



HAL
open science

Les enjeux poétiques du burlesque dans les dialogues versifiés du Typhon de Scarron

Mathieu Goux

► **To cite this version:**

Mathieu Goux. Les enjeux poétiques du burlesque dans les dialogues versifiés du Typhon de Scarron. Elseneur, 2022, La forme versifiée du dialogue dans les genres narratifs (XVe-XVIIe siècles), 37, pp.139-158. hal-03811430

HAL Id: hal-03811430

<https://hal.science/hal-03811430v1>

Submitted on 24 Oct 2022

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.

Les enjeux poétiques du burlesque dans les dialogues versifiés du *Typhon* de Scarron

L'HISTOIRE DU BURLESQUE, dans la tradition littéraire française, est celle d'une suite de reconnaissances successives, historiques d'abord, critiques ensuite, poétiques enfin¹. Du point de vue historique, tout d'abord, on a fait peu de cas, jadis, des auteurs burlesques : si, comme le reconnaît Paul Morillot, « [d]ans chaque siècle, sans exception, il y a eu des poètes pour chanter “le vin, le jeu, les belles”, ensemble ou séparément; [...] ces joyeux écrivains ont fait le plus souvent partie d'une société fermée »² et, rajouterons-nous, comme à part des grands littérateurs qui, parce que plus graves, étaient les plus commentés. On se souvient du jugement de valeur de Boileau, dans l'*Art poétique* : il tançait le « burlesque effronté [qui] trompa les yeux d'abord, [et] plut par sa nouveauté », l'appelait « contagion infecta[nt] les Provinces » et, globalement, fustigeait ses lecteurs et recommandait de le laisser « aux plaisants du Pont-Neuf »³. Vint ensuite, bien que progressivement, la reconnaissance critique : si les auteurs romantiques réhabilitèrent progressivement ces « joyeux écrivains » dont faisait évidemment partie Scarron, Théophile Gautier lui dédiait des pages élogieuses dans la *Revue des deux mondes*⁴, Hugo le peignant comme « griffon » dans son poème « Le grand siècle »⁵, les critiques littéraires n'en faisaient finalement que peu de cas jusqu'à l'époque récente. Lanson, dans sa grande *Histoire de la littérature française* qui fera date, grime ses réprimandes en compliments dans un chapitre intitulé « Attardés et égarés » :

-
1. Nous remercions Éliane Delente, du CRISCO (EA 4255), pour ses précieux commentaires.
 2. Paul Morillot, *Scarron et le genre burlesque*, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1888, p. 135.
 3. Nicolas Boileau, *Art poétique* [1674], Chant I, in *Œuvres complètes de Boileau*. Épîtres. Art poétiques. Lutrin, Charles-Henri Boudhors (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1952, p. 81-97.
 4. Théophile Gautier, « Paul Scarron », *Revue des deux mondes*, 14^e année, nouvelle série, t. 7, juillet 1844, p. 192-232.
 5. Victor Hugo, *Les chansons des rues et des bois*, Bruxelles – Leipzig – Livourne, A. Lacroix, Verboeckhoven et c^{ie}, 1865, p. 379.

Scarron est le grand homme du genre [burlesque] : rien ne vaut le *Virgile travesti*, qui ne vaut pas grand'chose. On en a trop vanté le sens littéraire, et l'esprit y est des plus gros; cela fatigue vite. [...] On a peine à croire à quel point ce genre du burlesque, aussi faux que l'héroïque, fut à la mode de 1648 à 1660⁶.

Le reste est à l'avenant. Pendant longtemps, le burlesque et Scarron son meilleur représentant ont été considérés comme une errance du « Grand Siècle » et de l'aveu des contemporains comme de celui des spécialistes, il ne devait être analysé qu'en tant que tel. Les études modernes ont depuis mis au jour une certaine richesse du genre, en creux peut-être parfois, tant la notion soulève de questions esthétiques. Le débat contemporain, que l'on retrouve chez Claudine Nédelec⁷, grande spécialiste de Scarron, et développé largement dans son ouvrage avec Anne Boutet⁸ consiste à placer le burlesque dans le spectre des productions littéraires classiques et plus largement même, à l'identifier soit comme un *genre*, soit comme un *procédé* ou un *registre*. L'enjeu critique est de taille : le déterminer comme genre, c'est lui prêter une suite de caractéristiques formelles et poétiques, de propos, qui en assure la reconnaissance et la continuité d'œuvre en œuvre, d'auteur en auteur ; mais le réduire à un procédé ou un registre, c'est déplacer l'identification du burlesque sur des tours et des méthodes, sur un artisanat du burlesque que l'on pourrait dès lors retrouver dans d'autres genres et dans d'autres formes artistiques. Partant, ces discussions aboutissent, en creux, à une meilleure définition et une meilleure délimitation de terrains littéraires proches : la parodie, le pastiche, le grotesque, le bouffon, voire la comédie. La démarche analytique consiste dès lors à déterminer si ce terme de *burlesque* est synonyme ou parasynonyme de ces différents concepts, substituables parfois, sachant que les témoignages du temps sont parfois sujets à caution : bien qu'il sous-titre son *Typhon* « poesme burlesque », Scarron lui-même parlera d'un « style bouffon » pour celui-ci dès les premiers vers du *Virgile travesti* de 1648, comme s'il brouillait volontairement les pistes⁹.

Ces enjeux, fort bien résumés par C. Nédelec et A. Boutet¹⁰, ne sont du reste pas l'apanage des discours contemporains puisque le burlesque

6. Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, 14^e éd., Paris, Larousse, 1920, p. 390.

7. Claudine Nédelec, « Burlesque et interprétation », *Les dossiers du Grihl*, Les dossiers de Claudine Nédelec, Le XVII^e siècle, 1999, en ligne à l'adresse suivante : <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/329>.

8. Claudine Nédelec et Anne Boutet, *Scarron. Le Roman comique*, Paris, Atlanté, 2018, p. 267 sq.

9. « Je qui chantay jadis Typhon / D'un style qu'on trouva bouffon. », Scarron, *Le Virgile travesty en vers burlesques*, Paris, Toussaint Quinet, 1648, p. 1.

10. Claudine Nédelec et Anne Boutet, *Scarron. Le Roman comique*, p. 47-49.

a été discuté lors de la querelle des Anciens et des Modernes¹¹. Ces débats cristallisent une grande partie des études sur cette « mode burlesque » dont le point de départ fut, selon certains historiens¹², le *Typhon*, édité en 1644 et dédié à « l'éminentissime [*sic*] » Mazarin, celui-là même pour lequel Scarron écrira plus tard de truculentes mazarinades.

Le *Typhon* connaît aussi une reconnaissance étrange dans cette histoire littéraire du burlesque français. On lui préfère d'autres œuvres de l'auteur, *Le Roman comique* tout d'abord, auquel fut consacré un très grand nombre d'études ces dernières années, notamment suite à sa sélection dans les programmes de l'agrégation en 2018 ; *Le Virgile travesti* ensuite, qui est considéré comme le chef-d'œuvre de l'épopée burlesque. Il est cependant surprenant que la gigantomachie de 1644 n'ait pas davantage attiré les regards, du moins, jamais en tant que telle : elle possède cependant cet avantage d'être, avec son *Recueil de quelques vers burlesques* de 1643, à l'origine de toutes ces discussions ne serait-ce que par le sous-titre que nous évoquions, « poème burlesque », qui peut être pris soit comme un argument générique (c'est-à-dire un poème relevant du genre burlesque) soit comme un « genre d'écrire »¹³ (un poème composé burlesquement). Cette ambivalence est somme toute contenue dans le terme même de *burlesque* qui nous vient de l'italien *burla* qui a le sens de « farce », « plaisanterie » et est attesté en français, selon le *TLF*, depuis la fin du XVI^e siècle. C'est un terme fortement associé au théâtre et aux saynètes, aux « bons tours joués à de pauvres gens qui n'en peuvent mais par des personnages peu recommandables [...] mais qui suscitent malgré tout le rire devant la bêtise des victimes et l'habileté des farceurs »¹⁴.

Le burlesque trompe et cherche à tromper, ses lecteurs comme ses personnages : partant, tous les stratagèmes farcesques se retrouvent dans ces œuvres, le déguisement en premier lieu – et celui-ci composera une partie notable de l'économie du *Typhon* puisque les Olympiens devront se grimer avec des peaux de bêtes pour échapper aux Géants dans le quatrième chant – mais aussi le travestissement énonciatif, polyphonique : le burlesque « refuse les “raisons claires et distinctes”, l'univocité de la pensée et de l'écriture »¹⁵, ce terme *d'univoque* devant s'entendre dans son sens

11. Claudine Nédelec, « L'invention du burlesque : de Marc Fumaroli à Boileau, aller et retour », *Cahiers du Centre de recherches historiques*, n° 28-29, 2002, § 2, en ligne à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/ccrh/1082>.

12. Voir Paul Morillot, *Scarron et le genre burlesque*, p. 151 ; Ange-Pierre Leca, *Scarron, Le Malade de la reine*, Paris, Kimé, 1999, p. 56-57.

13. Claudine Nédelec et Anne Boutet, *Scarron. Le Roman comique*, p. 47.

14. *Ibid.*, p. 107.

15. Claudine Nédelec, « Le burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale ? », *Dix-septième siècle*, n° 224, 2004, p. 436.

étymologique : à la voix unique, le burlesque préfère le *plurivoque*, qui se matérialise de différentes façons. Il nous semble ainsi que dès le *Typhon*, Scarron avait parfaitement saisi les enjeux poétiques du burlesque et savait les mettre en scène. Particulièrement, une comparaison entre la fin du premier chant et le début du second permet de lire un programme de la poétique burlesque, soit de son « poein », de sa fabrique propre : et loin d'être une juxtaposition ou un mélange d'éléments disparates, ces séquences nous semblent, au contraire, caractéristiques des enjeux du burlesque tels que l'auteur les travaillera dans ses futures œuvres. Ces enjeux se déploient au travers de plusieurs séquences dialoguées en vers, que nous comparerons tant au niveau de leur écriture que de leur propos. Il n'est pas anodin de remarquer, comme nous venons de le souligner, que c'est par le dialogue que ces enjeux s'expriment ; mais d'autres séquences, comme le duel à proprement parler entre les Olympiens et les Géants, relaté dans le cinquième chant, ou les instants qui reprennent cet échange classique entre le poète et sa muse peuvent se prêter tout aussi bien à l'analyse. La polyphonie burlesque apparaît cependant plus nettement dans les extraits que nous avons choisis¹⁶. Ils se situent au début de cette gigantomachie revisitée par Scarron. Dans cette version burlesque, les Géants jouent aux quilles et un coup trop fort, envoyé par Typhon, envoie la balle sur l'Olympe où elle brise les verres en cristal de Jupiter. Celui-ci, encoléré, envoie Mercure, son fils ailé, demander réparation aux Géants. Après l'expression de la doléance (v. 1-42), les Géants, s'exprimant par l'intermédiaire de Typhon, renvoient le messenger bredouille après l'avoir un peu bousculé, sans trop de violence toutefois (v. 43-83), et celui-ci d'amèrement se plaindre à son père (v. 84-124). Nous avons donc trois séquences dialoguées : Mercure parlant aux Géants, Typhon répondant à Mercure et Mercure, enfin, relatant l'entrevue à Jupiter.

Faisons une remarque préliminaire concernant le choix du vers de ce « poesme burlesque ». On sait que l'octosyllabe, « plus ancien des vers fran-

16. Nous avons reproduit en annexe les trois extraits analysés et avons numéroté les vers, auxquels nous ferons référence. Ils se situent respectivement aux p. 17-18 et 18-20 du premier chant, et aux p. 3-5 du second chant de l'édition *princeps* de 1644 du *Typhon*, édité à Paris chez Toussaint Quinet. Toutes les citations sont issues de cette édition. Les numéros de vers renvoient en revanche à ceux de l'annexe. La référence à l'édition originale nous a permis de commenter certains effets liés à la ponctuation d'origine. Bien que la numérotation des vers soit continue dans notre annexe, il y a un segment narratif d'une quarantaine de vers séparant les deuxième et troisième extraits, que nous avons choisi d'exclure de notre étude car ne touchant pas directement la question du dialogue. Nous avons rajouté des guillemets ouvrants et fermants pour identifier les segments en discours direct, et nous avons dissimilé les lettres *i/j* et *u/v* pour faciliter la compréhension.

çais»¹⁷, convient à tous les genres. Cela en fait donc le vers burlesque par excellence, car on le retrouve tant dans la grande poésie lyrique du XVI^e siècle que dans les contes et les fables en vers¹⁸. Sa popularité tient à sa plasticité, puisque « ses huit syllabes ne coupent pas trop vite le sens »¹⁹ : c'est ainsi qu'il est capable de s'illustrer ici dans ce qui apparaît, en première lecture, comme un dialogue épique (discours de Mercure), farcesque (réponse de Typhon) et mixte (compte rendu de Mercure). Notamment, observons de quelle façon Scarron ménage la concordance entre le vers et la syntaxe, par l'intermédiaire des subordinées introduisant des systèmes corrélatifs ou des « subordinées de perspective »²⁰. Dans le premier dialogue ainsi, ces subordinées sont exprimées, avec leurs propositions matrices ou, du moins, leur antécédent, dans un seul octosyllabe, alors que Typhon n'hésite pas à consacrer un octosyllabe entier aux subordinées. Comparons ainsi, ces vers du premier extrait :

Jupiter plus grand que vous tous,
Mille fois plus grands fussiez-vous,
(v. 2-3)

à ceux de Typhon, dans le deuxième :

Et sçachez qu'il s'en faut bien peu
Qu'on ne vous jette dans ce feu ;
(v. 54-55, nous soulignons)

Plus précisément, un décompte des termes ouvrant les vers de chaque dialogue donne à voir des stratégies distinctes d'organisation syntaxique : chez Mercure, sur les quarante vers de son dialogue, on trouve un seul mot *qu-* (v. 5), conjonction de subordination, et *dont* au v. 13 ; trois vers (v. 19, 26 et 30) s'ouvrent quant à eux avec la conjonction de coordination *et* et un (v. 24) avec *or*. Typhon, au contraire, sur la quarantaine de vers de son dialogue, ouvre six vers avec un mot *qu-* (v. 45, 51, 55, 58, 59, 61) et deux uniquement avec une conjonction de coordination (v. 54 et 60). Partant, tandis que le « style haut » qu'incarnerait Mercure serait caractérisé par la parataxe asyndétique, le « style bouffon » de Typhon serait, quant à lui, bien que ponctuellement, davantage marqué par une hypotaxe à tiroirs, multipliant les imbrications propositionnelles dans un nombre limité de vers :

17. Michèle Aquien, *La versification*, Paris, PUF (Que sais-je ? ; 1377), 2014, p. 27.

18. Voir, dans ce numéro, les contributions de Pascale Mounier sur les dialogues d'*Eurial et Lucrese* (p. 61-78) et de Jean-François Castille sur les *Fables* de La Fontaine (p. 159-172), qui témoignent de l'emploi de l'octosyllabe du XV^e au XVII^e siècle.

19. Michèle Aquien, *La versification*, p. 28.

20. Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, 8^e éd., Paris, PUF, 2021, p. 857 et plus largement p. 857-871.

Ha vrayment vostre sot message
 Est un assez bon témoignage
Que les Dieux sont moins gens de bien
Que nous *qui* ne vous faisons rien :
 (v. 56-59, nous soulignons)

Ces stratégies, que l'on rencontre au sein même des propos des personnages, se manifestent de même dans les choix narratifs que fait Scarron. Alors que les deux discours de Mercure sont encapsulés par des segments introductifs et terminatifs (v. 1, 42, 84, 124) et entièrement au discours direct, les interactions des Géants, et de Typhon notamment, sont rendues non seulement au discours direct, mais également *via* le discours narrativisé : « Typhon criant taisez-vous là » (v. 43), « Mais Typhon imposant silence » (v. 72). Ces distinctions se matérialisent au sein de procédés plus discrets. Si Typhon n'a guère de scrupules à faire rimer une diérèse sur *graci-eux* avec la synérèse de *cieux* (v. 50-51), ce qui allonge la rime et contraste avec le registre général de sa prise de parole, Mercure ne se risque pas à faire de même dans ses réponses : *Dieu*, qui revient souvent à la rime chez Mercure, (v. 41, 84, 116, etc.), ne peut autoriser une telle préciosité. Toutes choses égales par ailleurs, la plasticité de l'octosyllabe, qui se moule assez bien dans tous les genres et registres possibles, permet de créer des ponts entre différentes traditions poétiques et de juxtaposer des segments qui semblent effectivement distincts tant dans leur écriture que dans leur rôle textuel.

Cette plasticité est également au service de stratégies narratives distinctes. Mercure, tout au long de son dialogue, agit moins qu'il ne parle : il n'y a là aucune précision particulière sur son apparence ou son comportement, sur des gestes qu'il ferait pour accompagner ses propos. Nous sommes dans une perspective purement performative du dialogue, un pur « acte de langage » tel qu'Austin le définira dans son célèbre ouvrage²¹. Mercure est un personnage noble car ses propos le sont, et il construit agréablement son discours, s'autorisant des jeux d'échos et des rimes internes élaborées :

Or *Jupiter* qui vous tollere,
 Aimant la *Terre* vostre mere,
 (v. 24-25, nous soulignons)

En revanche, Typhon est un personnage de théâtre et de comédie : il crie (v. 43), module son air en prenant « une voix d'Ours » (v. 46) pour faire, ce qui semble paradoxal, un « joly discours » (v. 47), puis il « impos[e] silence » (v. 72) et « empesch[e] toute violence » (v. 73) sans que l'on précise s'il s'agit

21. John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire (How to do things with words)*, Paris, Seuil, 1970, p. 39-40 [1^{re} édition de 1962, ouvrage d'après des conférences données en 1955].

là d'ordres lancés ou bien s'il joint le geste à la parole. Avant même que Mercure, auparavant, ne parle, les Géants « firent une ample ceinture / De leurs grands corps autour de luy » (p. 16 du premier chant). Ces précisions de mise en scène, qui s'apparenteraient à des didascalies, contribuent à faire des Géants des acteurs comiques de farce et tout se passe comme si on avait réuni, sur la même scène, un héros racinien et un bouffon de la *commedia dell'arte*.

Ce mélange est caractéristique, semble-t-il, du registre burlesque, du moins dans certaines de ses interprétations : c'est un *miscellaneum* comme le définit Charles Perrault, produit de la « disconvenance de l'idée qu'on donne d'une chose d'avec son idée véritable »²². Il est important de noter que le burlesque tient, précisément, de ce décalage et de ce balancement : « [p]our pouvoir être un écrivain burlesque », écrit Claudine Nédelec, « ne faut-il pas avoir une conscience aiguë du dérisoire des différences entre le bas et le haut, le sublime et le grotesque ? »²³. Autrement dit, ce n'est ni le fait que Mercure parle dans un style noble et cadencé dans ce poème parodique, ni le fait que Typhon parle plus légèrement et en multipliant les jeux de scène, qui produit le burlesque. C'est plutôt la confrontation entre ces deux styles de discours, de la même façon que Scarron alterne segments au discours direct et segments au discours indirect ou narrativisé, parataxe régulière et hypotaxe imbriquée : autant de dispositifs qui, réduisant la distance entre ces styles, montrent en réalité leur proximité et réduisent leurs différences à des choix mécaniques et superficiels. La différence, dès lors, entre le style « haut » et le style « bas » n'est pas à calculer en termes de nature, bien en termes de degré : et il ne suffit que d'une similaire « mise en discours » pour qu'il soit difficile, si ce n'est impossible, de les distinguer.

C'est dans cette perspective que le retour de Mercure et le récit qu'il fait de la scène à Jupiter donnent un nouvel élan aux enjeux burlesques en manifestant cette fois-ci la thématique du travestissement. Mercure va ponctuellement mâtiner son style élevé du « joly discours » des Géants : notamment, ces vers de Typhon, commentés plus haut :

Et sçachez qu'il s'en faut bien peu
Qu'on ne vous jette dans ce feu ;
(v. 54-55)

se retrouvent, quasiment à l'identique, dans la bouche de Mercure ensuite :

22. Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, t. III [1692], Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 296-297, cité par Claudine Nédelec, « Réécritures burlesques », *Littératures classiques*, n° 74, 2011, p. 131.

23. Claudine Nédelec, « Burlesque et interprétation », § 46.

Il ne s'en est falu que peu
 Qu'on ne m'ait jetté dans un feu,
 (v. 94-95)

De la même façon, et sur le mode de la citation, il reprendra des formules populaires qui ne dénotent pas dans la bouche de Typhon mais qui étonnent dans celle de Mercure :

Mon pauvre petit fils de Maye,
 Je ne dis que daye dan daye²⁴
 A ces beaux discours gracieux
 (Typhon, v. 48-50)

Grand Dieu, luy dit le fils de Maye,
 La chanson de daye dan daye
 Est tout ce que j'ay peu tirer
 (Mercure, v. 84-86)
 Pour moy je dois une chandelle,
 Pour l'avoir eschapé si belle,
 (Mercure, v. 92-93)

On a l'impression que lors du retour auprès de Jupiter, la voix de Mercure s'est comme mâtinée, « emburlesquée » de son contact avec les Géants. Les belles rimes internes et le propos joliment construit s'effacent au profit d'une confusion du dieu ailé, qui s'autorise un audacieux rejet « tout ce que j'ay peu tirer / D'un » (v. 86-87), qui fait rimer *tirer* avec *tirer* (v. 86-87) certes, en jouant sur la polysémie du terme entre « obtenir [une information] » et « frapper », pour ensuite donner dans la polyptote en répétant une troisième fois le verbe au v. 88 sous la forme *re-tirer* ! La répétition est marque de confusion et fait écho à la *foudre* que l'on retrouve à trois reprises en l'espace de trois vers (v. 88-90). Même, la ponctuation de l'édition d'origine, qui ferme le vers 99, isole graphiquement une proposition participiale qui semble interrompue avant la principale :

Enfin ayant la bouche ouverte,
 Afin de leur représenter
 Ce qu'ils avoient à redouter.
 (v. 97-99)

Même si le point pouvait encore être une indication de relance, et même s'il n'était pas rare, dans la première moitié du XVII^e siècle, d'avoir ce type

24. Cette expression d'origine obscure, et guère attestée à l'écrit que chez Scarron, doit s'entendre comme un « tralala », comme une ritournelle de chanson. *Le Robert* le rapproche du lorrain *daïer* dans le sens de « railler », « lancer des sornettes ».

de rupture typographique²⁵, on a comme l'impression que Mercure ne sait que parler et a surtout la bouche bée, sans rien dire d'important. Alors que le dialogue, dans les textes épiques, fait avancer l'action²⁶, celui de Mercure semble davantage le ralentir, au regard du théâtral Typhon. Plus encore, quand le dieu messager s'exprime et à l'image des Géants qu'il vient de quitter, il n'hésite pas à s'abaisser à des crapuleries, notamment à mentir : car bien que Mercure affirme qu'il « alloit estre au moins souffleté » (v. 107), on nous assurerait pourtant auparavant que Typhon « empescha toute violence » (v. 73). On comprendra, notamment en juxtaposant les deux extraits, que Mercure ne fait pas que reprendre des termes des Géants : il en invente (« chien de bastard », v. 103 ; « le fâcheux mot de berner / M'a frappé, me semble, l'oreille », v. 111-112) et finit par travestir les paroles comme la réalité des faits. On note d'ailleurs une augmentation notable de l'outrage, comme s'il fallait aller plus loin dans l'injure pour convaincre Jupiter qu'il a été bousculé et qu'il faut punir les Géants : les insultes (« chien de bastard », v. 103) précèdent les agressions physiques avec le soufflet (v. 107) et la menace d'être « berné », soit d'être jeté en l'air dans une couverture, pour mieux le railler²⁷. Les modalisations qui traversent ce compte rendu (« J'ay pris une chose pour l'autre », v. 109 ; « l'oreille m'a peu corner », v. 110 ; « me semble », v. 112) affaiblissent la véracité de son discours, quand bien même en appellerait-il à la malédiction de la « galle qui dure sept ans » (v. 119) pour donner du poids à son récit. Reste cependant que par le contact avec le bouffon Typhon, le nom du Titan semblant appeler naturellement, par la rime, cette « épithète homérique » que l'on trouve ici aux vers 6-7 ainsi que dans l'*incipit* du *Virgile travesti* comme nous le soulignons en introduction de cet article, Mercure devient lui-même un héros bouffon. Le contact avec Typhon contaminera jusqu'à sa haute hérédité, puisque de la même façon que *Typhon* ne peut rimer qu'avec *bouffon*, le *fil* de *Maye* [de Maïa] ne peut que rimer avec *daye dan daye* (v. 84-85) et *Mercur*e qu'avec *injure* (v. 104-105) !

Il serait peut-être hâtif cependant de faire du compte rendu de Mercure la seule expression du caractère « miscellanée » de ces extraits, qui serait

25. Bernard Combettes, « Syntaxe et textualité. Les ajouts en fin d'énoncé dans les *Nouvelles créations et Joyeux devis* de Bonaventure des Périers », *L'information grammaticale*, n° 120, janvier 2009, p. 23-27.

26. Voir, dans ce numéro, la contribution de Sabine Lardon sur *La Franciade* et les enjeux du dialogue épique comme moteur de l'action des personnages, p. 97-118.

27. Richelet (*Dictionnaire françois*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, p. 75) définit le verbe *berner* comme le fait de « [m]ettre quelqu'un dans une couverture & le faire sauter en l'air », aux côtés du sens moderne de « tromper, tourner en ridicule ». Il n'est pas interdit de voir dans l'emploi de ce terme une polysémie, le fait de tourner en ridicule un dieu étant considéré comme la plus grande des offenses que les Géants puissent faire.

comme issu d'une corruption du style haut en style bas et qui correspondrait parfaitement à la définition de Fournel, que Littré reprendra dans son dictionnaire puisque le burlesque, selon lui, « s'attaque à de hauts personnages qu'il fait agir ou parler bassement »²⁸. Car à bien y regarder, dès sa première intervention, Mercure a des expressions et des façons de parler basses et Typhon, en retour, à des expressions hautes ; mais elles sont davantage discrètes, fondues dans un cas dans un style haut, dans l'autre dans un style bas. Cela se rencontre, par exemple, en observant plus attentivement comment les personnages manient le distique et construisent leurs énoncés sur les vers. Typhon est d'une grande régularité et compose, en deux ou quatre vers, des énoncés complets, sans faire d'écart par rapport aux bonnes règles de formation poétique :

Gentil Ambassadeur de quilles,
Croyez-moy, troussiez vos guenilles,
(v. 52-53)

Allez vostre dépesche est faite,
Tirez-vous d'icy braguenette.
(v. 64-65)

Mercury rompt plusieurs fois cette logique, et dès sa première intervention, en rassemblant par groupes rythmiques des vers pourtant isolés du point de vue du sens, comme en témoigne la ponctuation qui facilite parfois l'interprétation :

Ces grands hommes qu'il a perdus
Devroient bien vous avoir rendus
Moins entrepenans & plus sages ;
Mais plus cruels que des sauvages
Vous volez par monts & par vaux,
Et sans craindre Archers ny Prevosts
(v. 14-19)

Dans ce passage, le groupe qui commence par « Mais plus cruels » (v. 17) ne doit pas se coordonner avec « moins entrepenans & plus sages » qui le précède directement, et ce malgré le parallélisme de la construction et la reprise de l'adverbe intensif *plus*, mais bien à la proposition « Vous

28. Victor Fournel, *La littérature indépendante et les écrivains oubliés*, Paris, Didier, 1862, cité par Paul Morillot, *Scarron et le genre burlesque*, 1888, p. 137. Nous suivons d'ailleurs Morillot, p. 138, quand il défend le *Typhon* comme œuvre burlesque, et non « bouffonne » comme le fait Fournel, puisque « [q]uand on est réputé fils de la Terre, n'a-t-on pas droit à cet honneur [d'être un haut personnage] ? ».

volez... » subséquente (v. 18). La conjonction *mais* en ouverture du vers est parfaitement ambiguë; cela fait penser à ce que Vaugelas appellera, dans ses *Remarques* de 1647, une « construction louche »²⁹. Le distique, même, est parfaitement détruit dans son commentaire parenthétique, alors que l'on aurait dû s'attendre à une correspondance nette entre ce décrochage énonciatif et le rythme du vers :

(Car pour remeubler tel buffet
Il faut pour le moins la centaine)
(v. 35-36)

Sur le plan lexical, ensuite, on notera la même supercherie : Mercure, notamment, n'hésite pas à employer des vocables surprenants dans la bouche d'un dieu. Bien que le terme de *canaille* soit commun, à cette époque, à la tragédie comme à la comédie³⁰, il oriente nécessairement le propos de ce dernier côté au même titre d'ailleurs que *buffon* qui, quant à lui, n'est employé en ce sens que dans la comédie³¹. Ces deux mots, du reste, se trouvent à la rime (v. 5 et v. 7 respectivement) ; ils attirent le propos vers une légèreté déplacée dans la bouche d'un dieu. Dans le même ordre d'idées, parmi les termes hauts et les hyperboles telles « Mille fois plus grands fussiez-vous » (v. 3), « oublier vostre audace » (v. 28), le « courroux redoutable / De ce grand Dieu très-équitable » (v. 40-41), l'on trouve des termes provenant d'un style plus bas ou populaire, notamment à la rime et donc difficilement négligeables, comme « par monts et par vaux » (v. 18) dont l'homonymie avec « veaux »³² ne peut être adventice, et l'on évoque anachroniquement une « querelle d'Allemand » (v. 10). Bien entendu, le propos du discours lui-même caractérise ce mélange burlesque puisqu'il s'agit non d'une noble requête, mais bien du remplacement de vaisselle cassée ; la demande mélange allègrement les lignes temporelles puisque l'antiquité mythologique voyait apparemment déjà la ville de Venise comme capitale de la verrerie (v. 33). Autrement dit, quand bien même en première lecture on pourrait faire du discours de Mercure

29. Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise* [1647], fac-similé de l'édition originale, Paris, Droz, 1934, p. 113. On notera d'ailleurs que ce terme est particulièrement à propos, car ces constructions, pour Vaugelas, « semble[nt] regarder d'un côté, & elle[s] regarde[nt] de l'autre » (*ibid.*), au même titre que le discours de Mercure qui semble appartenir à un style élevé alors qu'il multiplie les tournures basses !

30. Corneille l'emploie dans *L'illusion comique* (1635, « Adieu, je vois ouvrir la porte, / Et crains que sans respect cette canaille sorte », III, 4) tout comme dans *Médée* (1635, « Quoi ? vous continuez, canailles infidèles ? », V, 2), nous soulignons.

31. Pour rester sur Corneille, on trouve une occurrence du terme dans *Mélite* (1625, « Ce discours de buffon ne me satisfait pas », III, 2) et il l'emploie pour qualifier les « valets bouffons » dans l'examen de sa pièce (1682), nous soulignons.

32. Mot que l'on retrouvera, par ailleurs et dans la bouche du narrateur, au vers 80, ce qui poursuit les nombreux jeux d'échos que nous avons relevés jusque-là.

une revendication typique d'un style élevé, ces nombreux détails et ces nombreuses scories fredonnent comme une petite musique, un « daye dan daye » *in petto* mais qui prend progressivement de l'ampleur et qui anticipera, partant, le futur compte rendu piteux du dieu ailé à Jupiter.

À l'inverse, même si le discours de Typhon semble caractérisé par des expressions et un style bas, des formules nobles surgissent ponctuellement dans ce « joly discours ». Ce terme de *joli*, d'ailleurs, est ambivalent et il est à prendre et dans son sens fort, comme le définit Richelet : « qui approche de la beauté, qui a un air charmant, qui est agréable, qui est plein d'un esprit qui plaît », et dans son sens second, toujours défini par Richelet comme un mot qui « se dit souvant par raillerie [et] se dit des choses & des personnes »³³. Le discours de Typhon est effectivement « joly » car railleur, évidemment : Typhon ne dit que « daye dan daye / A ces beaux discours gracieux » (v. 49-50) et recommande à Mercure de se « [tirer] d'icy brague-nette » (v. 65), autre terme spécifique à la poésie de Scarron³⁴ et relevant d'un registre on ne peut plus bas car associant les braies (ou bragues) à leur propreté, ce qui évoque par contraste la défécation. De l'autre côté pourtant, il développe une argumentation nette, presque une réflexion sociale, et fait de l'intervention de Mercure « un assez bon témoignage / Que les Dieux sont moins gens de bien / Que nous qui ne vous faisons rien » (v. 57-59). L'expression de Typhon, dans les vers suivants, qui font véritablement basculer la teneur de la scène, est même très méthodiquement construite :

Et pour vos tasses & vos verres,
 Qui feront tant choir de tonnerres,
 Je n'en ay pour vostre grand Dieu
 Non plus qu'il en peut dans mon jeu :
 (v. 60-63)

Ces quatre vers composent une période assez bien cadencée, qui exploite on ne peut mieux cette hypotaxe à tiroirs dont nous parlions précédemment. Faisons-en une analyse plus précise. Cette période est isolée par la ponctuation, par les deux points qui, dans ce moment encore expérimental de la typographie, marquent des divisions assez fortes du continuum textuel et sont propices à l'apparition d'ajouts à un énoncé apparemment clos³⁵, ce dont témoigne la conjonction *et* en ouverture de la période, qui doit s'entendre comme un « et en plus » et non comme une simple conjonction.

33. Richelet, *Dictionnaire françois*, p. 439.

34. Léonard T. Richardson, *Lexique de la langue des œuvres burlesques de Scarron*, Aix-en-Provence, Nicolle et c^{ie}, 1930, p. 30.

35. Bernard Combettes, « Syntaxe et textualité... », p. 23.

Sa protase est composée des trois premiers vers, ceux-ci se caractérisant par le détachement à gauche du complément oblique « pour vos tasses & vos verres », exprimé en prolepse avant sa reprise sous forme clitique par le pronom *en* dans « Je n'en ay ». Cette prolepse est amplifiée par une subordonnée relative explicative, « qui feront tant choir... », qui crée un effet d'attente particulier, qui contribue à agrandir démesurément le premier membre périodique par une anticipation sur la suite du récit, car le tonnerre effectivement tombera sur les Géants.

Ladite proposition culmine, à la fin de la protase, par le syntagme « votre grand Dieu » et est immédiatement suivie, sans démarcation typographique particulière, par la clausule que compose le quatrième et dernier vers qui reproduit partiellement, presque comme en antapodose, le premier mouvement : on retrouve un groupe prépositionnel en *pour*, « pour votre grand Dieu », le clitique oblique *en* (« *peut dans mon jeu* ») et un mot *qu-*. La clausule est cependant en décalage et complique la première lecture. Elle est construite sur un réseau d'ambiguïtés interprétatives ou encore de « constructions louches »³⁶, car obscurcissant l'analyse. En effet, le parallélisme de construction, qui tend d'ordinaire à faciliter l'interprétation, obscurcit ici la compréhension ou autorise des rapprochements incongrus. Les deux groupes en *pour* mettent sur un même niveau les *tasses*, les *verres* et *votre grand Dieu*, un *qui* relatif répond à un *qu'* conjonctif, le pronom *il* est d'interprétation impersonnelle et non une anaphore de *grand Dieu*. La protase au futur se heurte au présent de l'apodose et de la clausule, et les duos rythmiques, *verres / tonnerres*, *Dieu / jeu* participent à ce balancement interprétatif entre rigueur et relâchement, entre style haut et style bas, en associant des termes appartenant à des registres fort éloignés les uns des autres.

Ce balancement est d'autant plus important, à ce moment-là du discours de Typhon, qu'il opère une véritable bascule et dans les enjeux de la guerre, et dans l'écriture. Dans les enjeux tout d'abord, car Typhon lie dans cette période « en ajout » l'argument poétique de la gigantomachie, qui est une lutte de pouvoir entre deux familles divines, et le point de départ grotesque de la guerre, la destruction de tasses et de verres. Dans l'écriture, ensuite, puisqu'il convoque une construction élaborée, périodique, haute, pour se moquer du « Gentil Ambassadeur de quilles » (v. 52) et de Jupiter qui l'envoya. C'est à ce moment-là, ce nous semble, que le *Typhon* cesse d'être « bouffon », pour véritablement devenir *burlesque*. En effet, le burlesque ne relève pas uniquement du comique ou de la parodie,

36. Voir *supra* note 29.

ni du simple travestissement : mais d'un double déplacement. Comme le résume Jean Leclerc, « l'alchimie du burlesque [...] travaille à la fois sur un plan horizontal et temporel et sur un plan vertical en confondant le haut avec le bas de la hiérarchie sociale »³⁷. Le travestissement ne peut être que double, car c'est toujours en relation avec un point de référence que nous évaluons le déguisement, qui doit tromper les pauvres gens certes, mais qui doit être assez explicite pour ne pas nous tromper nous, lecteurs, qui devons toujours voir clair dans ce jeu de dupes.

Il ne s'agit donc pas uniquement de faire parler hautement Mercure et bassement Typhon : Typhon demeure un Géant, fils de la Terre comme le rappelle le dieu ailé (v. 25), et malgré ses trivialités et ses expressions populaires, sait arrondir les périodes mieux que Mercure. Ce dernier a beau être le fils de Jupiter, il sait aussi mentir et travestir la vérité pour arriver à ses fins, et s'abaisse donc à un artifice indigne de son rang qui donne raison aux critiques : les Dieux sont « moins gens de bien que [les Géants] » (v. 58) et il n'est qu'un « Ambassadeur de quilles » (v. 52) ; il suffit d'une rodomontade pour que le vernis craque. Le monde qu'on nous dépeint est inspiré de l'antiquité mythologique, mais on y fait mention d'une anachronique Venise (v. 33), d'Allemands (v. 10) et de prévôts (v. 19), et ce ne sera pas, dans le texte, la dernière fois que l'on mélange les lignes temporelles. Enfin, et quand bien même l'objet de la querelle pourrait être dérisoire (puisqu'on parle de jeu de quilles et de vaisselle brisée), l'épisode débouchera sur une guerre décisive qui verra la victoire des Olympiens et forgera le panthéon que l'histoire a retenu. Est-ce que ces éléments sont cependant suffisants pour définir positivement le burlesque ? Ne trouve-t-on pas de cela, déjà, dans les histoires « sérieuses » de l'antiquité ? Le travestissement n'est-il pas qu'une sorte de *Métamorphose* ovidienne ? Les dieux n'ont-ils pas provoqué la guerre de Troie à cause d'une pomme et d'un concours de beauté, Homère n'hésitait-il pas à glisser bien des jeux de mots dans ses épopées³⁸ ? Finalement, le burlesque ne serait-il pas dans l'œil de qui le voit, et ne dépendrait-il pas seulement de notre point de vue ?

[Les burlesques] sont, non l'envers, mais l'autre visage [de l'âge classique] en anamorphose : il suffit peut-être seulement d'adapter le regard pour voir, à la place de la noble face de Racine, le visage grimaçant de Scarron³⁹.

37. Jean Leclerc, « Des tribulations de Scarron aux déboires d'Énée : aventures héroïques, galantes et burlesques dans *Le Virgile travesti* », *Littératures classiques*, n° 100, 2019, p. 120.

38. Michel Casevitz, « L'humour d'Homère. Ulysse et Polyphème au chant 9 de l'*Odyssée* », in *Études homériques*, Michel Casevitz (dir.), Lyon, G. S. Maison de l'Orient (Travaux de la Maison de l'Orient; 17), 1989, p. 55-58.

39. Claudine Nédélec, « Le burlesque au Grand Siècle... », p. 430.

C'est bien de cela dont il est question dans le *Typhon*, ce nous semble, et même plus précisément dans ces trois segments dialogués qui encapsulent les trois régimes burlesques : le personnage haut parlant hautement d'un sujet bas ; le personnage haut parlant bassement d'un sujet haut ; et le personnage travesti, alternant et mâtinant son propos des deux registres. Ces stratégies poétiques se croisent et dans le style, alternant les effets et les écritures, et dans le propos ; mais c'est toujours dans leur confrontation que le burlesque surgit :

[p]roduire l'image d'un monde renversé, [...] c'est d'abord le mettre cul par-dessus tête – et donc montrer qu'il a un cul⁴⁰.

Revenons, dès lors, à notre questionnement initial : le burlesque est-il un genre, ou un registre ? Sans surprise particulière, nous ne trancherons point ici ce débat. En revanche, nous remettrons en avant cette idée, qu'il est genre dans le sens où il se comprend en relation avec les genres qui lui sont proches et contemporains⁴¹ ; et ce n'est donc pas un hasard, selon nous, si le burlesque apparut et se développa parallèlement au style héroïque. Gustave Lanson⁴² avait donc raison de les rapprocher même si cela était à l'origine de son étonnement. Mais le burlesque est également registre dans la mesure où rien, dans son identité, ne lui appartient parfaitement ; même les œuvres les plus sérieuses, tout comme les auteurs les plus graves, peuvent se risquer ponctuellement au burlesque. Boileau lui-même n'a-t-il pas composé un *Arrêt burlesque* en 1701, sans pourtant appartenir aux « plaisants du Pont-Neuf »⁴³ ? Et, nous dit Philippe Albou⁴⁴, c'était en vue de « prévenir cet arrêt très sérieux » qui voulait interdire l'enseignement, dans les universités, de principes autres que ceux d'Aristote, que Boileau le rédigea, confirmant bien la réaction ou la déformation inhérente au burlesque. C'est la raison pour laquelle l'étude de ces séquences dialoguées nous semble importante quant à ces problématiques, et particulièrement révélatrice de ces enjeux ; car c'est dans l'interaction que naît le burlesque, autrement dit dans le dialogue.

Il reste d'ailleurs un acteur du dialogue à étudier, et c'est par lui que nous terminerons notre analyse : le narrateur, assimilé à l'auteur lui-même.

40. Claudine Nédelec, « Burlesque et interprétation », § 47.

41. Dominique Combe, *Les genres littéraires* [1992], Paris, Hachette, 2002, p. 13-16.

42. Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, p. 390.

43. Nicolas Boileau, *Art poétique*, p. 84.

44. Nicolas Boileau, *Arrêt burlesque*, 1701, cité par Philippe Albou, « L'Arrêt burlesque de Boileau, Gui Patin et l'Académie Lamoignon », *Histoire des sciences médicales*, vol. 28, n° 1, 1994, p. 25.

Sa présence est assez discrète dans ces extraits car se bornant généralement à distribuer les tours de parole (« [Mercure] leur parla de cette manière », v. 1, « Ainsi Mercure leur parla », v. 42) et à relater divers événements, parfois avec une désinvolture terrible : dans « Pour Typhon & toute sa bande, / Ils firent cuire leur viande » (v. 76-77), les rimes internes en *-ire* (*firent / cuire*) ainsi que la diérèse irrégulière sur *vi-ande* le rattachent davantage au bouffon Typhon qu'au noble Mercure, tant ces choix stylistiques semblent peu heureux. La façon, néanmoins, dont il distribue et qualifie les tours de parole est intéressante à considérer même si son rôle est, comme nous le disions, assez discret. Remarquons cependant que lorsqu'il s'agit de Mercure, le narrateur est assez distant et cherche l'exacitude, voire la neutralité : Mercure « parle » (v. 1, 42), « dit » (v. 84), et minore même ses excès de fureur : le tour « presque en cholère » (v. 124), qui clôt nos extraits, donne l'impression, avec la modalisation permise par l'adverbe *presque*, d'une moquerie feinte, la description mettant à distance le sentiment de Mercure contre l'offense, dans la continuité des travestissements de son compte rendu⁴⁵. En revanche, il apparaît bien plus conciliant avec les Géants : non seulement il comble, comme nous le notions, le peu de paroles prononcées, puisque Typhon et ses compagnons sont davantage des êtres d'action que de mots, mais il juge la harangue de Mercure « dure » (v. 45) et qualifie en retour le propos de Typhon de « joly » (v. 47), quand bien même aurions-nous commenté l'interprétation duplice de l'adjectif. Les Géants apparaissent ainsi comme de « bons vivants », buvant et mangeant comme des fauves (v. 78-79) dans une imagerie gauloise qui, certes, fait irrémédiablement penser au style burlesque mais, surtout, semble plus propice à attirer la sympathie que l'austérité affectée des Olympiens. Ce disant, les deux vers fermant le premier chant appellent commentaire :

Et moy qui vous écris cecy,
 Trouvez bon que je dorme aussi.
 (v. 82-83)

Une fois encore, ne prenons pas pour du burlesque ce qui est bien installé dans la tradition mythologique : Homère et Ovide s'adressaient bien à leurs muses en ouverture de leurs œuvres et s'incorporaient au long de leur récit. Mais c'est dans le renversement que se matérialise la stratégie burlesque :

45. Le terme est, du reste, assez fort au XVII^e siècle : Richelet définit la *colère* comme un « désir de vengeance [...] triste & mêlé de déplaisir dans la pensée que nous avons qu'on a nous a méprisé & traité indignement » (Richelet, *Dictionnaire françois*, p. 149). *Presque*, ici, signifierait que Mercure n'a pas pleinement conscience de l'affront qu'il vient d'essuyer, le faisant encore une fois passer pour un « Gentil Ambassadeur de quilles » (v. 52), ou un benêt.

alors qu'il est de coutume que les poètes épiques se manifestent en chantant⁴⁶, Scarron ici s'endort en même temps que ses Géants et laisse pour ainsi dire le burlesque travailler pendant son sommeil, enrichissant une fois encore le dispositif du travestissement qui traverse l'œuvre, le plurivoque canaille et l'ambiguïté propre à sa poétique. « *Ars longa, vita brevis* », disait Hippocrate : cela nous autorise bien à dormir, de temps à autres.

Mathieu Goux

Université de Caen Normandie (CRISCO, EA 4255)

46. Ce que fait Scarron lui-même dans le *Typhon*, qui s'ouvre sur ces vers (p. 1) : « Je chante, quoy que d'un gosier / Qui ne mâche point de Laurier ».

Annexe : extraits étudiés

Mercurc parlant aux Géants (p. 17-18 du premier chant)

[Il] Leur parla de cette maniere :
 « Jupiter plus grand que vous tous,
 Mille fois plus grands fussiez-vous,
 Vous mande avec vos riches tailles
 5 Que vous n'estes que des canailles,
 Particulierement Typhon
 Luy semble un tres-mauvais bouffon,
 D'avoir de quilles ou de pierres
 Ozé casser ses plus beaux verres ;
 10 Si c'est querelle d'Allemant,
 C'est bien manquer de jugement,
 De ne redouter pas la foudre
 Dont il mit les Titans en poudre,
 Ces grands hommes qu'il a perdus
 15 Devroient bien vous avoir rendus
 Moins entrepenans & plus sages ;
 Mais plus cruels que des sauvages
 Vous volez par monts & par vaux,
 Et sans craindre Archers ny Prevosts
 20 Des passans vous vuidez les poches,
 Vous pillez Messagers & Coches,
 Enfin qui vous cognoistra bien
 Dira que vous ne valez rien.
 Or Jupiter qui vous tollere,
 25 Aimant la Terre vostre mere,
 Et non pas vous qui ne valez
 L'eau que tous les jours avallez,
 Veut bien oublier vostre audace,
 Mais aussi qu'on le satisfasse,
 30 Et que dans trois ou quatre jours,
 Maintenant qu'ils ne sont plus cours,
 L'un de vous aille sans remize,
 Droit à la ville de Venize,
 D'où cent verres de compte fait,
 35 (Car pour remeubler tel buffet
 Il faut pour le moins la centaine)
 Devant la fin de la semaine
 Humblement luy seront portez,
 Par ce moyen vous évitez
 40 Les traits du courroux redoutable
 De ce grand Dieu tres-équitable. »
 Ainsi Mercurc leur parla,

Réponse des Géants (p. 18-20 du premier chant)

Typhon criant taisez-vous là,
 Car bien grand estoit le murmure
 45 Que causoit harangue si dure,
 Luy répondit d'une voix d'Ours,
 Et luy tint ce joly discours ;
 « Mon pauvre petit fils de Maye,
 Je ne dis que daye dan daye
 50 A ces beaux discours gracieux
 Que vous nous apportez des Cieux,
 Gentil Ambassadeur de quilles,
 Croyez-moy, troussiez vos guenilles,
 Et sçachez qu'il s'en faut bien peu
 55 Qu'on ne vous jette dans ce feu ;
 Ha vrayment vostre sot message
 Est un assez bon témoignage
 Que les Dieux sont moins gens de bien
 Que nous qui ne vous faisons rien :
 60 Et pour vos tasses & vos verres,
 Qui feront tant choir de tonnerres,
 Je n'en ay pour vostre grand Dieu
 Non plus qu'il en peut dans mon jeu :
 Allez vostre dépesche est faite,
 65 Tirez-vous d'icy braguenette. »
 Lors que Typhon eust ainsi dit,
 L'Assemblée à rire se prit :
 Puis cette maudite assemblée
 Se mit à faire une huée,
 70 Dont ce Dieu se trouva confus
 Autant que d'un soufflet & plus.
 Mais Typhon imposant silence
 Empescha toute violence,
 Et ce Dieu qui n'estoit pas sot
 75 Se retira sans dire mot.
 Pour Typhon & toute sa bande,
 Ils firent cuire leur viande ;
 Puis ayant mangé comme loups,
 Et beu chacun plus de cent coups,
 80 Près du feu ces veaux s'étendirent
 Et paisiblement s'endormirent.
 Et moy qui vous écris cecy,
 Trouvez bon que je dorme aussi

Fin du premier chant.

Retour de Mercure (p. 3-5 du second chant)

- « Grand Dieu, luy dit le fils de Maye,
 85 La chanson de daye dan daye
 Est tout ce que j'ay peu tirer
 D'un, sur qui vous devez tirer,
 Et retirer foudre sur foudre,
 Ou vous n'avez qu'à vous resoudre
 90 D'estre sans foudre ny demy
 Bien tost pris de vostre ennemy;
 Pour moy je dois une chandelle,
 Pour l'avoir eschapé si belle,
 Il ne s'en est falu que peu
 95 Qu'on ne m'ait jetté dans un feu,
 Apres mainte niche soufferte.
 Enfin ayant la bouche ouverte,
 Afin de leur représenter
 Ce qu'ils avoient à redouter.
 100 Ils se sont mis sans me rien dire,
 A s'entre-regarder & rire,
 Puis sur moy crians au renard,
 Et quelques-uns chien de bastard,
 J'ay veu l'heure qu'apres l'injure
 105 Vostre fils qu'on nomme Mercure,
 Avecque sa Divinité,
 Alloit estre au moins souffleté,
 Peut estre que dans la peur nostre,
 J'ay pris une chose pour l'autre,
 110 Et l'oreille m'a peu corner:
 Mais le fâcheux mot de berner
 M'a frappé, me semble, l'oreille,
 A tel mot ce n'est pas merveille
 Si vostre fils n'a plus songé
 115 Qu'a prendre vistement congé:
 Et voila, grand Dieu du tonnerre,
 Tout ce que j'ay fait sur la terre.
 Puissay-je avoir dans peu de temps
 La galle qui dure sept ans,
 120 Si j'adjouste ou je diminuë,
 C'est la verité toute nuë
 Ce que je vous dis icy d'eux
 Aussi vray que nous sommes deux. »
 Il acheva presque en cholère