obscurité ou le sommeil : c'est sa représentation même du monde, idéaliste si l'on veut parler vite, qui lui masque la nature véritable des personnes qu'il rencontre et de leurs intentions.

#### *Un quiproquo généralisé : la folie quichottesque*

La folie quichottesque peut en effet être considérée comme un cas particulier de quiproquo : quiproquo systématique, qu'on pourrait baptiser «illusion romanesque», qui

---

<sup>27</sup> FIELDING, *Tom Jones*, IX, 5, trad. citée, p. 1034-1038.

<sup>28</sup> Pour une analyse de ce passage, voir mon article, Yen-Mai Tran-Gervat, « Chaste hommage ou audace érotique ? Le baiser dans les romans parodiques des Lumières », dans Alain Montandon (éd.), *Les Baisers des Lumières*.

rend le personnage à la fois ridicule et attachant. Les imitateurs de Cervantès aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles montrent que l'interprétation du *Quichotte* qui prédomine avant les Romantiques est celle de l'illusion romanesque comme principe comique, jouant sur le contraste entre comportement ou discours romanesque et circonstances banales de la rencontre. Le fou romanesque croit rencontrer des personnages et des situations directement issus de ses lectures favorites, alors que tout le monde à part lui, y compris le lecteur, sait que ces rencontres sont ancrées dans la réalité sociale du temps, et souvent en ce que celle-ci a de plus trivial, par exemple des géants qui sont en fait des moulins, dans l'épisode le plus connu du roman de Cervantès<sup>29</sup>. À noter que, chez Cervantès, cela n'exclut pas des rencontres proprement romanesques ou en tout cas, échappant au burlesque<sup>30</sup> : l'enterrement de Chrisostome, l'histoire de Cardenio et celle de Dorothée dans la première partie<sup>31</sup>, le duc et la duchesse, les lions dans la seconde<sup>32</sup> ...

Pour rendre compte de ce type de rencontres décalées du fait de la folie romanesque du personnage, on peut proposer le *topos* « folie\_romanesque\_ devant\_ témoins », qui suppose le plus souvent la présence d'un rire diégétique. Ainsi, lors de sa première sortie, on voit Don Quichotte s'adresser à des prostituées qu'il prend pour de grandes dames : celles-ci éclatent de rire<sup>33</sup>. Chez Marivaux, Pharsamon, qui a été séparé de sa bien-aimée Cidalise, trouve par hasard une maison où se trouve son portrait. Il baise avec force effusions ce portrait adoré, avant de retrouver son modèle en chair et en os avec tous les débordements prescrits par les romans, le tout sous les yeux d'un paysan hilare<sup>34</sup>. Dans ces deux occurrences, un acteur de la rencontre avec le fou est aussi celui qui en rit. Le principe de la folie romanesque sans témoins est le même, mais avec pour seul témoin le lecteur, par exemple quand Arabella, dans le roman de Lennox, prend le jardinier de son père pour un prince qui se serait travesti pour mieux l'approcher<sup>35</sup>.

<sup>29</sup> CERVANTÈS, *Don Quichotte*, I, chapitre 8.

<sup>30</sup> Cette variété de registres et de tons contribue grandement à la richesse de ce roman.

<sup>31</sup> CERVANTÈS, *Don Quichotte*, respectivement I, 14 ; I, 24 ; I, 28.

<sup>32</sup> *Ibid.*, II, p. 16 et 17.

<sup>33</sup> *Ibid.*, I, 2, trad. citée p. 64.

<sup>34</sup> MARIVAUX, *Pharsamon*, V, p. 526.

<sup>35</sup> LENNOX, *The Female Quixote*, I, 7.

Dans ce type de quiproquo généralisé, l'auberge peut également jouer un rôle important, surtout chez Cervantès. Lors de sa première sortie, sans Sancho, don Quichotte arrive dans une auberge, qui permet de mettre en place un premier point de vue, collectif, représentant le bon sens populaire : le « bas » regarde un « haut » qui lui paraît ridicule ; les prostituées qu'on prend pour des grandes dames se gaussent du fou, qui sera adoué par le patron de l'auberge. La lecture romantique du *Quichotte* tend à retourner la satire contre les rieurs, dont la moquerie révèle l'ignorance, comme c'est le cas pour les marins qui se rient de l'albatros de Baudelaire. On trouve déjà une tendance en ce sens dans les romans anglais inspirés par *Don Quichotte*, au XVIII<sup>e</sup> siècle : le pasteur Adams, dans *Joseph Andrews*, rencontre des rustres ou des faux lettrés ; sa naïveté et son idéalisme éclairent toujours d'une lumière crue le cynisme de ses contemporains. De même, Arabella paraît surtout ridicule à sa cousine Charlotte, motivée d'abord par la jalousie et caractérisée par une vanité à laquelle l'héroïne, imitatrice des héroïnes de Scudéry, échappe toujours.

Mais la rencontre quichottesque est aussi l'occasion, conformément au projet proclamé au premier degré par Cervantès<sup>36</sup>, de critiquer les *topoi* du romanesque traditionnel dont le fou est le représentant exalté, notamment de démontrer l'inadéquation de la représentation romanesque du monde avec les réalités historiques ou contemporaines que le roman moderne se propose de dépeindre : la rencontre de ces deux mondes, à travers les illusions et désillusions du fou romanesque représente de manière plaisante ce discours critique du roman comique. On pourrait même aller jusqu'à dire, en suivant Bakhtine<sup>37</sup>, que le dialogisme en est une caractéristique primordiale : le dialogue entre la langue figée des romans et la langue « naturelle » recherchée par les romanciers comiques ne peut trouver de meilleure occasion de s'établir que lors d'une rencontre du fou romanesque avec un représentant de l'humanité moyenne : Sancho, bien sûr, mais aussi les paysans, prostituées, patrons d'auberges... Le quiproquo comme « méprise » prend alors la forme d'une « mésentente » fondamentale : le discours romanesque n'est pas compris par le

<sup>36</sup> Que ses imitateurs des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ont souvent repris à la lettre

<sup>37</sup> Notamment Mikhaïl BAKHTINE, « Du discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*.

« commun » ; le langage populaire (proverbes de Sancho) est considéré comme impropre par le tenant de l'orthodoxie romanesque. Et le malentendu qui en résulte (la dispute, pourrait-on dire aussi) est, lui aussi, foncièrement comique, aux deux sens qu'on a distingués; cependant, au-delà de la seule parenté avec le dialogue de théâtre, la réflexion sur la langue touche également la narration et l'énonciation du roman : le discours du roman se cherche dans l'écriture comique et parodique, notamment en ces lieux où le romancier représente à son lecteur non seulement la rencontre de comédie, mais la comédie de la rencontre.

### **De la comédie à l'antiroman : la rencontre comme feinte et mise en scène**

#### *L'auberge comme théâtre*

L'image, on le sait, est loin de n'être qu'une métaphore: il s'agissait d'une pratique courante, en un temps où les théâtres étaient encore des constructions fort rares et réservées aux grandes villes, que de faire représenter la comédie dans les cours d'auberge. Scarron le montre pour la ville du Mans, où ses comédiens arrivent au début du *Roman comique* : on répète dans l'hôtellerie et l'on joue « dans un tripot voisin »<sup>38</sup>. Pareillement, dans la seconde partie de *Don Quichotte*, l'on annonce et l'on attend avec impatience, dans une des auberges où sont descendus Don Quichotte et Sancho, l'arrivée d'un marionnettiste qui doit donner une représentation le soir même<sup>39</sup> : ce sera l'occasion pour le nouveau Chevalier aux Lions de s'illustrer en prenant la défense d'une princesse de tissu et de fils et de décapiter ses ravisseurs, faits de la même étoffe ... La représentation théâtrale est, dans ce cas, une forme de « mise en abyme » du rapport de don Quichotte avec la fiction et de la feinte dont il est par ailleurs victime de la part des personnages farceurs qui, ayant lu ses aventures, se proposent de lui jouer la comédie pour s'amuser à ses dépens de sa folie chevaleresque.

#### *Les personnages metteurs en scène : quand le roman comique joue la comédie du romanesque*

<sup>38</sup> SCARRON, *Le Roman comique*, 1, 16, éd. citée p. 164.

<sup>39</sup> CERVANTÈS, *Don Quichotte*, II, chap. 25 à 27.

Bien avant de faire la rencontre du duc et de la duchesse dans la seconde partie de ses aventures, Don Quichotte avait rencontré un personnage qui s'était improvisé comédien et metteur en scène pour rire de sa folie : il s'agit de l'aubergiste qui se prête à la cérémonie de l'adoubement de l'apprenti-chevalier lors de sa toute première sortie<sup>40</sup>. Cette rencontre placée sous le signe de la feinte pseudo-romanesque est fondatrice à maints égards dans les aventures de l'hidalgo qui ne s'est pas encore fait rebaptiser Chevalier à la Triste-Figure : en effet, l'aubergiste, « fin matois », pense d'abord se prêter à la comédie de l'adoubement pour rire de la folie de son hôte. Cependant, la comédie manque de tourner en tragédie lorsque son héros, prenant son rôle très au sérieux, défend l'honneur attaché à sa veillée d'armes au point de verser le sang de muletiers impertinents qui ne sont pas au courant de la mascarade prévue par l'aubergiste. Celui-ci, bien malgré lui, doit donc assumer la fonction de parrain de chevalerie afin de se débarrasser du fou romanesque devenu dangereux pour soi-même comme pour les autres. En adoubant don Quichotte, il permet la suite de ses aventures non seulement dans le monde romanesque et illusoire dans lequel la lecture des romans a plongé le vieil hidalgo, mais également dans le monde « réel », en vue duquel l'aubergiste a profité de son autorité de « châtelain » pour donner quelques recommandations de bon sens auxquelles le nouveau chevalier ne demande qu'à obéir : avoir toujours avec soi chemises propres et bourse pleine. Dans cette rencontre initiale du *Quichotte*, la comédie du romanesque pose donc les fondements du roman comique comme intégration de l'imaginaire romanesque dans un univers trivial qui se donne comme « réaliste »<sup>41</sup> : la comédie se joue du roman en même temps qu'elle se joue dans le roman. De la même manière, la belle et triste Dorothée, abandonnée par son amant, joue sur le mode comique la détresse qui est la sienne lorsque, prenant part au stratagème du curé et du barbier désireux de faire rentrer don Quichotte dans son village, elle incarne la princesse Micomicona venue demander l'aide du fameux chevalier, contre les géants qui asservissent son royaume<sup>42</sup>. Ce motif que Cervantès exploite de manière systématique et approfondie en 1615 dans la seconde partie du roman est une structure récurrente dans les romans comiques qui lui succèdent ; on pourrait proposer pour ce

<sup>40</sup> *Ibid.*, 1, 3, trad. citée p. 68-74.

<sup>41</sup> On emploie ici cet adjectif au sens large, comme le fait la critique anglo-saxonne, par exemple sous la plume d'Ian Watt, qui parle de « réalisme formel » dans *The Rise of the Novel* (1957) pour rendre compte de l'attention du roman anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle à la société contemporaine.

<sup>42</sup> CERVANTÈS, *Don Quichotte*, I, chap. 29 et 30.

*topos* la formule « Rencontre\_feinte\_comédie ». En effet, la rencontre du romanesque dans un contexte par ailleurs « réaliste » est souvent la conséquence d'une feinte et l'objet d'une comédie dans ce type de situations. On en trouve un exemple dans *Gil Blas*, lorsque le héros retrouve la comédienne Laure, dont il fut l'amant : de cette rencontre inopinée, Laure fait une scène de reconnaissance dans la plus pure tradition romanesque, faisant croire à son amant du jour que Gil Blas est son frère<sup>43</sup>. Une telle scène de comédie au sein du roman n'a pas pour seule conséquence de ridiculiser l'amant jaloux qui en est à la fois le spectateur et la dupe; elle permet aussi à l'auteur, tout en s'en tenant à son parti pris comique et réaliste, de transformer une rencontre fortuite (« naturelle ») en une rencontre romanesque. En l'occurrence, elle donne également l'occasion à Lesage de détourner le *topos* de la reconnaissance en l'identifiant comme tel : « Il me prit une si forte envie de rire lorsque j'entendis Laure finir ainsi *son roman* que je n'eus pas peu de peine à m'en empêcher »<sup>44</sup>. Une rencontre déjà fort improbable est transformée en une rencontre encore plus riche en coïncidences et en émotions : grâce à cette scène, comique dans tous les sens du terme, l'artifice des reconnaissances romanesques est mis au jour et plaisamment dénoncé par l'auteur ; ce faisant, il fait oublier l'invraisemblance de son propre roman, qui ne cesse de placer des personnages récurrents sur la route de son héros.

Chez Marivaux, dans *Pharsamon* mais aussi dans *Le Télémaque travesti*, c'est le narrateur lui-même qui le plus souvent joue avec ce faux « hasard », en se posant explicitement comme celui qui décide de ce qui advient : ainsi, le jeune Brideron, lancé dans une imitation grandeur nature du *Télémaque* de Fénelon, trouve toujours opportunément sur son chemin les doubles, « l'étage en-dessous »<sup>45</sup>, des personnages rencontrés par le fils d'Ulysse. Il en est ainsi dès le début du récit de Marivaux qui, nous ayant présenté son héros et son oncle et Mentor (Phocion), ainsi que les conditions de

<sup>43</sup> LESAGE, *Gil Blas*, VII, 6, p. 537-539.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 539. Je souligne.

<sup>45</sup> C'est l'expression qu'utilise Gérard Genette dans *Palimpsestes* pour rendre compte du principe de la « parodie mixte », dont ce roman de jeunesse de Marivaux est un exemple.

leur « folie par imitation romanesque »<sup>46</sup>, s'apprête à les mettre en présence de Mécécerte, double burlesque de Calypso :

[ ... ] ils vont arriver aussi comme dans une île de Calypso. Prévenons-les pour en connaître la déesse et les nymphes. [ ... ] Les Calypsos sont rares, la véritable fit toujours retentir sa grotte de ses tristes accents. Nos femmes mortelles n'en usent pas ainsi ; [ ... ] Quoi qu'il en soit, et que Mécécerte se fût consolée tôt ou tard, le fait certain est, qu'elle avait tendrement aimé M. Brideron [ ... ]. Quoiqu'elle eût perdu son amour, [ ... ] certain secret plaisir de sentir une douleur semblable à celle d'une héroïne de roman abandonnée et trahie entretenait si imperceptiblement le souvenir de son volage, elle l'avait enfin envisagé avec tant de tendresse, qu'elle pourra le reconnaître en son fils : et bientôt nous l'allons présenter à ses yeux<sup>47</sup>.

Il n'est pas besoin, dans ces conditions, d'avoir recours à des personnages jouant la comédie du roman : le narrateur assume pleinement, dans le discours du roman même, l'artifice que constitue l'agencement du récit au gré des rencontres que peuvent faire ses personnages. Une telle rencontre, sous contrôle de la narration, n'est plus comique au sens où elle reposerait sur un dispositif théâtral, mais constitue un procédé comique déployé par l'auteur à l'occasion d'un récit de rencontre, sous la forme d'une dénudation du procédé littéraire même ; on s'est alors déplacé du terrain de la comédie vers celui de la parodie telle que la définissent les formalistes russes<sup>48</sup>.

Diderot pousse ce principe à l'extrême, lorsque le narrateur intrusif de *Jacques le Fataliste* se refuse précisément à s'écarter du vrai pour satisfaire à la nécessité romanesque de rencontres trop bien venues. Ainsi, lorsque, après s'être fait voler son cheval, le maître de Jacques voit s'avancer un homme tenant un cheval en bride :

Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques : et vous vous trompez. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> L'expression est de Michel Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, lorsqu'il traite de don Quichotte et de ses épigones.

<sup>47</sup> MARIVAUX, *Le Télémaque travesti*, Livre premier, p. 725-727.

<sup>48</sup> V. B. TOMACHEVSKI, « Thématique », dans *Théorie de la littérature*.

<sup>49</sup> DIDEROT, *Jacques le Fataliste*, p. 74.

Comme c'était déjà le cas pour le dernier exemple tiré de Marivaux, on n'est plus ici dans le cas de la comédie de la rencontre topique se jouant des conventions du roman, mais dans celui du discours comique et réflexif du roman parodique, profitant du motif topique de la rencontre pour mieux critiquer la tradition romanesque.

*La rencontre manquée, ou les anti-topoi de rencontre*

Cette forme de comique, au sens de « procédé qui suscite le rire », repose essentiellement sur le principe de la déception : la rencontre à laquelle s'attend le lecteur est à la fois annoncée (par le contexte) et éludée (par le récit et la narration). Ce cas extrême de rencontre comique est donc une non-rencontre ou, si l'on préfère, une « Rencontre\_éludée », dénomination possible pour un tel *topos* narratif.

Comme on le voit dans les deux exemples précédents, la narration se présente alors comme une rupture explicite de l'illusion romanesque, notamment par la mise en évidence de la rencontre comme *topos* conventionnel et usé. Ce principe déceptif est récurrent dans *Jacques le Fataliste*, où Diderot l'article toujours avec le souci de raconter une histoire vraie, et non de faire un roman : le principe même du récit des amours de Jacques repose sur les attentes du maître, qui pourrait être un lecteur de romans libertins, tant il s'attend à tout moment à voir Jacques finir dans le lit de toutes les femmes qu'il mentionne dans son récit. Or par la voix de Jacques, Diderot se plaît à révéler, à mesure que sont évoquées toutes ces rencontres coquines possibles, qu'elles ne sont que des fausses pistes et, comble de l'ironie, c'est une fin bien conventionnelle que le récit réserve aux amours de Jacques, destinées à se conclure en mariage bourgeois : voilà que le lecteur rencontre le roman au moment où il ne l'attendait plus.

Il faut remarquer ici qu'un tel procédé co-existe bien souvent, dans les romans comiques étudiés, avec les formes moins métatextuelles de rencontres comiques. Jacques et son maître ne rencontrent certes pas l'aventure lorsqu'on s'y attendrait, mais ne manquent pas de faire des rencontres d'auberge particulièrement pittoresques, comme celle de la



tenancière de l'auberge du Grand Cerf, avec son langage fleuri, contant à ses hôtes l'histoire de Mme de la Pommeraye.

*Don Quichotte* exploite aussi bien les rencontres triviales, les quiproquos, les comédies de rencontres romanesques, que l' *anti-topos* de la rencontre. Ainsi, le *topos* répertorié « femme\_travestir\_sexe » se trouve-t-il utilisé tantôt « sérieusement », dans la tradition de la nouvelle romanesque et de la *comedia*<sup>50</sup>, tantôt de manière déceptive : c'est le cas lorsque, dans la seconde partie du roman, Sancho gouverneur rencontre, au cours d'une tournée nocturne de son « archipel » une jeune fille travestie en garçon. Le bon sens de Sancho l'amène à poser les bonnes questions, qui permettent de lever le mystère sur ce travestissement : tout mystère, précisément, tombe, car la jeune fille n'était ni menacée, ni déshonorée, ni tyrannisée, et n'avait pris ce vêtement que pour pouvoir sortir de chez elle et voir la ville<sup>51</sup>.

Cet exemple cervantin de déception à valeur parodique nous permet de voir qu'on ne s'éloigne pas, cependant, de l'enjeu « social » de la rencontre comique, comme représentation de la réalité quotidienne au sein du roman. C'est pour cela qu'il est sans doute bon de clore ce parcours forcément sélectif de notre corpus par une rencontre mettant en jeu Sancho Panza : de la farce grotesque à la narration déceptive, en passant par la forme de « mise en abyme » que représente la comédie du romanesque au sein du roman, on a en réalité parcouru dans toute son étendue le spectre que représente la rencontre comique comme « contraste\_haut-bas », rencontre de registres et de tons que représente si bien l'écuyer de don Quichotte.

S'il faut répondre à la question posée dans le titre de cet article, on pourrait proposer de le faire en deux temps: si l'on introduit un degré supplémentaire de réflexion, au-dessus du *topos*, on pourrait proposer une définition « méta-topique » de la rencontre comique comme ce « contraste\_ haut-bas » dont je suis partie ; mais une telle définition permet sans doute davantage de comprendre le comique en général comme rencontre ou collision

<sup>50</sup> On pense notamment à Dorothée, que le curé et le barbier rencontrent travestie en berger dans la Sierra Morena (*Don Quichotte*, I, 28, trad. citée, p. 309-310).

<sup>51</sup> CERVANTES, *Don Quichotte*, II, 49, trad. citée p. 395-396.

d'éléments hétérogènes, que ce qui fait la dimension comique des rencontres montrées, racontées, évoquées ou éludées dans les récits qui forment notre corpus. Elle est sans doute précieuse, cependant, en ce qu'elle permet de cerner l'un des enjeux du roman comique, perçu à travers le traitement comique de la rencontre comme motif romanesque : dans ces romans des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, de Cervantès à Diderot, traiter de la rencontre sur le mode comique est une manière de placer le roman dans une perspective nouvelle que les auteurs eux-mêmes revendiquent comme le champ du « vrai » et du « naturel », dont la rencontre apparaît alors comme un événement emblématique, par la tension qu'elle permet avec l'héritage romanesque présent dans l'esprit de tous les lecteurs.

Plutôt *qu'une* définition de la rencontre comique, il est sans doute plus prudent d'affirmer qu'il existe *des topoi* de rencontre comique, dont on n'a fait ici qu'ébaucher l'inventaire en mettant en évidence les lieux récurrents (l'auberge), les structures reconnaissables (apparentées à celles de la comédie) et les enjeux réflexifs qui s'y rattachent. Cette réponse au pluriel a certainement quelque chose de rassurant, car il est indéniable qu'au cœur de notre réflexion ne se trouvent pas des structures mécaniques figées, mais des textes riches et foisonnants. Et si le rire naît, comme l'affirme Bergson, du « mécanique plaqué sur du vivant », c'est sans doute que le plaisir du texte comique est, pour sa part, à chercher du côté du vivant, peut-être synonyme ici du « vrai » et du « naturel » si chers aux romanciers eux-mêmes.

Yen-Mai Tran-Gervat

## Bibliographie

### Textes

CERVANTES, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2 vol., Madrid, Cîteadra, 1992.

—, *L'Ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, 2 vol., Paris, Seuil, « Points », 1997. [A. Schulman (trad.)]

DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, « Folio », n° 763, 1973. [Y. Béval (éd.)]

FIELDING, Henry, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams and Shamela*, Oxford, World's Classics, 1991. [D. Brooks-Davies (éd.)]

—, *The History of Tom Jones, a Foundling*, Londres, Penguin Classics, 1964. [R.P.C. Mutter (éd.)]

—, *Les Aventures de Joseph Andrews et de son ami M. Abraham Adams, et Histoire de Tom Jones, enfant trouvé dans Romans de Henry Fielding*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1964. [F. Ledoux (éd.)]

FURETIÈRE, Antoine, *Le Roman bourgeois*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1981. [J. Prévost (éd.)]

LENNOX, Charlotte, *The Female Quixote or The Adventures of Arabella*, Londres, Oxford University Press, 1970 (1<sup>e</sup> éd., 1752). [M. Dalziel (éd.)]

LESAGE, Alain-René, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1973. [R. Étiemble (éd.)]

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de), *Pharsamon ou les Nouvelles folies romanesques et Le Télémaque travesti, dans* (éd. Frédéric DELOFFRE, avec le concours de Claude RIGAUD (éds.), *Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de La Pléiade », 1972.

SCARRON, Paul, *Le Roman comique* Paris, Garnier-Flammarion, 1981. [Y. Giraud (éd.)]

SOREL, Charles, *L'Histoire comique de Francion*, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 1979. [Y. Giraud (éd.)]

STERNE, Lawrence, *The Life and Opinions of Tris tram Shandy, Gentleman*, Londres, Penguin Classics, 1967 (1<sup>e</sup> éd., 1759-1766). [G. Petrie (éd.)]

—, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Paris, Gamier-Flammarion, 1982. [C. Mauron (éd.)]

## Études

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1970.

—, « Du discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 83-233.

BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, PUF, « Quadrige », 1985.

BONY, A., et F. OGÉE, *Henry Fielding: Joseph Andrews*, Paris, Didier érudition, CNED, 2000.

*PERI BATHOS ou l'Anti-sublime, c'est-à-dire l'art de ramper en poésie*, Arles, Sulliver, 1999. [D. Bosc (présentation)]

POPE, Alexander, *A Critical Edition of the Major Works*, Oxford University Press, 1993, p. 95-239.

TOMACHEVSKI, V. B., « Thématique », dans Tzvetan TODOROV (trad.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.

TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Chaste hommage ou audace érotique ? Le baiser dans les romans parodiques des Lumières », dans Alain MONTANDON (éd.), *Les Baisers des Lumières*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, « Littératures », 2004, p. 119-129