



**HAL**  
open science

## Segrais et l'esthétique du ridicule : le comique à l'œuvre dans 'Honorine', troisième des Nouvelles françaises

Nathalie Grande

### ► To cite this version:

Nathalie Grande. Segrais et l'esthétique du ridicule : le comique à l'œuvre dans 'Honorine', troisième des Nouvelles françaises. Suzanne Guellouz; Marie-Gabrielle Lallemand. Jean Regnault de Segrais, 173, Gunter Narr Verlag, pp.117-130, 2007, Biblio 17. hal-04308925

**HAL Id: hal-04308925**

**<https://hal.science/hal-04308925>**

Submitted on 30 Nov 2023

**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.

Segrais et l'esthétique du ridicule : le comique à l'œuvre dans « Honorine », troisième des *Nouvelles françaises*.

A la manière de *L'Heptaméron* qui revendique dans le récit-cadre d'introduction l'héritage du *Décaméron*, Segrais n'hésite pas à se référer à son tour dans le prologue des *Nouvelles françaises* au recueil de nouvelles de la reine de Navarre, référence d'autant bienvenue qu'elle ne peut que flatter les prétentions littéraires de la « princesse Aurélie », Mademoiselle, descendante de la reine Marguerite, et qui se verrait bien son héritière intellectuelle, voire spirituelle. Cependant la filiation d'œuvre en œuvre n'empêche pas une mutation sensible, dans bien des domaines, mais en particulier en ce qui concerne les rapports de la morale et du comique. Alors que le *Décaméron* laissait une large place aux bons tours et autres farces, et faisait ses délices de cocuages en tous genres, *L'Heptaméron* prenait les choses beaucoup plus au sérieux, et le cocuage devenait adultère, assorti d'un discours moral et religieux sans appel ; si le comique se moquait un peu, voire beaucoup, de la morale dans le *Décaméron*, *L'Heptaméron* tendait à réduire le comique par la morale. Mais puisqu'au XVII<sup>e</sup> siècle il faut écrire « ou pour divertir, ou pour instruire », selon l'affirmation d'Aplanice/Mme de Valençay dans le récit d'introduction<sup>1</sup>, Segrais va s'efforcer de joindre l'utile à l'agréable, et proposer, nous semble-t-il, un nouveau rapport de la morale et du divertissement dans ses *Nouvelles françaises*.

Tandis que les deux premières nouvelles voient les liens sacrés du mariage venir sanctionner les aventures amoureuses et couronner des amants aussi purs que fidèles, après ces versions dramatiques et romanesques de la morale, c'est enfin vers sa pente comique que se tourne Segrais dans la troisième nouvelle, « Honorine », conformément au principe de diversité qui régit les nouvelles en recueil. Notre hypothèse consiste à remarquer que Segrais, dans sa recherche d'une esthétique française, c'est-à-dire non espagnole de la nouvelle, privilégie une nouvelle forme de rire, où la satire des caractères et des comportements se fonde sur le principe du ridicule, reposant sur une complicité partagée entre auteur et lecteur. Dans ce nouveau rapport entre morale et comique, il nous semble que c'est dans une morale avant tout sociale, témoin de la société de cour qui se met en place au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle en France, que s'ancre le comique, qui apparaît donc comme le signe du nouveau pacte social en train de

---

<sup>1</sup> Jean Regnault de Segrais, *Les Nouvelles françaises ou les Divertissements de la princesse Aurélie* (1656), édition de R. Guichemerre, S.T.F.M., 1990, tome I p. 21. Toutes les références seront faites par rapport à cette édition.

se fonder. Comment Segrais répond-il à l'exigence nouvelle de faire rire les « honnêtes gens », c'est-à-dire de faire rire, mais en toute « honnêteté » ?

Un comique qui emprunte à différents genres

Il faut d'abord noter que Segrais n'invente pas son sujet. Comme le suggère Roger Guichemerre dans son introduction, le scénario de la nouvelle doit peut-être beaucoup aux « Trois amants », nouvelle figurant dans le recueil de Sorel des *Nouvelles françaises* (1623), recueil dont Segrais a aussi repris le titre, cette homonymie pouvant être comprise comme une reconnaissance de dette explicite. Mais plus généralement, le thème traité de la difficile quête de l'époux/se idéal/e appartient au fond commun des histoires potentiellement drôles, comme les récits de cocuage, ou ceux mettant en scène la paillardise des moines<sup>2</sup>. Sans remonter jusqu'au *Tiers Livre* de Rabelais, on peut rappeler que Scarron dans la « Précaution inutile », première de ses *Nouvelles tragi-comiques* (1655), venait de le mettre en scène, au masculin : son héros tente à trois reprises de trouver la candidate idéale, avant de convoler avec une sottise. Le théâtre a aussi exploité ce thème, par exemple dans *Les Visionnaires* (1637) de Desmarets de Saint-Sorlin, comédie avec laquelle le rapprochement est explicitement fait par la narratrice<sup>3</sup> :

Ainsi le père de la comédie des *Visionnaires* n'est pas plus empêché de se trouver avec quatre gendres, n'ayant que trois filles, que celle-ci l'était de se trouver avec trois amants, dont le mérite était si égal. (p. 224)

A la comédie, Segrais emprunte aussi le goût pour les courtes scènes prises sur le vif, qu'il anime en utilisant le style direct ; ainsi les trois déclarations successives des trois prétendants donnent chacune lieu à une petite saynète. Dans la scène du poulet faussement perdu par Honorine, Montalban lui glisse le billet avec quelques mots (p. 214) ; Egéric quant à lui s'embarque dans sa déclaration lors d'une promenade où de charitables amis l'ont laissé en tête à tête avec Honorine (p. 216) ; et enfin la scène où Orton se déclare sous couvert d'une allusion à *Artamène* suscite un dialogue de deux pages (p. 218-220). Au fil des trois scènes l'échange se développe jusqu'à donner une véritable petite conversation galante. Mais c'est la scène où Orsy dévoile à la naïve Honorine les machinations de Lucrece en lui apprenant que cette dernière est sur le point d'être demandée en mariage par ses trois anciens soupirants,

---

<sup>2</sup> Ce dernier thème étant de moins en moins traité au XVIIe siècle, sauf dans la littérature pornographique, signe sans doute de l'influence de la Contre-Réforme.

<sup>3</sup> Cette nouvelle a Gélonide, c'est-à-dire Gilonne d'Harcourt, comtesse de Fiesque, pour narratrice.

véritable scène de comédie, qui donne lieu au plus long échange verbal (p. 232-239). Segrais donne donc à voir et à entendre ses personnages à la manière d'une comédie, ce qui correspond à l'esthétique générale du recueil, puisque le principe des nouvelles encadrées implique le recours aux ressources de l'oralité.

De plus il semble aussi que Segrais emprunte à la comédie non seulement ses situations, mais aussi sa structure. On ne peut en effet manquer de noter à la lecture la remarquable linéarité et répétitivité du récit : chacun des trois prétendants est confronté à son tour à la même situation selon le même ordre. Il y a les portraits des trois prétendants, puis la description des trois manières de faire la cour, puis les trois déclarations, puis les trois dégoûts d'Honorine, puis les trois conquêtes de Lucrèce, ses trois demandes en mariage, la triple reconquête d'Honorine, et le dénouement des trois intrigues. La progression est ainsi strictement linéaire, sans aucun des effets de prolepse ou d'analepse que permet le récit, en observant une stricte unité de temps et de lieu pour chacun des épisodes, et avec des intrigues simultanées qui convergent parallèlement vers la confrontation générale<sup>4</sup>. Une telle structure, procédant linéairement par paliers successifs, a pour conséquence de servir à satiété le comique de répétition, d'une façon quasi mécanique. Même le renversement d'alliances entre les deux femmes et leurs galants joue d'un mouvement de balancier assez attendu, à la manière des comédies, de même que les dénégations vertueuses trop anticipées d'Honorine qui, loin d'éclaircir sa conduite, précipitent les soupçons.

Enfin, outre cet emprunt aux situations et la mécanique propre du théâtre comique, le rapprochement avec le théâtre s'impose aussi pour les personnages. Par exemple Montalban, dont les consonances italianisantes du nom et son rôle de fanfaron indiscret font un avatar du Capitain des farces inspirées par la *Commedia dell'Arte*. Le portrait que dresse de lui la narratrice est sans appel :

Cet homme était de Bourgogne, mais il avait tout le procédé d'un homme d'une autre nation : en un mot, cette gloire dont on accuse les Gascons, paraissant dans toutes ses actions, faisait croire qu'il était de leur pays. [...] Sa naissance était médiocre, mais il était si bien introduit qu'il n'y avait personne qui ne l'eût pris pour être d'une des meilleures maisons de France. Son courage n'avait pas moins de réputation : sans qu'il en eût donné aucune marque, il était redouté de tous les braves et, dans les ruelles où

---

<sup>4</sup> On observe à cet égard que la déconfiture finale d'Honorine ne permet qu'une confrontation partielle (Honorine, Montalban, Egéric), tandis que la déchéance de Lucrèce provoque la seule confrontation vraiment générale des personnages (Lucrèce, Honorine, Montalban, Egéric, Orton) p. 242-248.

l'on décide si hardiment d'une chose dont, le plus souvent, on a si peu de connaissance, il était toujours allégué pour un des vaillants de l'armée, où il n'allait presque point. (p. 204-205)

Montalban ne cessera de confirmer par sa conduite ce que laisse attendre ce portrait peu flatteur : indiscret, il essayera de compromettre Honorine pour l'obliger à l'épouser, d'abord en lui donnant une lettre en public (p.213-214), puis en déclarant un rendez-vous secret en tête à tête (p. 264). Plus riche de prétentions que d'écus, il est prêt à se vendre à la plus offrante de ses conquêtes, et avoue sans ambiguïté sa motivation intéressée : il se détourne d'Honorine pour Lucrèce en considération de son « buffet fort riche qu'il pourrait lui emprunter » (p. 231), métaphore plutôt triviale de la richesse de la dame. Brave sans être téméraire, il réussit à s'enfuir du siège de l'hôtel de ville où il était retenu prisonnier, mais, pris à nouveau au piège, au lieu d'affronter ses assaillants, il utilise une ressemblance pour leur jeter en pâture son rival Egéric en lieu et place de lui-même (p. 268)! Montalban correspond ainsi à un type farcesque, même si quelques éléments viennent nuancer le portrait et éviter la caricature. Egéric, le rival aussi sot que riche, n'a d'ailleurs rien à lui envier ; mais en 1656 le type du fermier général, pouvant se permettre le luxe du mauvais goût jusqu'à se rendre odieux, est encore plus riche de son avenir que de son passé. En revanche Segrais emprunte encore au fond du théâtre comique avec le personnage de la veuve coquette, cette Lucrèce qui « n'était peut-être pas moins chaste que l'ancienne Lucrèce, mais [qui] avait une conduite qui en faisait extrêmement douter » (p. 222).

Cependant le personnage de Lucrèce donne également l'occasion à la narratrice d'emprunter à un autre genre, particulièrement à la mode dans les années 1650, le genre du portrait, dont Segrais fut aussi le promoteur en tant qu'éditeur des *Divers Portraits* (1659). En effet, même si le portrait a souvent été pratiqué comme un art de la louange, il se prête volontiers à un effet comique lorsqu'il souligne les faiblesses de son modèle. Par exemple :

Cette femme était veuve d'un baron de Bretagne et, comme elle avait déjà un peu d'âge et assez pour laisser faire galanterie aux autres, ne pouvant quitter le monde qui la quittait, afin d'aider à son mérite qui était déjà fort ébranlé par ses années, qui lui devaient avoir donné plus d'expérience qu'elle n'en avait, elle était bien aise de faire amitié avec les plus jeunes pour attirer les compagnies chez elle, où, comme on a dit de quelque autre dame,

*Tandis que le troupeau va paissant les douceurs,  
Vivre des restes.* (p. 221)

Ce portrait un peu vitriolé, qui débusque sans aménité la coquette sur le retour, s'inscrit à cet égard dans une riche galerie, puisqu'il n'est guère de personnages qui échappe à l'acuité du regard de la portraitiste : on a déjà vu Montalban et Egéric, mais l'héroïne éponyme elle-même n'est pas épargnée par le pinceau satirique :

Elle était médiocrement belle ; elle était petite, mais assez bien faite en sa taille ; elle était blanche et blonde, et, étant de qualité et riche, cela ne suffisait que trop pour lui donner un mari [...]. Outre que, si elle n'avait pas tout ce qui peut être nécessaire à une personne pour inspirer de fort violentes passions, elle pouvait pourtant s'en croire capable par l'exemple d'autres qui ont été fort aimées et qui n'étaient pas plus belles. Mais elle avait tant de bonne opinion de soi-même et tant d'amour-propre qu'elle ne croyait pas qu'un homme pût la regarder sans en être aussitôt épris. (p. 202)

L'art de la litote conjugué avec celui de la pointe ne peut que faire sourire un lecteur habitué aux tournures brillantes, et parfois assassines, des conversations de salon. Ainsi Segrais pour écrire sa nouvelle comique essaye visiblement les formules déjà en vigueur dans les autres écrits visant le rire, en particulier dans la comédie et le portrait satirique. Mais ce mélange de recettes éprouvées ne l'empêche pas de mettre au point une esthétique comique particulière.

#### La recherche de la complicité

Ce que montre le comique à l'œuvre dans le portrait d'Honorine, c'est que Segrais cherche à faire rire son lecteur en suscitant sa complicité. L'idée qu'être riche et de qualité ne suffit que trop pour donner un mari fait ainsi appel à l'opinion doxique, selon laquelle ces deux attributs valent mieux que les prestiges de la beauté, du cœur ou de l'esprit pour s'établir. Mais la narratrice n'insiste pas, ne se lance pas dans une digression sur la question du mariage, et l'idée reste seulement évoquée, en une ligne, sans que ses implications morales et sociales soient explicitées. Il en va de même avec Lucrèce, veuve visiblement trop joyeuse aux yeux de la narratrice, mais qui n'attire que des remarques biaisées, et pas une véritable condamnation. A chaque fois les travers sont signalés, mais ils ne font pas l'objet d'un jugement de valeur par la narratrice, qui se contente d'un constat piquant, en passant. Ce qui implique sans doute que le jugement de valeur est laissé à la charge du lecteur : c'est à lui de tirer la leçon morale, de sanctionner le personnage par son mépris, ou plus vraisemblablement par son sourire. Et ce dispositif qui ne conclut pas la tâche entreprise, mais laisse au lecteur le plaisir de la conclusion, apparaît ainsi comme un moyen d'impliquer le lecteur dans le processus comique. Si le comique naît toujours d'un décalage, d'une impropriété, l'art de Segrais est de signaler en passant la discordance, mais de ne pas s'y arrêter, permettant du

coup au lecteur de savourer ce qu'il fallait comprendre, et qu'on lui a suggéré, sans chercher à lui imposer, avec l'élégance de ce qui ne pèse ni ne pose.

Cette recherche de la complicité est évidemment à situer dans le cadre de la mise en scène de la narration orale du récit. La situation de communication invite en effet d'autant plus à la complicité entre auteur et lecteur que la fiction met en scène des amies se délassant en se racontant des histoires. La narratrice Gélonide/Gilonne d'Harcourt, est une des proches de Mademoiselle, qu'elle a suivie dans son exil ; la complicité de la narratrice et de ses auditeurs est donc une donnée de la réalité, avant de s'inscrire dans la fiction, ce que viennent souligner quelques effets d'oralité dans le texte. Par exemple Gélonide interpelle le jugement de ceux auxquels elle s'adresse : « Or jugez de l'excellente pratique que [Lucrèce] trouva dans l'amitié qu'elle avait faite avec Honorine [...] » (p. 222). Cette apostrophe aux devisants, qui peut aussi bien s'adresser à des lecteurs, renforce doublement la complicité recherchée : par l'oralité d'une part, et par l'ironie d'autre part. De plus la narratrice joue volontiers avec le langage pour susciter rires et sourires par des façons de dire piquantes. Ainsi quand elle raconte comment Orton finit par devenir amoureux d'Honorine :

Il [Orton] n'était jamais écouté en un lieu qu'il ne s'y attachât, comme il n'était jamais tant soit peu repoussé qu'il ne levât le siège et qu'il ne s'en allât aussitôt. Dans ces entrefaites,

*Courant les mers d'amour de rivage en rivage,*

il vint s'échouer en ce port, peut-être par l'exemple des autres, peut-être par la facilité de l'accès qu'il y croyait trouver. (p. 208-209)

La grandiloquence de la métaphore maritime, jointe à l'insertion d'un vers qui renforce l'emphase rhétorique, se heurte à la trivialité du comportement décrit, créant un effet burlesque plutôt bien réussi. L'effet est le même dans la comparaison cléricale choisie pour décrire les relations d'Honorine avec ses amants perdus et reconquis :

Elle n'en acceptait tout à fait, ni n'en voulait perdre aucun, mais elle les conservait tous, comme des novices qu'on met en approbation, se réservant à faire faire profession à celui qu'elle en jugerait le plus digne. (p. 240)

La comparaison entre la situation des novices et celle des amants d'Honorine donne lieu à un rapprochement bouffon, avec lequel Gélonide est assurée de faire sourire son auditoire, et Segrais son lecteur. Dans le même goût, on peut noter aussi l'usage des pointes, comme on a vu à propos de Lucrèce vivant « des restes du troupeau » (p. 221), ou comme on voit dans l'effet d'hyperbate qui suit : « elle avait si bien fait que la plupart des jeunes dames étaient de ses amies ou feignaient de l'être » (p. 221) !

Autre moyen de tisser une relation de complicité avec l'auditeur/lecteur, le récit fait appel à des éléments référentiels qui témoignent d'une culture dont on attend visiblement qu'elle soit partagée. Figurent ainsi au fil du texte de nombreuses références littéraires à des œuvres contemporaines : une citation d'*Artamène ou la grand Cyrus* (p.218) de Madeleine de Scudéry, une référence aux *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin (p. 224), un poème de Malherbe (p. 224), quatre vers tirés de *Rodogune* de Corneille (p. 235), une référence à *Dom Japhet d'Arménie* (p. 259) et deux vers de *Jodelet ou le Maître-valet* (p .260) de Scarron. Cependant toutes ces références n'occupent pas le même statut dans le texte : certaines sont des références du récit de la narratrice tandis que d'autres jouent un véritable rôle dans le récit, comme par exemple la déclaration d'amour d'Orton sous le couvert d'une comparaison avec *Artamène*, ou les deux vers de Scarron sur les avantages de la nuit, qui font craindre à Honorine que son rendez-vous nocturne avec Montalban n'ait été révélé. Ce double statut montre en fait la continuité de la culture entre récit-cadre et fiction encadrée : les personnages mis en scène par le récit partagent la même culture que les auditeurs auxquels s'adresse la narratrice, et cette culture commune dessine l'horizon d'attente de la nouvelle, suggérant l'absence de solution de continuité entre le monde de la fiction et le monde de la réception. La proximité ainsi créée garantit la communauté de références et de valeurs nécessaires au bon fonctionnement comique. Le lecteur est par exemple à même d'apprécier en connaisseur, comme Honorine, le sens de l'à-propos et la pertinence de la déclaration galante codée d'Orton, puisqu'il connaît aussi bien *Artamène* que les deux protagonistes, et peut donc saisir tout le sel de la comparaison et la finesse du badinage. Le détournement burlesque des vers de *Rodogune* par Orsy, qu'Egéric comprend au premier niveau, démontre à rebours la sottise de ceux qui ne manient pas correctement les signes littéraires : Egéric comprend bien qu'il s'agit d'une citation, il en reprend même quelques mots, mais incapable de l'identifier, il révèle sa sottise en ne comprenant pas combien l'application à son cas est discordante et burlesque. De la même façon la plaisanterie au départ innocente qui consistait à envoyer à Honorine une lettre où chacun accompagne son message des deux mêmes vers de Scarron vantant les charmes de la nuit tourne à la confusion d'Honorine car elle ne se souvient « point d'où ces deux vers étaient tirées » (p. 263) : la faute d'Honorine n'est peut-être pas tant d'avoir risqué sa réputation en recevant nuitamment un homme que de ne pas savoir reconnaître une citation littéraire !

A l'intérieur de ce jeu de références, il faut faire une place particulière aux auto-citations de Segrais lui-même, qui figurent à quatre reprises dans le texte : d'abord un quatrain pastoral (p. 245), puis un huitain épigrammatique (p. 246), deux couplets de chanson d'amour (p. 251-



252), et des « Stances à une fille qui faisait des avances à un sot » (p. 253-254). La complicité joue là encore à plusieurs niveaux. D'abord pour les devisants, familiers de Mademoiselle, et qui connaissent parfaitement les poésies de Segrais, s'instaure une première participation à la plaisanterie : en reconnaissant des poèmes déjà entendus ou lus ailleurs, ils peuvent apprécier le emploi qu'en fait Segrais dans le contexte narratif de la nouvelle. Partageant la complicité d'une culture commune, ils peuvent déjouer le piège de l'illusion narrative et s'amuser de l'à-propos du recyclage poétique, au point qu'on peut même se demander si une partie de la fiction n'a pas été imaginée spécifiquement pour servir d'écrin à ces morceaux choisis. On peut remarquer en effet que ces quatre pièces de vers, dont trois présentées dans le texte comme des chansons, apparaissent groupées, en moins de dix pages, alors que la nouvelle en compte soixante-dix dans l'édition de R. Guichemerre. Cette convergence à un moment particulier invite à croire que le moment en question a été inventé justement pour justifier le emploi poétique. Ne s'agirait-il pas ici d'une forme élaborée de « bouts rimés » ? Ne peut-on imaginer trouver là la trace d'un jeu littéraire, qui aurait consisté à mettre Segrais au défi de trouver moyen d'insérer dans un cadre unique ces pièces dispersées et sans lien thématique entre elles ? Ou bien Segrais ne pratiquerait-il pas, avec ou sans la complicité préalable de son premier cercle de destinataires, un de ces exploits de virtuosité à la manière des jeux de langage que les salons précieux pratiquaient au même moment ?

Quant aux destinataires du grand public mondain, il est peut-être moins évident d'assurer qu'ils pouvaient apprécier le détournement de l'auteur<sup>5</sup>. Mais le détournement de la poésie d'amour ou de la poésie pastorale à des fins satiriques provoque sans doute, par le rire qu'il suscite, un même effet de complicité.

### Entre galanterie et ridicule

Tous ces dispositifs chargés de provoquer la complicité de l'auditeur/lecteur convergent vers un même objectif : susciter un rire dont le lecteur sache qu'il est partagé, et qui permette ainsi de définir les règles du risible social. En effet « la fonction sociale régulatrice du ridicule peut agir en deux sens contraires : non seulement elle se charge de rejeter un individu déviant mais elle peut aussi incorporer un impétrant »<sup>6</sup>. Or, si presque tout le monde rit dans la nouvelle à un moment ou à un autre –sauf évidemment le père d'Honorine-, on voit bien s'opérer une

---

<sup>5</sup> Mais le fait que trois des textes auto-cités sur quatre soient des chansons laisse penser qu'ils avaient une bonne diffusion potentielle hors des recueils poétiques, grâce à la mise en musique. Voir à ce sujet M. Goulet.

<sup>6</sup> S. Duval et M. Martinez, *La Satire*, Armand Colin, 2000, p. 59.

gradation du rire allant de ceux dont on rit à leur insu<sup>7</sup> à ceux qui font rire sciemment. La nouvelle donne deux exemples, tous deux masculins, de maîtrise de l'arme du ridicule. Un personnage secondaire, « gentilhomme de Normandie [...] matois comme on accuse tous ceux de son pays de l'être » (p. 232)<sup>8</sup>, est le premier dans la nouvelle à donner l'exemple de l'esprit plaisant :

C'était un homme d'esprit et de bonne compagnie, et principalement en une chose que peut-être personne n'a jamais tiré le ridicule des autres jusqu'à la quintessence comme lui. (p. 232)

Dès ce portrait, l'art de « tirer le ridicule » est placé sous le signe de l'ambivalence entre l'« esprit » d'une part et la « bonne compagnie » d'autre part, c'est-à-dire le talent d'amuser intelligemment et la capacité à rester dans le bon ton. Le récit qu'Orsy rapporte à Honorine de sa découverte des trois galants pris au filet par Lucrèce suscite ainsi une double réaction : d'abord l'alarme de l'héroïne qui s'inquiète d'être « la dupe de toute cette affaire » et craint que « l'un et l'autre se riraient d'elle, ce qu'on ne veut jamais souffrir » (p. 236) ; puis l'alacrité lorsqu'elle voit qu'Orsy ne la vise pas ; et à partir de ce moment elle « ne put s'empêcher de rire extrêmement de cette plaisante aventure ». Ainsi le rire apparaît comme plaisir de la société, mais plaisir cerné par la crainte d'en devenir à son tour l'objet.

Autre grand maître du rire, l'anglais Orton, dont le portrait semble révéler ce fameux *humour*, dont on peut penser que l'Angleterre l'a inventé – à la manière dont on invente un trésor- vers le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup> :

Véritablement le dernier [prétendant] faisait moins de bruit. Plus rusé que les deux autres, il leur laissait rompre la glace, agissant de sorte qu'il était presque le confident de tous les deux, se moquant de l'un avec l'autre et réduisant les choses en ce état que, si Montalban tournait Egéric en ridicule auprès d'Honorine et si Egéric tâchait de rendre la pareille à son rival, quand il était avec elle, il raillait de tous les deux, sans

---

<sup>7</sup> Parmi ceux dont on rit figure à coup sûr Oxtord, le parent d'Orton, qu'Orton prétend rendre amoureux de Lucrèce pour la dédommager de sa propre défection (p. 248-249). L'effronterie d'Orton, qui réussit à convaincre le naïf jeune homme de la beauté de Lucrèce, fait non seulement rire le lecteur, mais aussi Honorine, par le « récit [...] si plaisant » qu'il en faisait.

<sup>8</sup> Segrais a visiblement gardé toute sa vie, même pendant ses années loin de sa terre natale, sa tendresse pour sa patrie familiale.

<sup>9</sup> Voir J. Pollock, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Klincksieck, 2001, p. 66.

que ni l'un ni l'autre ne doutassent de lui.[...] N'ayant point toutefois d'autre passion plus forte, il se laissait amuser par celle-ci, tâchant de se divertir de tout, car, quoique mélancolique en apparence, il avait naturellement l'esprit gai et même un peu moqueur sans l'avoir malicieux. (p. 211-212)

Malgré la restriction finale, dont le récit démontre d'ailleurs l'inutilité, on voit en effet Orton mettre en scène les rires avec une virtuosité dont ses rivaux sont incapables. Sitôt après l'exposé de la situation et les portraits des trois hommes, l'action commence en effet par une sorte de tournoi, non pas de chevalerie comme dans les romans, mais de raillerie. A tour de rôle les trois prétendants tentent de dénigrer leurs rivaux. Egéric par exemple « autant que son animosité et sa jalousie pouvaient exciter le peu d'esprit qui était en lui [...] se mit à [...] faire une ridicule description [de Montalban] : « Le moyen d'être galant, disait-il, dans un carrosse de louage, quand tous vos gens sont déchirés, quand vous n'oseriez jouer un bijou, de peur de montrer que vous n'avez pas de quoi le payer » » (p. 226). Mais ce type de moquerie est immédiatement condamné par le texte, qui note qu'Honorine est embarrassée par cette « méchante rhétorique ». Montalban arrive alors qui décrie en retour Egéric : « Comment une personne de qualité peut-elle compatir avec un homme qui a toute l'incivilité de la bourgeoisie, toute la méchante plaisanterie des valets, la mine d'un solliciteur et la taille d'un paysan ? » (p. 226). Orton qui survient l'emporte sans peine, non par le dénigrement, mais par la plaisanterie : comme il possède le « talent de contrefaire tous ceux qu'il voulait », il donne à voir Montalban dans son quotidien de noble aussi prétentieux que désargenté :

Mais tout cela si naïvement exprimé par les grimaces et les différentes actions qu'il faisait pour contrefaire la gravité du maître, l'embarras du valet de chambre, l'inquiétude des créanciers ou leurs révérences quand ils se croyaient satisfaits, avec l'étonnement des provinciaux qui admiraient jusqu'à ses sottises, qu'on ne peut pas imaginer une plus plaisante comédie. (p. 228)

Si Orton l'emporte dans l'esprit d'Honorine, c'est par son talent pour faire rire, son don d'imitateur, qui lui permet d'être un censeur sans être un importun. La supériorité sociale d'Orton lui vient ainsi de sa capacité à dominer les situations par la plaisanterie, et cette supériorité lui est reconnue par le récit lui-même, puisqu'il finit par retrouver sa fortune et son rang en Angleterre, tandis qu'Egéric finit gravement blessé et que Montalban doit partir chercher fortune en Amérique. Ainsi l'art d'être « plaisant »<sup>10</sup> permet à Orton, exilé anglais

---

<sup>10</sup> C'est l'adjectif que privilégie le texte, avec « ridicule », également bien représenté, par exemple à deux reprises en quelques lignes à la page 251.

qui n'est ni riche, ni brave, d'apparaître comme le prototype d'un nouveau type de héros non-héroïque, qu'on peut appeler le galant homme. En effet 1656, année des *Nouvelles françaises*, est aussi l'année de la publication du discours de Pellisson sur les œuvres de Sarasin<sup>11</sup>, dont Alain Viala a montré comment il constituait le lieu de la « théorisation floue » de l'esthétique nouvelle que se proposait d'être la galanterie. Il nous semble qu'Orton qui est bien reçu partout sans avoir pourtant ni relations puissantes ni richesse, qui sait amuser les dames en toute honnêteté, et qui sait jouer sans pédantisme sur les mots jusqu'à devenir parfois poète si l'occasion est offerte, présente les caractéristiques de ce modèle social alors en formation.

Cependant la nouvelle de Segrais semble se distinguer de l'esthétique galante dans la mesure où le comique qu'elle développe va parfois jusqu'à un acharnement cruel. Si Orton apparaît comme le modèle de celui qui s'intègre par le rire, Lucrece apparaît quant à elle comme le modèle de la victime que le rire persécute. Lorsque Orton apprend en effet que Lucrece cajole ses deux éternels rivaux, sa tendresse se transforme immédiatement en rage satirique, que le texte est loin de condamner. Orsy confie à Honorine :

Et enfin il m'en a fait une si plaisante peinture que je crois qu'on n'a jamais vu une si charmante colère que celle que lui inspirait toutes ces invectives. Comme vous connaissez son enjouement, tout cela était en dansant la moutarde et, insensiblement, en tournant sa fureur sur la cadence de cette danse, toutes ses plaintes ont fini par un couplet de chanson, qu'il a fait devant moi en un moment et qu'il a chanté aussitôt sur le même air. (p. 239)

Et le texte de donner la chanson impromptue. Ce talent de chansonnier est confirmé quelques pages plus loin quand Orton lors d'un concert chez son ex-belle détourne les paroles de deux autres chansons, aux oreilles même de Lucrece, humiliée dans sa propre maison<sup>12</sup>. Et il ne s'arrête pas là, puisqu'il « faisait tous les jours quelque pasquin » (p. 245) contre elle, dont le récit donne deux nouveaux exemples (p. 246). C'est un véritable assassinat social par le ridicule que semble subir la malheureuse Lucrece, qui peut-être l'avait bien cherché. Pour autant la cruauté latente de cette persécution répétée ne suscite aucune révolte chez la victime à cause de l'habileté de son bourreau :

Quoiqu'elle sentît bien qu'elle avait tout le monde à dos, elle ne se plaignait de personne, et Orton avait une souplesse pour elle qui faisait qu'en la piquant jusqu'au

---

<sup>11</sup> Voir l'édition d'A. Viala dans *L'esthétique galante*, Société de Littératures classiques, Toulouse, 1989, en particulier l'introduction p. 33-35.

<sup>12</sup> Voir p. 243-245.

sang, elle ne pouvait s'en offenser. [...] Il avait un si fort ascendant sur elle qu'en quelque colère qu'elle fût, quand il arrivait, il l'apaisait toujours, pourvu qu'il eût le loisir de lui parler [...]. (p. 242 et 247)

Ainsi la plaisanterie peut aller « jusqu'au sang », si elle est bien conduite. La victime de la dérision ridicule ne peut se fâcher sous peine d'aggraver son ridicule, et la censure sociale apparaît ainsi d'autant plus efficace. Un autre exemple magistral est donné dans la pique qu'Orton adresse à une dame qui donne une « collation magnifique » en servant « une quantité effroyable de moineaux » à la place d'ortolans. Comme elle l'importune à propos de ses relations avec Honorine, il lui décoche un trait sur cette épargne malséante. Et la dame « n'osa mal prendre la liberté d'Orton, mais, se voyant si bien payée de sa curiosité, elle cessa [...] de le presser davantage » (p. 256). Orton reste alors avec deux autres dames pour en rire, et compose impromptu un couplet de chanson pour célébrer cette « réponse spirituelle ». On voit ainsi que le bon mot, s'il fait rire la compagnie, et rire en compagnie, n'épargne personne, pas même l'hôtesse que la politesse pourrait conduire à épargner, et qui n'ose pourtant se formaliser. De la même façon les « Stances à une fille qui faisait des avances à un sot » (p. 253-254), par lesquelles Orton se venge des mépris d'Honorine, présentent douze quatrains tous plus assassins les uns que les autres. Pour autant « Honorine, qui eut peur qu'Orton ne la traitât comme il avait fait Lucrèce, ne se fâcha point de ces vers » ; et pour éviter qu'ils soient publiés, se met même à le « traiter un peu plus doucement » (p. 254). Le railleur, si cruel soit-il, semble donc bénéficier d'une sorte d'impunité, puisque tout le monde le ménage pour éviter d'en devenir la cible : c'est par le rire, mais aussi par la crainte qu'il règne sur les esprits. Ainsi l'élégance et l'agrément des plaisanteries que propose la nouvelle de Segrais n'empêchent pas la raillerie de toucher sa cible parfois cruellement. On constate que la condamnation que Madeleine de Scudéry avait prononcée contre la raillerie dans le tome IX d' *Artamène ou le grand Cyrus* (1653) n'a guère été entendue<sup>13</sup>. Le comique fondé sur le ridicule, tel que Segrais le met en scène dans « Honorine », nous semble plutôt annoncer la maxime 326 de La Rochefoucauld : « Le ridicule déshonore plus que le déshonneur »<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Voir l'édition par D. Denis de M. de Scudéry, « *De l'air galant* » et autres *Conversations* (1653-1684), Champion, 1998, p. 99-114.

<sup>14</sup> La Rochefoucauld, *Maximes et Réflexions diverses* (1664), Gallimard, « Folio », 1976, p. 98.

En définitive le texte de Segrais semble bien définir une esthétique comique nouvelle. Même si « Honorine » emprunte en partie à des formes comiques qui ont déjà fait leur preuve, sa particularité est de fonder le comique sur une complicité partagée avec le lecteur, complicité de culture, de langage et de valeurs. C'est pourquoi cette nouvelle ne donne pas seulement à rire et à sourire au lecteur, mais met également en scène de nombreuses scènes de plaisanterie, qui fixent ainsi les règles du « savoir rire ». A lire la nouvelle, qui peut sembler n'être qu'un tissu de scènes cocasses, portraits satiriques, bons mots, anecdotes plaisantes, pastiches littéraires et autres traits d'esprit, on comprend que le comique sature en fait le texte. C'est d'autant plus évident si l'on rapproche « Honorine » des « Trois amants », nouvelle de Sorel qui présente le même scénario de départ<sup>15</sup> : une dame et trois prétendants, l'un riche, l'autre brave et le troisième plein d'esprit et de cœur. Mais la nouvelle de Sorel n'était pas faite pour amuser, ni dans son ton ni dans sa morale. En effet, à la différence de Segrais, l'héroïne de Sorel n'hésitait pas : sauvée d'un enlèvement par l'ingéniosité du troisième prétendant, elle épousait ...le riche ! Et devenue bientôt veuve, tandis que son sauveur, entré chez les capucins par désespoir, revenait dans le monde par espoir, elle s'apprêtait à épouser ...le brave ! Elle ne se résolvait à épouser le troisième qu'une fois qu'elle avait appris que le brave s'était fiancé ailleurs et que celui qui soupirait si fidèlement pour elle venait d'hériter d'un oncle fort riche. On voit combien la perspective a changé chez Segrais, pour qui la richesse et la bravoure ne sont que des qualités secondaires, éventuellement ridicules, tandis que l'homme d'esprit règne sans partage. Seule l'image de la femme reste la même, entre coquetterie, calcul et indifférence : si certains hommes ont appris à rire chez Segrais, pour les femmes, il faudra sans doute encore attendre !

Nathalie Grande

Université Michel de Montaigne- Bordeaux III

---

<sup>15</sup> Charles Sorel, « Les trois amants » dans *Les Nouvelles françaises, Où se trouvent les divers effets de l'Amour et de la Fortune* (1623). Repris par « Les divers amants » dans l'édition augmentée des *Nouvelles choisies. Où se trouvent divers accidents d'Amour et de Fortune* (1645), édition D. Dalla Valle, Champion, 2005.