



HAL
open science

LA COMÉDIE À SEPT PERSONNAGES DE CLAUDE BRUEYS : ANALYSE LINÉAIRE ET ANTHOLOGIQUE

Emmanuel Desiles

► **To cite this version:**

Emmanuel Desiles. LA COMÉDIE À SEPT PERSONNAGES DE CLAUDE BRUEYS : ANALYSE LINÉAIRE ET ANTHOLOGIQUE. Revue d'études d'oc, La France latine, 2019. hal-02463811

HAL Id: hal-02463811

<https://hal.science/hal-02463811>

Submitted on 1 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA COMÉDIE À SEPT PERSONNAGES DE CLAUDE BRUEYS : ANALYSE LINÉAIRE ET ANTHOLOGIQUE

Claude Brueys n'est plus un inconnu dans la critique littéraire provençale. L'a-t-il d'ailleurs vraiment été ? Brueys fait partie de ces auteurs qui, sans avoir tenu le haut du pavé, s'est maintenu, bon gré mal gré, au sein des références faites ici et là à la littérature provençale du XVII^e siècle. Mistral l'a lu, le cite fréquemment dans son *Tresor dóu Felibrige* ; Camille Moirenc, avant le *Tresor*, y avait fait référence également¹ ; Anselme Mortreuil, en 1843, avait réédité ses œuvres².

Pourtant, il n'a jamais été considéré comme un écrivain majeur. Il a fallu que de belles initiatives universitaires le mettent à l'honneur assez récemment, à l'instar de la revue *Prouvènço 2000* qui lui avait consacré un numéro entier de sa collection³. Les études de Claude Mauron, Roland Costa, Henri Moucadel et d'autres spécialistes⁴ ont montré l'intérêt non seulement linguistique mais également littéraire de sa poésie. Nous nous étions autorisé, en 2005, à publier, traduire et commenter ses chansons d'amour⁵.

Il faut dire que l'on entre dans la production poétique de Brueys comme dans une forêt en friche. Son *Jardin deys Musos provensalos* est une œuvre est bigarrée : divisée en deux volumes, mais présentant au total 4 parties, elle offre tout d'abord trois pièces de théâtre, des poésies centrées autour du carnaval, des vers de circonstances, des dédicaces, des références à l'actualité aixoise ou française, pour se terminer par 66 chansons - d'inspiration « libertine » comme nous avons tenté de le démontrer.

Pour faire découvrir Brueys et vulgariser son œuvre il faut donc d'abord trier, compartimenter, sélectionner et offrir au lectorat actuel des « tranches » de sa poésie, au moins dans une optique anthologique.

Son théâtre en est une belle invitation. Comme son successeur aixois, Gaspard Zerbin, c'est par la scène que Brueys s'est fait connaître, autant par le public de l'époque que par les lecteurs du XIX^e et du XX^e siècles. Pourtant, à l'heure actuelle, aucune réédition de son théâtre n'a paru, et encore moins en version traduite. Aussi la langue de Brueys est-elle un peu ardue à quiconque souhaite le découvrir aujourd'hui.

Relevons la gageure et essayons de proposer un tour d'horizon anthologique mais également analytique de l'une de ses trois comédies - la deuxième - intitulée *Comédie à sept personagis*, divisée en 5 actes. Gageons qu'elle donnera le goût et l'envie d'aller plus loin dans la découverte de cet auteur passionnant à bien des égards.

1 : Camille Moirenc le cite 53 fois dans son *Dictionnaire* (Voir Jean-Michel Jausseran, *Dictionnaire de mots, expressions, proverbes provençal-français, avec lexique français-provençal, de Camille Moirenc*, Equinoxe, Saint-Rémy-de-Provence, 2009, p.532.)

2 : Cette dernière édition marseillaise de 1843 a été réimprimée sous les presses de l'éditeur Slatkine, à Genève, en 1971.

3 : *Prouvènço 2000*, n°5, décembre 1987.

4 : Ces articles sont inclus dans la revue précitée.

5 : *Les Chansons provensalos de Claude Brueys*, Lou Prouvençau à l'Escolo, Maillane, 2005.

Quels sont les personnages et que s'y passe-t-il ?

Personnages :

Paulino

Nicletto, chambrière de Paulino

Carlin

Pelegrin, valet de Carlin

Cassandrin, ami de Carlin

Saumiero, maquerelle

Brigadèu, charretier de Paulino

ACTE I

*CARLIN

Carlin, en monologue, se plaint du mal d'amour. Nous apprenons finalement qu'il aime Paulino et qu'il compte sur son valet, Pelegrin, pour obtenir récompense à son amour, notamment par l'entremise d'un billet doux.

*CARLIN/PELEGRIN

Carlin révèle sa passion à Pelegrin, et lui décrit Paulino en termes enchanteurs. Voici un extrait de cette tirade enflammée :

*Premierament son beou visagi
Ez la neissenço de l'amour,
Et deis Caritos lou sejour ;
Aquo si ten per veritable,
Car non l'ya ren de plus amable :
Sous peous lusens comm'vn ducat,
Tenon quu ly plas estacat :
Son beou front ressemblo l'yuori ;
V'onte millo Amours sont en glori :
De regardar ben vivament
Sous hueils, non si pou vrayament
Car son plens de fuecs, et de mechos,
Et Cupidon l'y ten seys flechos :
Non cresi qu'en tous leys nou Ceous
Si vegue gés d'Astres plus beous :
Sou nas és tout fach de Pourphyre
Plus beou que l'on non sauprié dire :
Lou vray et parfet incarnat
Subre seys gaut'és semenat :
Lou fin Courau pren sa racino
Dessubre sa bouco poupino,
Qu'en le dubren fa veire auprès
Dous rengs de Perlos senso prés :
Son halen'és suauo et douceto,
Commo lou musc et la ciueto :*

*Vn menton que fa lou crousset,
 Per tout ben fourmat et grasset :
 Pueis descendent à la valado
 Vesés sa gorgeo delicado,
 Vn piés releuat qu'és plus beou,
 Que lou lach caillat, ny la neou.
 Vn valon entre doues coulinos
 Que semblon doües pommos marbrinos :
 Per ço qu'és cubert das habis
 Son doües escaillos de rubis
 Que rés n'és pas digne de veire
 Me semblo qu'ansin va fau creire :
 Cadun admiro seis façons,
 Tous seis prepaus son de liçons,
 Sa contenenci d'vno Deesso,
 Lou caminar d'vno Princesso.*

Premièrement, son beau visage est la naissance de l'amour et le séjour des trois Grâces ; on tient cela pour véritable, car il n'y a rien de plus aimable. Ses cheveux brillants comme un ducat séduisent qui bon lui plaît. Son beau front ressemble à de l'ivoire où mille amours sont en gloire. On ne peut observer véritablement ses yeux, car ils sont pleins de feux et de mèches, et Cupidon y tient ses flèches. Je ne crois pas que dans les neufs Cieux on voie d'astres plus beaux. Son nez est entièrement fait de Porphyre, plus beau que l'on ne saurait le dire. Le vrai et parfait incarnat sur ses joues est semé. Le fin corail prend sa racine sur sa bouche charnue qui, quand elle l'ouvre, fait voir, les unes après les autres, deux rangs de perles sans prix. Son haleine est suave et douce, comme le musc et la civette. (Elle a) un menton avec une fossette, bien en chair et partout bien formé. Puis, descendant plus bas, vous voyez sa gorge délicate, une poitrine tendue qui est plus belle que le lait caillé ou la neige. (Elle a) un vallon entre deux collines qui ressemblent à deux pommes de marbre, mais parce qu'il est couvert par les habits, celles-ci sont deux écailles de rubis que nul n'est digne de voir ; il faut le croire ainsi, me semble-t-il. Chacun admire ses manières ; tous ses propos sont des enseignements, sa contenance est celle d'une déesse, sa démarche celle d'une princesse.

Nous avons ici un type de description, élément par élément, connu dans la littérature du temps, en oïl comme en oc. Pierre Goudouli, à la même époque et à Toulouse, se plaît à écrire une *description de beauté*, qu'il complétera par une *description de laideur*, renouant avec la tradition du blason et du contre-blason, dans laquelle Clément Marot, au siècle précédent, s'était illustré avec son célèbre *Beau Tétin* suivi du *Laid Tétin*.

C'est exactement ce que nous découvrons dans la pièce de Brueys. Après l'éloge de la beauté féminine, formulé par Carlin, Pelegrin, son valet, propose un morceau de bravoure au sujet de la laideur féminine. À titre de prolepse Pelegrin, sans le savoir, prépare l'avanie et la dé-valorisation - au sens strict - qui attendent

Paulino à l'acte V.

À y regarder de près, cet extrait élogieux (pour le moment !) est une suite de descriptions où défilent les constituants du visage, laissant place à la poitrine, puis aux vêtements et se termine par une remarque générale sur l'attitude et le port de l'héroïne. La conclusion est sans appel : c'est sur le visage que se focalise Carlin, et Brueys avec lui, limitant ainsi – malgré ce qui a pu être dit de la « vulgarité » de l'auteur aixois – l'érotisme de la description. Goudouli, lui, ne s'en était pas privé...

Néanmoins, et malgré sa spécificité, ce « portrait » respecte les règles du genre, légitime l'état sentimental du personnage central et, conséquemment, le moteur narratif de la pièce. Sur ce point nous noterons l'ambiguïté de l'expression « la naissance de l'amour » : c'est à la fois la naissance de la passion de Carlin pour Paulino et la naissance de la pièce elle-même, justement axée et motivée par le sentiment de Carlin. Point de beauté de Paulino point d'amour de Carlin, et point de pièce.

Il est donc nécessaire de marquer très fortement l'impression que le physique de Paulino engendre dans l'âme du personnage masculin, puisqu'il est premier et originel. On ne s'étonnera pas, ainsi, que le ton soit volontairement outrancier, fidèle à une tradition baroque de l'exagération. Les métaphores de Circé et du paon, chères à Jean Rousset⁶, sont tout à fait justifiées dans cet extrait. La vision de Carlin, quittant son aspect individuel, devient universelle, soutenue par un jeu tropologique relevant de la convention baroque : les parties du corps féminin deviennent matières précieuses (ivoire, marbre, porphyre, rubis, perles), la femme devient étoile (on sait ce que Victor Hugo en fera, deux siècles plus tard, dans la lettre de Ruy Blas à la reine), Cupidon en personne y a laissé ses attributs (arc et flèches).

On traiterait volontiers Brueys de conventionnel si l'on ne considérait ce passage précisément inclus dans le cadre d'une comédie, d'inspiration sciemment burlesque. Certains tropes flirtent avec le respect des normes (des cheveux qui brillent comme un ducat !) ; le ton est d'emblée hyperbolique voire adynatonique (tout le corail du monde tire son origine des lèvres de Paulino !). Bref, cette mise au pinacle de la femme, située quasiment au rang de déesse (tradition inspirée des troubadours, amplifiée par Dante et Pétrarque, reprise par les auteurs français du XVI^{ème} siècle, et avec laquelle Charles Sorel veut absolument rompre), Brueys s'en amuse et en joue - au sens dramaturgique.

Notons au passage que les qualités morales et intellectuelles ne prennent que deux vers ! Paulino ne serait-elle, comme dans bien des textes du temps, qu'une beauté plastique ? À en croire les affres charnelles que l'héroïne ressent – et auxquelles elle succombera – nous sommes porté à le croire. Nous sommes encore et surtout dans cette époque, s'éloignant là de la tradition troubadouresque, où les *Quinze joies de mariage* et, plus récemment, *Les Caquets de l'accouchée*, cultivent une image de la femme presque exclusivement charnelle et objet.

On ne s'étonnera donc point que Pelegrin, comme nous l'avons dit, pour se moquer de son maître et après cette tirade, reprend parodiquement la description de Carlin – sur le mode du contre-blason.

Le valet décide tout de même d'aider l'affaire amoureuse de Carlin et s'en va

6 : Voir Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Corti, Paris, 1953.

chez Paulino, le billet doux à la main.

ACTE II

*PELEGRIN/NICLETTO

Pelegrin annonce à Nicletto la passion de Carlin pour Paulino, mais Nicletto révèle une maîtresse rigoureuse et fermée à l'amour.

*PELEGRIN/NICLETTO/PAULINO

Pelegrin dévoile l'amour de Carlin à l'intéressée, mais celle-ci réagit vivement et refuse cette passion. Elle accepte quand même le billet. Pelegrin la traite de meurtrière.

*NICLETTO/PAULINO

Paulino lit le billet, mais elle maintient son refus alors que Nicletto tente, en vain, d'adoucir sa maîtresse.

*PELEGRIN

Pelegrin s'apitoie sur le sort de son maître, à l'exemple de ces quelques vers :

*Que deuendras paure Carlin,
Poüedes ben faire lou Poulin,
Cresent que la bello Paulino
De ton mau sie la medecino :
Quintou malheur ressentiras,
Las! en que penno tu seras
Quand t'auray dich, que ta Mestresso
N'a ren per tu que de rudesso :
Carlin amo fidelament,
Paulin'hais parfetament.
Lou trait'animau qu'és la fremo
Dins son coïior tout malheur s'estremo
Per donnar à l'home chagrin.*

Que deviendras-tu, pauvre Carlin ? Tu peux bien faire le galant, en croyant que la belle Paulino sera le remède à ton mal ! Quel malheur ressentiras-tu, hélas ! en quelle peine seras-tu quand je t'aurai dit que ta maîtresse n'a pour toi que rudesse ; Carlin l'aime fidèlement, Paulino le déteste parfaitement. Le traître animal qu'est la femme ! dans son cœur tout malheur est enfermé pour donner du chagrin à l'homme.

Nous y sommes ! Un poncif misogynne vient enfin d'être formulé et illustré. Il s'agit presque d'un CQFD pour l'esprit du temps, perpétuant le *topos* de la femme-tortionnaire et de l'homme-victime. Qu'un sauveur vienne rejoindre le duo et le triangle de Karpman sera complet !

L'image de la femme mal aimante et insensible est soutenue par le thème conventionnel du « mal d'amour » et, par voie de conséquence, de sa « médecine » - celle-ci n'étant autre que l'affection que la même femme est en mesure d'octroyer. Ainsi le sexe faible passe au rang de sexe fort, puisqu'il possède tout à la fois les causes de la souffrance masculine et son remède – d'où cet agacement perpétuel de

Brueys, dans son théâtre comme dans ses chansons d'amour, envers la gent féminine. Une situation masculine de vulnérabilité est toujours implicite et les invectives envers elle (tournant parfois à l'injure pure et simple) ne sont probablement et inconsciemment qu'une volonté de « renversement de pouvoir ». Que Paulino, de belle et puissante au début de la pièce devienne souillée et soumise à la vindicte de Carlin – ce qui arrivera –, et voilà qui satisfait l'âme du héros (et peut-être derrière lui une génération de mâles se sentant peut-être frustrés et castrés). Nous ne sommes pas loin, ici, de la théorie d'Alfred Adler suggérant que l'oppression des hommes envers les femmes est peut-être un renversement du matriarcat par le patriarcat, à une époque reculée de l'histoire humaine⁷. Pourquoi pas... et, en tout cas, Pelegrin – devant son maître – ne s'en prive pas.

Retenons que, au-delà de l'aspect « généralisant » de la tirade de Carlin, cet extrait a le mérite de résumer la situation dramatique (*a priori* bloquée), de procéder à des reprises culturelles contextuelles (précieuses pour le chercheur d'aujourd'hui), et de préparer le dénouement par un jeu subtil de prolepse – sorte de *cause finale* de la pièce, pour reprendre une expression aristotélicienne.

*PELEGRIN/CARLIN

Carlin se désole aux nouvelles de Pelegrin. Celui-ci décide alors de faire entrer en scène une maquerelle : Dono Saumiero. Après quelques réticences, le maître s'en remet au valet.

ACTE III

*PELEGRIN/SAUMIERO

Saumiero, une amie de la mère de Pelegrin, se voit proposer par le valet le travail d'entremetteuse en faveur de Carlin. Saumiero, assurée, rappelle toute son expérience et sa réussite en la matière.

*PELEGRIN/CARLIN/SAUMIERO

Carlin explique précisément la chose à Saumiero, et se montre très libéral.

*SAUMIERO/PAULINO

Saumiero, en marchande, aborde Paulino et commence à jouer son rôle d'entremetteuse, mais Paulino, qui a compris les intentions de Saumiero, reste implacable et affirme tout haut son dédain de tous les hommes.

*SAUMIERO/PELEGRIN/CARLIN

Carlin se désole aux nouvelles de Saumiero. Pelegrin exhorte son maître à oublier cette cruelle maîtresse, mais Carlin ne l'en aime que davantage.

*SAUMIERO/PELEGRIN

Saumiero réclame un paiement, mais Pelegrin refuse. Saumiero insulte Pelegrin.

ACTE IV

*PAULINO

En un long monologue, le lecteur découvre le dilemme de Paulino. D'un côté elle

⁷ : « Il semble que le matriarcat ait prélué à toute autre forme d'organisation sociale : selon certains indices, dès la nuit des temps, le rôle important aurait été dévolu aux femmes ». Catherine Rager, *Introduction à la psychologie d'Adler*, Chronique sociale, Lyon, 2005, p.75.

n'aime personne, ne veut se marier avec personne, d'autant qu'elle est veuve et veut conserver sa réputation de femme chaste ; d'un autre côté le désir de la chair la tourmente trop fort et elle ne peut plus vivre sans l'assouvir. Voici un extrait de cette confession psychologique :

*Après m'estre pron deffendudo,
Comm'vno fremo resoludo
Que ren n'a pougut estacar,
Serie poussible que la car,
Me fesso gastar mon oubragi !
Auer agut tant d'auantagi
Sus touto sorto de passions,
Et mantengut mas intenssions,
Tousiours ben nettos et ben sanos ;
Senso que leys febres cartanos,
Que pouuenon de Cupidon,
M'ayon ren més à l'abandon :
Auer reputation au monde,
Que non l'ya ren que me seconde
Per ço qu'és de la castitat ?
Helas en que necessitat
Lou trop ben estre m'a remesso !
Ha que ben souuent la richesso
Fa perdre lou sens et l'honneur ;
You n'ay per degun gés d'amour
Enterin la car me coutigo
Qu'a tout prepaus ay l'enterigo ;
Quintou remedi per garir ?
Fau plus leou songear de mourir,
Que de commettre gés d'orduro,
Contro l'honneur, qués la parure
Que m'a facho tant renommar,
Et deys gens de ben estimar
Mays qu'és aquo que pourray faire,
Que puesque jour et nuech soustraire
La continenci dou pecat ?*

Après m'être bien défendue, en femme résolue que rien n'a pu ébranler, serait-il possible que la chair me fasse gâter mon ouvrage ? Avoir pris si souvent l'avantage sur toutes sortes de passions et avoir toujours conservé mes intentions nettes et saines, sans que les fièvres quartes qui proviennent de Cupidon m'aient du tout réduit au déshonneur, avoir de la réputation dans le monde, et n'être aidée en rien du tout pour ce qui concerne la chasteté ? Hélas, en quelle nécessité ne m'a pas mise le bien (et trop bien) être ! Ah ! Que bien souvent la richesse fait perdre le sens et l'honneur. Je n'ai d'amour pour personne, cependant la chair m'aiguillonne tant que j'en suis

sans cesse agacée : quel remède pour guérir ? Il faut plutôt songer à mourir que de commettre une ordure contre l'honneur qui est la parure qui m'a rendue si renommée et estimée des gens de bien. Mais que pourrai-je faire qui puisse supprimer la continence du péché ?

Nous avons là la scène la plus psychologique de la pièce. Mais s'agit-il vraiment de psychologie ?

Paulino en est pour l'instant à l'heure du bilan. Passant du passé composé au conditionnel présent, elle observe ce qui a été et ce qu'il faudrait. Mais les arguments avancés, à y regarder de près, ne sont pas des arguments sentimentaux. Son absence de sensibilité amoureuse est revendiquée : elle n'a d'affection pour personne. Seuls la chair, le corps au sens réduit du terme, son *soma* comme disent les Grecs, posent problème – et du coup relancent la pièce. Encore une fois la psyché et l'intellect de la femme sont mis hors circuit. Seule sa pulsion sexuelle est à l'œuvre. Sa libido est bien réduite : ce n'est qu'une pulsion génitale. Réduisant son sentiment d'attraction envers l'autre sexe à un instinct primitif, Paulino se fait la synecdoque d'un poncif du temps : la femme lubrique et pécheresse.

Certes, il y a bien quelque tentative de lutte interne pour endiguer cette invasion charnelle, mais il ne faudrait pas assimiler notre Paulino à la Chimène de Rodrigue. Le dilemme ici n'est pas de l'ordre de l'amour et du devoir, comme dans le *Cid*, mais de l'ordre de la pulsion érotique et des conventions sociales. Nous sommes moins chez Corneille que dans la deuxième topique freudienne, considérablement simplifiée anachroniquement par Brueys, où le ça pulsionnel de Paulino lutte désespérément avec son *surmoi* social. À la rigueur, plus que de la Chimène cornélienne Paulino relève-t-elle de la Phèdre racinienne. Les allusions aux « fièvres de Cupidon » pourraient nous autoriser à le penser. Une force physique se joue de la femme (et voilà comment, doucement, le pouvoir, reconnu implicitement à la femme – comme nous l'avons vu - est en train de l'abandonner). Là encore nous sommes dans la prolepse : c'est l'homme qui va recouvrer la puissance sur la femme (puisqu'elle-même a perdu la sienne sur son propre *soma*). Étouffée - comme de nombreux personnages dramatiques du XVII^{ème} siècle - entre deux aspirations incompatibles, Paulino oscille, elle, entre corps et convention sociale.

La psychologie a suffisamment montré comment l'âme humaine trouve des parades, des tricheries parfois, un *modus vivendi* dans le meilleur des cas, pour faire coexister deux exigences contraires. C'est précisément ce que fait Paulino en trouvant *in fine* une solution : se dégoter un roturier, sur lequel elle a tout pouvoir (et surtout le pouvoir de le réduire au silence), pour satisfaire ses désirs charnels. Son choix se porte sur son charretier : Brigadèu.

*CASSANDRIN/CARLIN/PELEGRIN

Cassandrin, un ami de Carlin, narre sa déconvenue amoureuse. Amoureux d'une soi-disant chaste Armande, il la surprend dans les bras d'un palefrenier dans une étable. Cassandrin et Pelegrin entament alors tout un discours misogyne, mais Carlin s'insurge et défend l'honneur de Paulino.

*CARLIN/PELEGRIN

Carlin maintient son intention d'aimer Paulino.

*PAULINO

Paulino attend celui (Brigadèu) qui doit la soulager.

*PAULINO/BRIGADEU

Après tout un jeu de paroles à double sens, Paulino dévoile ses volontés à Brigadèu, sous la menace pour qu'il garde le secret. Brigadèu, après avoir exposé ses craintes quant à ce rôle, assure néanmoins de la contenter.

*NICLETTO

Nicletto qui a assisté, cachée, à cette dernière scène, est outrée de découvrir la vérité. Elle décide de révéler tout cela à Carlin et d'espionner encore Paulino et Brigadèu.

*PAULINO/BRIGADEU/NICLETTO (cachée)

Cette fois-ci les paroles sont sans équivoque quant à la nature des relations Paulino-Brigadèu.

*NICLETTO

Puisqu'elle est désormais sûre de la vérité, Nicletto décide de faire assister Carlin au petit jeu de Paulino et Brigadèu.

*NICLETTO/CARLIN/PELEGRIN

Nicletto révèle tout aux deux hommes et les invite à surprendre Paulino et Brigadèu.

*CARLIN/PELEGRIN

Carlin est, on l'imagine, stupéfait, mais Pelegrin, lui, fait l'analogie avec ce que Cassandrin a raconté.

ACTE V

*CARLIN/PELEGRIN

Carlin peste contre la gent féminine. Les deux hommes se cachent.

*PAULINO/BRIGADEU/CARLIN et PELEGRIN (cachés)

Paulino se fait désireuse, Brigadèu est quelque peu réticent (il a fait, cette nuit, un rêve de mauvais augure).

*CARLIN/PELEGRIN

Colère de Carlin.

*PAULINO/BRIGADEU/CARLIN/PELEGRIN/NICLETTO

Carlin surprend Paulino en pleins ébats et lui promet la réputation qu'elle mérite en ces termes :

*Ordre putan, senso reson
Que m'as tengut tant en preson,
V'ont'as l'honneur abandonnado ?
Traïto, vileno, tirassado,
Vrayament soubro d'vn pet plat,
Ton coïior haut s'és ben reuallat
Fin qu'à l'extrenitat plus basso ?
Non dies plus ren ? parlo bagasso,
Per ten miés leuar lou tallen,
Quitar per vn rougnous vilen,
Vn Compagnon vaillent et noble ?*

*Siou ben resoulut que lou poble,
Non s'entretengue tous leys iours ;
Que de las vilenos amours
De Paulino desvargounado :
L'histori sera ben contado
Eys millous Compagnies dou luec,
Paulino sera mess'en ieuc
Per faire rire tout lou monde.*

Sale putain, qui sans raison m'a retenu si longtemps en prison, où as-tu abandonné ton honneur ? Traître, vilaine, traînée, le rebut d'un gueux, ton cœur si hautain est-il descendu jusqu'à l'extrémité la plus basse ? Tu ne dis plus rien ? Parle, catin ; (as-tu préféré), pour mieux en satisfaire le désir, quitter un compagnon vaillant et noble pour un vilain galeux ? Je suis bien décidé à ce que le peuple ne s'entretienne tous les jours que des vilaines amours de Paulino la dévergondée. L'histoire sera bien racontée dans les mille compagnies du lieu ; Paulino sera mise en scène pour faire rire tout le monde.

Nous avons là un morceau de bravoure d'invectives grossières et violentes envers la femme. Les contrastes jouent à plein : de déesse intouchable qu'elle était au début de la pièce (et dans le cœur de Carlin), voilà Paulino la dernière des dépravées.

Ce contraste n'a rien de surprenant, au fond. Il représente non seulement une « culture des extrêmes » caractéristique de la passion amoureuse (on relira *Le diable au corps* de Radiguet qui l'illustre parfaitement), mais également une pointe de syndrome d'abandon - présente au moins dans l'âme de Carlin. En effet, les travaux de Donald Winnicott⁸, de Germaine Guex⁹, ou encore de Daniel Dufour¹⁰ plus récemment, ont mis en relief les attitudes du sujet dit « abandonnique ». Après avoir ressenti l'abandon, dans un premier temps, le sujet est capable de verser dans un second temps dans l'excès de la colère la plus noire¹¹. C'est, de loin en loin, le processus psychologique de Carlin : après avoir subi la distance de Paulino sa colère se déchaîne dans ce dénouement, d'autant plus que l'abandon initial de Paulino n'était nullement dû à un manque de désir, puisqu'elle lui a préféré un « rougnous vilen » !

Passion et haine ne sont donc séparées que par une mince paroi et Carlin la crève avec fracas. Observons la véhémence de la scène : un champ lexical ordurier (« putan », « tirassado », « bagasso »...), une ponctuation saccadée, un ton enflammé, une femme réduite à un animal sexuellement affamé (le terme de *tallen* est à relever : il s'agit bien de la faim, comme le confesse également l'Agathe de Sorel, jeune prostituée, qui avoue devoir prendre également ses repas avec « sa bouche secrète »¹²).

8 : Notamment grâce à son concept de « mère suffisamment bonne ».

9 : Germaine Guex a publié, en 1950, un ouvrage intitulé *La névrose d'abandon* réédité, en 1973 aux Presses Universitaires de France, sous le titre *Le syndrome d'abandon*.

10 : Daniel Dufour, *La blessure d'abandon*, Les éditions de l'homme, Montréal, 2007.

11 : « Les manifestations agressives sont en effet un des visages de l'abandonnique ». *Idem*, p.67.

12 : « Alors je sceus ce que c'est que de coucher avec les hommes, et ne me faschois que de ce que je n'avois pas plus tost commencé à en gouter ; je m'y estois tellement accoustumée, que je ne m'en pouvois non plus passer que de manger et de boire. De sorte qu'il falloit que je prisse tous les jours mes ordinaires repas, aussi bien par la bouche

Le public devra-t-il tout prendre au premier degré, sans recul aucun ? Certes non. Toute la pièce, en bonne comédie qu'elle est, requiert de son spectateur ou de son lecteur une distanciation (avant même celle de Brecht) en remobilisant autant de *topoi* et de poncifs éculés dans l'esprit du temps. Là Brueys n'est pas Racine. Racine plaindra la condition humaine et le ravage des passions ; Brueys met en scène des personnages stéréotypés : l'homme-amoureux, la femme-lubrique, le valet-fidèle et malin... Nous sommes presque dans la *Commedia dell'Arte*.

La femme lubrique, hypocrite, Tartuffe avant l'heure ? Il s'agit avant tout, puisque le poncif n'est pas remis en cause, de la « mettre en scène », de la « mettre en jeu » (n'oublions pas que le terme de *jeu* est synonyme, depuis le Moyen Age, de théâtre)... et d'en rire ! Brueys agence subtilement une mise en abîme dans cet acte V et dernier. Comment ne pas voir dans ces deux vers

Paulino sera mess'en ieuc

Per faire rire tout lou monde

un clin d'œil, une allusion, de Claude Brueys à son propre travail dramaturgique ? Qui d'autre que Brueys lui-même peut « mettre en jeu » cette Pauline dévergondée ?

Au-delà de la simple mise en abîme, notre poète aixois insiste sur le recul, la distanciation auxquels invite son théâtre. Il n'a d'ailleurs pas choisi la comédie sans raison. Ainsi que l'a très bien démontré Charles Mauron, dans sa *Psychocritique du genre comique*, la comédie, à la différence de la tragédie (dans laquelle, comme le voulait Aristote, le lecteur doit s'immerger), engage à une prise de distance intellectuelle, nécessaire et inhérente au genre.

On ne sera point surpris, dès lors, si la *comédie* de Brueys se termine de façon burlesque (et improbable : Charles Mauron affirmait que la comédie « conserve jalousement son droit à l'absurde »¹³).

Ainsi découverte, Paulino n'aspire alors qu'à la mort, que personne, bien sûr, ne veut lui donner. Carlin propose alors un marché : son silence contre l'exécution de tout ce qu'il ordonnera, c'est-à-dire : le mariage de Paulino avec Pelegrin, autant pour punir l'infidèle que pour récompenser son valet fidèle, ainsi que le mariage de Nicletto avec lui-même, pour récompenser, cette fois-ci, la fidèle chambrière.

*Les mêmes plus SAUMIERO

Brigadèu, qui avait, malgré ses réticences, participé à la tromperie de Paulino, se voit joint à la très vieille Saumiero qui vient juste d'arriver - qu'il le veuille ou non.

Ansin cadun a prés partit,

Et l'affaire s'és convertit

A la fin tout en matrimonis.

Ainsi, chacun a pris un partenaire, et l'affaire, finalement, s'est toute changée en mariages.

secrette, que par celle qui se montre à tout le monde. » Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*, édition d'Yves Giraud, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p.102. Rappelons que cette première édition de *Francion* date de 1623 ; le *Jardin* de Brueys a été publié, lui, en 1628. Nous sommes dans une même contemporanéité de textes.

13 : Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Corti, Paris, 1964, p.28.

La fin de la pièce de Brueys mélange ainsi *happy end* et burlesque. Mais, une fois encore, l'air du temps, les marqueurs culturels, les *topoi*, les stéréotypes (surtout dans le genre comique - ici proche de la farce), sont à l'œuvre.

Comme nous l'avions affirmé à propos de ses chansons, notre poète aixois se moule parfaitement dans son époque¹⁴. Libertin Brueys ? Oui, par bien des aspects. Comique Brueys ? Assurément, mais dans cet esprit comique qui, en ce XVII^{ème} siècle qui allait ouvrir la voie à Molière et Scarron, signifie tout autant humoristique, burlesque, réaliste et « dramaturgique ».

Voilà une raison de plus, dans cette perspective historico-littéraire, de s'intéresser à Claude Brueys, auteur de moins en moins oublié et qui mérite tout notre intérêt.

Emmanuel DESILES
Aix-Marseille Université

14 : « Les intentions, les projets d'écriture, sont chez Brueys et bon nombre de ces écrivains, les mêmes ». *Les chansons provençales de Claude Brueys, op. cit.*, p.127.