

## Pedagogy

Development of Communication Strategies among Foreign Language Learners

**Stuart Stewart and Lynn Pearson** 112

**Abstract.** In a study examining communication strategies in a negotiation task involving native speakers and non-native speakers of Spanish, the results suggest that the most successful interactions involved clearly articulated clarification requests articulated by the non-native speakers, combined with simplified rephrasings by the native speakers. These results suggest ways to use communication strategies in the foreign language classroom.

## Les "femmes" dans le *Francion* de Charles Sorel (édition originale de 1623): intertexte et transgression

**Françoise Frégnac-Clave**

*UNC-Chapel Hill*

La critique d'inspiration bakhtinienne a réhabilité l'esprit "carnavalesque" et contribué à la récente réinsertion du roman comique du dix-septième siècle dans le canon. Loin de sauter les pages grivoises de l'*Histoire comique de Francion* de Charles Sorel, comme le recommandait Emile Roy dans son étude de 1891, ou de considérer "indigeste", comme le fait Henri Coulet, ce "tissu informe de gauloiseries, de choses vues, d'aventures romanesques, de souvenirs littéraires et de contes satiriques" (197), nous prenons désormais plaisir à sa lecture. Ces fragments de narration, issus de la tradition et bâtis à grands points, juxtaposés sans raison apparente autre que le goût d'une intrigue embrouillée, Jeanne Goldin remarque que le récit les "insère (sic) violemment, gauchit et ajuste sans gratuité, à sa propre texture" (138).

Pour rendre compte du *Francion* et de sa structure en séquences, on est nécessairement appelé à parler des femmes qui jalonnent l'itinéraire du héros puisqu'elles constituent le fil d'Ariane de ses aventures, comme il le souligne lui-même dans sa profession de foi. "Je veux l'aller trouver en quelque lieu qu'elle puisse estre," s'exclame-t-il en découvrant le portrait de la belle inconnue, "une si rare beauté merite bien que je fasse un voyage pour la veoir, j'ay tousjours aymé les femmes aymables que j'ay apperceuës, et celles dont j'ay ouy seulement parler" (344)<sup>1</sup>. Les études du roman l'organisent traditionnellement autour de deux pôles féminins successifs, Laurette, objet de concupiscence charnelle des sept premiers livres, et Nays, idéal de perfection, pour les livres VIII à XIII. Mais la lecture de l'édition originale du *Francion*, celle de 1623, limitée aux sept premiers livres, nous invite à chercher un autre facteur de cohérence. La quête s'estompe au profit de l'intention affichée de parodie. Les sept livres, en effet, mettent en scène toute une galerie de portraits féminins, silhouettes empruntées à la tradition médiévale de la fable et du fabliau, à la littérature espagnole, ou à la littérature précieuse. L'analyse révèle que la composante sociale et l'intertexte littéraire jouent un rôle prédominant

dans le processus de constitution de ces personnages. Ils fondent une esthétique grotesque à laquelle les deux personnages serre-livres de Catherine et de Terese, qui jouent contre les codes et s'apparentent plutôt à des marqueurs de structure révélant la réflexivité de l'écriture, confèrent une dimension plus subversive.

L'inconsistance est le propre du personnage comique. Sa fonction principale est de servir de faire-valoir au héros, ou, comme le remarquait Jean Sareil, de "le maintenir dans son erreur tout en paraissant vouloir le corriger" (65). Les femmes du *Francion*, si elles jouent parfois ce rôle, comme Laurette, qui trompe le héros dès le premier chapitre, ou Agathe qui usurpe au second sa fonction de narrateur, sont souvent plus inconsistantes encore, simples figurantes, d'ailleurs interchangeable. Jean Serroy le souligne: "Leur identité se réduit à un prénom, leur rôle à la promesse de plaisir contenue dans l'épithète de nature, qui seule, les définit" (157). Laurette ne se distingue des autres que par l'épithète *belle* fréquemment accolée à son nom et les équivoques sont fréquentes pour Francion qui étreint Agathe pour Laurette au livre II, une vieille servante d'hôtellerie pour la jeune avec laquelle il a l'intention de perdre son pucelage au livre V: "il ne faut point mentir, je prix paravanture autant de contentement avec la vieille, que j'eusse fait avec une jeune. Je l'ay depuis esprouvé assez de fois" (216).

Trois sèmes principaux constituent la femme: sexe, argent et société. Les femmes du *Francion* relèvent des mêmes codes que celles de la littérature comique ou moraliste de l'époque. De la *Satire X* où Boileau déclarait peindre les "vices" du Beau Sexe, hypocrisie, coquetterie et avarice, aux *Caractères* de La Bruyère en passant par le manuel psychologique du Dr Jacques Ferrand, *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, le siècle est unanime: "la femme est en ses amours passionnée et plus acariastre que l'homme en ses folies, d'autant que la femme n'a pas la raison si forte que le masle pour pouvoir résister à une si forte passion" (cité in Darmon, 97). Toute une série de personnages féminins se définit ainsi par une sensualité exigeante que rien ne peut freiner. C'est le cas des rencontres de hasard, protégées par l'anonymat de la chambre d'auberge, comme la jeune bourgeoise de l'épisode du mariage; celui aussi des servantes qui, à la différence de leurs maîtresses, ne se soucient pas d'apparences, ou des prostituées qui s'offrent une récréation. Laurette, dès le premier chapitre, manifeste le même appétit enjoué. "Qar por putains il nous tendroient/ Se nos besoins par nos savoient", se lamentait déjà la femme du conte moyennâgeux *Le Chevalier confesseur* (cité in Lorcin, 178). Par ses thèmes, et son ton déluré, le roman comique est l'héritier du fabliau dont il prolonge "l'esprit gaulois". Scatologie et priapisme contribuaient déjà à

la popularité, au seizième siècle, d'ouvrages tels celui dont Bédier écrit qu'il était "si obscène que le titre même n'en saurait être rapporté" (326), tout comme, au dix-septième, certains épisodes grivois du *Roman comique* de Scarron ou du *Francion* les ont recommandés à leurs lecteurs. Vue sous cet angle, paradoxalement, la femme est connotée positivement, compagnon de jeu. Entre Clérante, débarrassé de ses vêtements de cour, et la bourgeoise, les plaisirs sont francs et réciproques: "Vous vous plaisez à ce jeu, et n'y a point de doute que vous croyés que ce n'est pas mal fait que de s'y occuper" (302).

Mais que la femme ait un rôle à tenir en société et tout se gâte. Comme ses contemporains, le Francion de Sorel abhorre les Précieuses, pour des raisons littéraires aussi bien que philosophiques. L'emploi des superlatifs situe Luce, la maîtresse de Clérante, dans le milieu affecté que raillent La Bruyère et Furetière, où tout passe par le miroir déformant de l'hyperbole. Sorel s'accorde la satisfaction de prendre le contrepied réaliste du style précieux avec l'anti-portrait que le fou Collinet dresse de l'hôtesse "avec des actions et des tournoiments d'yeux admirables":

vostre merite qui reluit comme une lanterne d'oublieux, est . . . capable d'obscurcir l'Ecclipse de l'Aurore. . . . Vostre teint surpasse les oignons en rougeur. Vos cheveux sont jaunes comme la merde d'un petit enfant. Vos dents qui ne sont point empruntees de la boutique de Carmeline, semblent pourtant avoir esté faictes avec la corne de chaussepied. (270)

Luce, femme inauthentique, n'existe que par les "poulets" qu'elle reçoit, les discours pleins de vent de ses invités, le maquillage qui la farde. Martine Debaisieux, dans *Le procès du roman*, note la prédilection de Sorel pour l'anamorphose, cette technique picturale, très en honneur à l'époque baroque, qui superpose des images d'un même objet vu sous des aspects différents et brouille ainsi la représentation (12-16). La scène où Luce surprend sa servante Fleurance au lit avec Francion nous montre, sous la coquette, la fausse prude; sous la grande dame, la harpie qui laisse éclater sa jalousie en insultes vulgaires. Comme le bourgeois du *Berger extravagant* que la dissolution de la couche de détrempe révèle, une fois effacé son portrait en gentilhomme, en paysan cocu, Luce est peinte en deux couches superposées. Mais sous le costume, on cherche en vain la femme: "je cogneus que sa beauté vient plus d'artifice que de nature; son corps n'est composé que d'os et de peau" (283). La même radioscopie suggère en Agathe, la maquerelle, un personnage qui évoque la Celestina de Rojas, le double et l'avenir de Laurette à la fois, le spectre des maladies vénériennes autant que de la vieillesse: "A la voir marcher toute nuë en chemise d'un

pas tremblant avec la lumière à la main, l'on eust dit que c'estoit un squelette qui se remuoit par enchantement" (92). Sa laideur, sa décrépitude rehaussent, tout en en sonnand d'avance le glas, la beauté de Laurette, et, tels ces crânes dont on ornait la table des festins<sup>2</sup>, invitent les jeunes gens à profiter de la jeunesse (333).

Le rapport de la femme à l'argent aussi tient du topos. Comme plus tard la Princesse de Clèves, c'est chez un orfèvre que Laurette s'offre aux premiers regards du héros. Occasion de pastiche du style précieux, la première description de Laurette par Francion illustre la problématique de l'Avvertissement qui feignait de confondre *pernicieux* et *pécunieux*. La jeune fille est contaminée par les bijoux du marchand: "je pouvois considerer avec attention des yeux qui brilloient davantage que ses pierreries, des cheveux plus beaux que son or, et un teint dont la blancheur estoit plus grande que celle de ses perles Orientales" (83). Laurette, objet de la quête de Francion-pèlerin, n'est pas l'idéal courtois mais s'apparente plutôt à un personnage leste et vénal de Boccace. Le héros n'est nullement rebuté. Dans un roman qui se veut satire de la société, ce qu'est tout roman comique, les femmes et les jeunes gens sans situation ont partie liée. La femme tire un certain pouvoir de la convoitise des hommes à son égard. Elle n'hésite pas à exploiter la possibilité d'ubiquité sociale, gagnant accès aux salons par les jeunes oisifs, grugeant les vieux barbons et les bourgeois naïfs, avec d'autant plus de frénésie que la beauté est éphémère et que le temps presse. Autour de Frémone averse de plaisirs, de soupers fins et de musique, gravite toute une cour de jeunes impécunieux et de collégiens faméliques. *Marsault et sa bande*, "valets ne pouvant plus obéir à des maîtres", s'allient tout naturellement avec l'entremetteuse Perrette et avec Agathe. Comme celles des comédies de Molière, les femmes du *Francion* ont à leurs machinations l'excuse qu'elles ne font qu'ébranler le schéma habituel du pouvoir et exercer une sorte de justice immanente, ne trompant que les sots, les vaniteux et les méchants.

Rien que d'assez traditionnel dans cette représentation de la femme, à la fois victime de la société qui la condamne à l'artifice, et complice de cette hypocrisie, telle la chimère de La Bruyère, "monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption". Mais le jeu parodique n'engage pas seulement l'utilisation ironique d'autres textes, mêlant en thyrses le style héroïque du roman et le comique populaire. La subversion du code littéraire et du code social se double d'une pratique réflexive de l'écriture.

Deux personnages structurent de façon irrémédiable les épisodes dans lesquels ils apparaissent, et leur place, à l'incipit et à la fin du roman dans

la première édition, laisse au lecteur un sentiment d'étrangeté. Il s'agit de Catherine et de Terese.

On sait l'importance de l'onomastique dans l'oeuvre de Charles Sorel et on est tout de suite frappé de l'ironie qui donne à un "masque" un nom qui signifie la pureté. L'apparence, "(la) façon modeste qu'elle sçavoit bien garder en tout temps" (58), ne dément pas le nom. Mais Catherine est en réalité un voleur, le plus jeune et le plus joli de la bande pour la vraisemblance, déguisé en servante pour favoriser l'entrée au château de ses complices. Le déguisement introduit donc dans le premier chapitre un deuxième personnage féminin: la belle Laurette se double d'une servante, Catherine. Elles occupent un même espace, l'intérieur de la maison, et le parallélisme s'accroît. Chacune des deux femmes doit permettre l'accès à un homme (Francion dans le cas de Laurette; Olivier, son complice, pour Catherine), par une échelle dévidée d'une fenêtre. Il est dans l'esprit du roman d'aventures comme du théâtre comique que les échelles s'échangent, pour le plaisir entendu du lecteur, et que Laurette reçoive le voleur; Catherine, Francion.

Le déguisement est un jeu non dépourvu d'éléments inquiétants, puisqu'il pose le problème de l'identité. Les caractéristiques traditionnelles du voleur et de la femme (vue dans la perspective misogyne du roman comique) prêtent à confusion. A quelle persona attribuer "(l)'âme meschante et desloyale" qui caractérise Catherine? A la femme plus qu'au voleur, si l'on considère le procès intenté par Perrette au droit de propriété au chapitre suivant. C'est la femme qui, alors que Francion, éconduit, commence à redescendre, secoue rageusement l'échelle pour le faire tomber et le précipiter dans une cuve où il passera le reste de l'épisode, inconscient, la tête fêlée<sup>3</sup>: "Catherine qui entendit le bruit qu'il fit en tombant se resjouyst en elle mesme de son infortune" (61).

Le déguisement, d'homme en femme, va à l'encontre des traditions de la comédie française où l'homme consent à changer d'habit, de classe, de nom, mais rarement de sexe. Depuis *L'Iliade*, le déguisement en fille révèle la faute de courage<sup>4</sup>. Le voleur travesti perd sa virilité. Catherine, ligotée, jupes relevées, et suspendue à la façade du château par Laurette et Olivier, déchaîne l'hilarité des villageois en route pour la messe dominicale: "Ils veirent Catherine toute découverte jusques au-dessus du nombril et s'esmerveillèrent infiniment d'apercevoir ce qui luy pendoit entre les jambes. Ils s'esclatterent si fort à rire que tout le village en retentit" (69). Ce n'est que la première d'une longue série d'images évoquant la castration et l'impotence (Debaisieux 83-98). Le déguisement contamine l'être, devient travesti.

De plus, les plans alternés de Catherine suspendue et de Francion en bas dans la cuve nous donnent à voir le héros dans l'échec, un échec

d'autant plus spectaculaire que, dans la fiction, il devient public au petit matin. Pour le lecteur, entre le Francion farceur et triomphant du début du chapitre, et le Francion de la cuve, détroussé et exposé aux villageois goguenards, l'écart est tel qu'il fracture le héros. On ne peut qu'acquiescer à la conclusion de Goldin notant l'extension de cette image contradictoire de Francion dupeur/dupé au reste du roman. Pour elle, "(l)'entrée déceptive du héros dans le récit premier" est significative. "(L)'ambiguïté des rapports qu'elle suppose entre l'auteur, son personnage et son écriture, vont laisser au coeur du roman une fissure définitive, d'autant plus troublante en 1623 qu'elle n'est créée que par le seul jeu structurel" (121).

L'écriture même contribue au sentiment de malaise qui perce sous le rire. On ne peut s'empêcher de comparer cet épisode à celui de *L'Astrée* qu'il parodie. Gérard Genette, dans son introduction au roman d'Urfé, "Le serpent dans la bergerie", souligne la contradiction fondamentale d'une intrigue qui se donne comme "sublimation totale de l'instinct amoureux," alors qu'elle est surtout "instrument non de perfection spirituelle, mais de raffinement érotique" (d'Urfé 19). Sorel ne prétend pas à telle subtilité. Il insiste au contraire sur le caractère faussement scabreux de la scène entre les deux "femmes": "Catherine estant venuë aussi tost avec de la chandelle allumée, et voyant le beau sein de Laurette tout découvert, fut chatoüillée de desirs un peu plus ardents que ceux qui pourroient esmouvoir une personne de sa robe" (63). Les deux auteurs utilisent la même technique pour dramatiser le travestissement par le texte et désignent le personnage déguisé par le pronom "elle". D'Urfé réservait le procédé aux scènes de caresses où il suscitait une ambiance troublante, émaillant le reste du texte de "déguisée Alexis" ou de monologues de Céladon aux prises avec sa double identité, rappelant ainsi au lecteur la véritable identité de son personnage en dépit des accords féminins: "Que si j'étais véritablement Alexis, et non pas Céladon, que je serais heureuse de recevoir ces faveurs d'Astrée. . . ." (235). Sorel, lui, ne vacille pas. Le mot fille agit comme pierre de touche et, en une seule phrase, travestit le garçon en Catherine pour toute la suite de l'épisode:

Ce voleur prenant le nom de Catherine estoit donc entré . . . chez Valentin, pour luy demander l'aumosne et lui avoit fait accroire qu'il estoit une pauvre *fil*le, dont le père avoit esté pendu pour des crimes faussement imposez et qu'*elle* n'avait pas voulu demeurer dans son pays, à cause que cela l'avoit renduë comme infame<sup>5</sup>. (58)

L'écriture participe de la mascarade. Le lecteur oublie pratiquement le déguisement, ou flotte entre deux images incompatibles de Catherine<sup>6</sup>, et partage de ce fait l'hilarité étonnée des villageois à l'aube lorsqu'ils

s'assemblent pour contempler "le soudain changement d'une fille en garçon" (71). Ainsi, le personnage de Catherine s'affranchit de l'intertexte de la farce, théâtre traditionnel des chassés croisés du mari trompé, des voleurs et de la femme scélérate, pour introduire une problématique typiquement baroque, qui sera celle du roman, celle du *desengaño*, une dialectique de l'être et du paraître, en filigrane dès l'incipit: "Les voiles de la nuit avoient couvert tout l'Orison" (53).

C'est sur une femme sans voile que le livre se ferme dans un contexte qui semble anticiper le roman libertin en honneur au dix-huitième siècle. La rupture entre le dernier chapitre et les autres est annoncée par la préparation dramatique de l'orgie et le déguisement à l'antique que Raymond envoie à Francion. En endossant ces riches parures de victime sacrificielle, pour certains critiques, Francion meurt à la société corrompue; pour d'autres, il se purifie pour la quête de Nays. Plus simplement, Sorel semble attirer notre attention sur une des constantes de la littérature érotique, la juxtaposition eros-thanatos.

L'épisode dans lequel apparaît Terese est une étape d'initiation. L'allégorie n'est qu'une variante du thème obsessionnel. Puisque le costume masque l'identité et la vérité de l'être, on peut attendre cette vérité de la femme nue. A l'instar de Catherine, dévoilée à partir de la ceinture seulement, Terese a le visage caché. Le regard, une fois de plus, porte sur le bas. Andrew Suozzo voit, dans l'adoration du cul, un pendant à la scène de noces scatologique où Francion inocule la diarrhée à tous les participants: "The veneration assumes a new level of meaning when one recalls the diarrhetic finale of the marriage scene. . . . Both episodes begin within the realm of scatology, but, while one follows a down-grading course, the other undergoes a comical uplift" (39). La cérémonie, qui évoque certains passages sadiens, a une fonction évidente de provocation. L'éclairage aux chandelles et l'éloge païen relèvent de la messe noire. Jean Serroy écrit qu'en "embrassant les fesses dénudées qui s'offrent à lui, c'est, en fait, le dieu du plaisir qu'adore Francion, un dieu inversé, non plus la sainte face mais le derrière profane, non plus le haut spirituel mais le bas corporel" (190). La scène participe aussi de la philosophie libertine épicurienne qui réhabilite le corps humain et les plaisirs de la chair.

Dans le roman libertin du dix-septième, l'orgie remplit une double fonction: esthétique et philosophique. Elle vise à peindre l'homme sans sa couverture sociale. Les différences de rang sont abolies, seule compte l'expérience. La réception est racontée comme une utopie: perfection, abondance et qualité caractérisent la chère, la compagnie, la musique. Le texte insiste sur le fait que Terese, surprise par les hommes que mène Agathe, la maquerelle, ne se rebelle pas contre l'invasion de sa chambre. La seule

condition qu'elle semble mettre, tacitement, aux attouchements est l'anonymat. Les autres femmes, qui ont fermé leur porte, ne seront pas molestées. La récurrence des mots "gentillesse", "générosité" dans le texte indique, pour Antoine Adam, que la morale de Francion a une portée restreinte: "La générosité exprime bien l'essentiel de la nouvelle morale que Francion prêche à ses contemporains, ce qui la distingue de la morale traditionnelle, ce qui, surtout, l'oppose à l'immoralité vulgaire du grand nombre" (303).

Alors que la scène avec Catherine insistait sur le dédoublement, le masque, la fragmentation, la scène libertine insiste sur la synthèse. Les conversations à table portent sur la philosophie, la religion, l'institution du mariage, la théorie du langage, tout comme les romans de Sade intégreront considérations morales, littéraires et politiques aux descriptions des débauches les plus dépravées. La critique est hardie pour l'époque. En attaquant l'institution du mariage, comme il l'avait fait sur le registre comique au chapitre précédent, ce sont les structures mêmes de la société de son temps que Francion remet en cause. Le changement de ton appelle l'attention du lecteur. Sorel insère dans le texte un parallèle explicite avec *Le Banquet* de Platon (326). La mise en scène de l'épisode de Terese reste comique: "Elle n'avoit rien que sa chemise qu'elle osta pour en secouer les puces, et toute nue comme elle estoit, se mit après à frotter son corps pour en oster la crasse, et à rogner les ongles de ses pieds" (328-9). Mais le style s'assouplit, la prose cède le pas aux vers et à la musique. L'image du concert baroque dégénéralant en cacophonie de hautbois, violons, tambours et trompettes (336), fait pendant à la métaphore obscène de la flûte à trous dans l'épisode de la noce. L'orgie est transfigurée poétiquement. Les flambeaux, possédés du désir ambiant, se mettent à "haleter comme les hommes", et les seules expressions crues ont valeur de manifeste politique contre l'hypocrisie de la société. Maurice Lever voit dans cette capacité de synthèse entre "l'esprit gaulois, hérité des conteurs du seizième siècle, et (le) libertinage idéologique de l'âge baroque" (187-8), l'apport original du discours licencieux de l'époque. L'épisode ne constitue d'ailleurs qu'un bref moment du texte, et, avec l'arrivée de Valentin sur sa méchante haridelle, le comique reprend ses droits.

Sorel est tout à fait conscient de violer le tabou social et littéraire en nommant les parties du corps<sup>7</sup>, et plus encore en situant la scène dans le milieu aristocratique auquel sa philosophie et les caveat adressent le roman, alors que les épisodes burlesques, délibérément situés chez les paysans et les petits bourgeois, opéraient une certaine distanciation. L'audace demeure limitée par la préoccupation du romancier de ne pas lasser le lecteur par la description des couples qui se font ou qui se défont. Il tient secrète l'identité de Terese, et les efforts de Francion pour déterminer cette identité assurent une structure, celle du jeu, à un passage qui pourrait fa-

cilement se dissoudre dans le cliché et la répétition. Le rire bon enfant de la jeune femme lorsque Francion la reconnaît à son "signe", une petite marque noire sur les fesses éclairée providentiellement par un flambeau, est un gage propitiatoire à l'intention des "Belles Dames" qui auront été tentées à plusieurs reprises—l'auteur l'imagine du moins (353)—d'abandonner la lecture.

L'analyse des personnages féminins souligne donc l'étendue de la gamme des emprunts thématiques qui permettent une réécriture constante, des variations à l'infini. En puisant au conte paillard comme au roman précieux, à la fiction picaresque comme au pamphlet libertin, l'écriture du *Francion* confronte ses sources, irise les effets. Ce que Barthes écrivait d'une nouvelle de Balzac s'applique ici à la structure même du récit:

Le jeu, qui est une activité réglée et toujours soumise au retour, consiste alors, non à accumuler les mots par pur plaisir verbal . . . mais à multiplier une même forme de langage . . . comme si l'on voulait épuiser l'invention pourtant infinie des synonymes, tout à la fois répéter et varier le signifiant, de façon à affirmer l'être pluriel du texte, son retour. (65)

Comme son héros, le roman répugne à se fixer, à se finir. Jouant des variations sur le même (Agathe répétant Laurette; la bourgeoise, d'autres bourgeoises; la Précieuse, d'autres Précieuses), des contradictions (Catherine divisée en deux parties irréconciliables fragmente aussi Francion), des faux-semblants, des écarts à la norme, il évoque un monde en mouvement où bien et mal, méchanceté et gentillesse, hypocrisie et générosité, vie et mort s'affrontent, se côtoient, se contagionnent réciproquement. La parodie nourrit une intention plus profonde, ôter ses masques à une société entièrement préoccupée d'illusion. Le projet littéraire conforte le projet social et s'inscrit dans l'esthétique baroque du nivellement des genres.

#### • NOTES

<sup>1</sup> Toutes les citations du texte de Sorel renvoient à la pagination de l'édition Garnier-Flammarion (Paris: Garnier-Flammarion, 1979).

<sup>2</sup> Voir à ce propos le chapitre intitulé "Le spectacle de la mort" dans l'étude de Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon* (Paris: José Corti, 1954): 81-117.

<sup>3</sup> Peut-être faut-il voir ici un hommage à la *Celestina* de Rojas?

<sup>4</sup> Achille avait été déguisé en fille par sa mère Thétis. Elle espérait ainsi le soustraire aux dangers de la guerre et déjouer l'oracle qui annonçait qu'il mourrait devant Troie. Ulysse le démasque en cachant une épée parmi les colifichets qu'il offre à Achille et à ses compagnes de jeu de Scyros, et n'a pas de mal à le convaincre de quitter l'habit féminin (Ovide, *Métamorphoses* XIII).

<sup>5</sup> Les italiques ne figurent pas dans le texte de Sorel.

<sup>6</sup> Sorel prend plaisir à juxtaposer, à de nombreuses reprises, identité féminine et anatomie mâle du personnage: "Le bon fut que les femmes qui ont bien autant de curiosité que les hommes, et principalement en ce qui est d'une plaisante aventure, voulurent sçavoir ce que c'estoit que leurs maris avoient veu, elles s'en allerent en troupes jusques au Chasteau, où elles ne furent pas si tost, qu'ayans apperceu ce qui pendoit au ventre de Catherine, elles s'en retournerent plus viste qu'elles n'estoient venuës" (71).

<sup>7</sup> Jean-Marie Goulemot et Claude Filteau insistent sur cette volonté de tout dire qui caractérise la littérature érotique du dix-septième.

#### • OEUVRES CITEES

Adam, Antoine. *Théophile de Viau et la libre pensée française*. Genève: Slatkine, 1965.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

Bédier, Joseph. *Les fabliaux: Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*. Sixième édition. Genève: Slatkine, 1982.

Boileau, Nicolas. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1966.

Coulet, Henri. *Le roman jusqu'à la Révolution*. T.1. Paris: Armand Colin, 1967.

Darmon, Pierre. *Mythologie de la femme dans l'ancienne France: XVIe-XVIII siècle*. Paris: Seuil, 1983.

Debaisieux, Martine. *Le procès du roman: Ecriture et contrefaçon chez Charles Sorel*. Saratoga: Anna Libri, 1989.

Filteau, Claude. *Le statut transgressif de la narration*. Sherbrooke: Ed. Naaman, 1981.

Genette, Gérard. "Le serpent dans la bergerie." *L'Astrée*. By Honoré d'Urfé. Paris: Union Générale d'Éditions, 1964.

Goldin, Jeanne. "Structures métaphoriques et unité narrative; le livre I de *L'Histoire comique de Francion*." *Papers on French Seventeenth Century Literature* 4-5 (1976): 117-140.

Goulemot, Jean-Marie. "Du roman érotique au XVIIIe siècle." *Du Baroque aux lumières: Pages à la mémoire de Jeanne Carriat*. Paris: Rougerie, 1986.

Lever, Maurice. *Le roman français au XVIIe siècle*. Paris: P.U.F., 1981.

Lorcin, Marie-Thérèse. *Façons de sentir et de penser: les fabliaux français*. Paris: Honoré Champion, 1979.

Roy, Emile. *La vie et les oeuvres de Charles Sorel, Sieur de Souwigny, 1602-1674*. 1891. Genève: Slatkine, 1970.

Sareil, Jean. *L'écriture comique*. Paris: P.U.F., 1984.

Serroy, Jean. *Roman et réalité: Les histoires comiques au XVIIe siècle*. Paris: Minard, 1981.

Sorel, Charles. *Histoire comique de Francion*. Paris: Garnier-Flammarion, 1979.

Suozzo, Andrew. *The Comic Novels of Charles Sorel: A Study of Structure, Characterization and Disguise*. Lexington: French Forum, 1982.

d'Urfé, Honoré. *L'Astrée*. Précédé de: "Le Serpent dans la bergerie" par Gérard Genette. Paris: Union Générale d'Éditions, 1964.