

Représenter la laideur obscène

De l'équivoque burlesque aux transgressions libertines

Diane Robin
Université Paris-Sorbonne

Objet traditionnel du blâme, le laid est un *topos* de l'invention poétique depuis l'Antiquité : d'Archiloque et Horace aux écrivains libertins français du début du dix-septième siècle, les poètes satiriques tournent souvent en dérision la figure-type de la vieille laide lubrique¹. La représentation de la difformité pose avec acuité la question des limites du *decorum* dans la première modernité, à une époque qui s'attache tant à formaliser le beau, édicter les normes du corps et du comportement. Nombreux sont les poètes de la Renaissance qui exaltent les canons de beauté féminine en un style élevé afin d'orner leur propre poésie. Dès lors, la représentation du laid s'inscrit en faux par rapport à la conception idéalisante de la *mimesis*, qui est largement répandue. La satire du laid s'avère souvent à double tranchant : en prenant le contrepied des normes de beauté, elle ne se moque pas seulement des défauts physiques, mais aussi des canons de la poésie lyrique. En témoigne le courant burlesque, cultivé par Francesco Berni, Anton Francesco Doni et Agnolo Firenzuola à partir des années 1530. Dérivé de l'italien *burla*, « plaisanterie », il subvertit les modèles poétiques en prenant pour objet privilégié la difformité². Cette veine est cultivée ponctuellement par les écrivains de la Pléiade, et plus abondamment par les poètes libertins français dits « satyriques » du début du dix-septième siècle³. Nous

¹ Cette figure est répertoriée dans l'ouvrage d'Ernst Robert CURTIUS *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. J. Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, t. I, ch. V, « La topique », § 9, « La vieille femme et la jeune fille », p. 180-186. Voir aussi Patrizia BETTELLA, *The ugly woman. Transgressive Aesthetic Models In Italian Poetry From The Middle Ages To The Baroque*, Toronto, Toronto University Press, 2005.

² Sur les poètes burlesques, voir notamment Silvia LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padoue, Antenore, 1983, et Andrea SORRENTINO, *Francesco Berni, poeta della scapigliatura del Rinascimento*, Florence, Sansoni, 1933.

³ Guillaume PEUREUX présente ce corpus dans *La muse satyrique (1600-1622)*, Genève, Droz, 2015.

verrons comment ces textes contestent les normes du corps et de la représentation, et comparerons la façon dont ils jouent avec ces normes.

Renverser la *mimesis* idéalisante

La figure de la vieille laide est investie d'une fonction polémique contre les modèles poétiques, comme le soulignent les péritextes et paratextes des poèmes composés par Anton Francesco Doni. Le recueil des *Marmi* rassemble les dits proférés sur les marches en marbre de la cathédrale de Florence. Les principaux locuteurs appartiennent à l'académie des Pèlerins, fondée par Doni. À la différence des académies élitistes traditionnelles, les Pèlerins portent des noms extravagants ou exercent des activités manuelles. Le tanneur Francesco rapporte au burrelier Michele un sonnet satirique sur une femme⁴.

*La mia donna ha i capei corti e d'argento,
la faccia crespa e nero e vizzo il petto,
somiallon le sua labbra un morto schietto
e'l fronte stretto tien, ben largo il mento ;
piene ha le ciglia giunte e l'occhio indrento
come finestra posta sotto un tetto ;
nel riguardar, la mira ogn'altro obietto
che quella parte ove ha il fissare intento ;*

⁴ Anton Francesco DONI, *I Marmi*, Bari, Laterza, 1928, t. II, p. 69-77. Traduction française dans Anton Francesco Doni, *Humeurs et paradoxes*, florilège présenté et traduit par Michel Arnaud, Grenoble, Ellug, 2004, p. 70 :

Ma dame a les cheveux trop courts et argentés,
La face ridée et le sein noir et flétri ;
Ses lèvres sont pareilles aux lèvres d'un mort,
Elle a le front étroit et ample le menton ;
Ses sourcils drus sont joints, et son œil enfoncé,
Comme fenêtre qui se cache sous un toit ;
Quand elle regarde, elle voit tout autre objet
Que celui qu'attentive elle a l'air de fixer ;
Couleur de rouille sont ses dents, et inégales
L'une à l'autre, et aplaties et creuses ses joues
Qui sont larges et privées de toute couleur ;
Mais son gros nez qui s'égoutte entre les deux joues
Si somptueusement s'érige à l'extérieur
Qu'il heurte le passant qui en est tout souillé.

*di ruggine ha soi denti e poi maggiore
 l'uno è dell'altro e rispianate e vote
 le guance, larghe, prive di colore ;
 ma il gran nason che cola, in fra le gote
 ché chi passa s'imbratta, urta e percuote.*

Il travestit la dame des poèmes d'amour en une vieille femme ridée, au sein noir et flétri, aux joues blêmes, aux lèvres macabres, au front étroit et au large menton disproportionnés. Le poète substitue l'argent à l'or pétrarquiste : « Ma dame a les cheveux trop courts et argentés » (v. 1). Le registre métaphorique précieux du premier quatrain est dégradé dans le premier tercet, qui évoque la rouille de ses dents. Le registre noble des pierres précieuses fait place au registre trivial dans le deuxième tercet. Le poète caricature le nez grossier et morveux de la femme par la comparaison hyperbolique à une gouttière : « *ma il gran nason che cola, in fra le gote / cosi sfoggratamente sponta in fuori / ché chi passa s'imbratta, urta e percuote* » (Mais son gros nez qui s'égoutte entre les deux joues / Si somptueusement s'érige à l'extérieur / Qu'il heurte et souille le passant.).

Le poème se situe dans la section des « Discours des songes des académiciens pèlerins ». Le tanneur Francesco éclaire la genèse du sonnet satirique par la fiction du songe. Francesco rêve qu'il est poursuivi par une femme à califourchon sur le dos d'un renard. Doni l'associe à la production de grotesques dans le recueil *Disegno*, qui qualifie les grotesques de « songes de la nature ». Le songe est le lieu de libération de l'imagination : la section est destinée à « montrer combien variés sont les imaginations, les fantaisies extravagantes et les hasards de ce monde ». La fiction du songe exalte la liberté par rapport aux modèles. Francesco se rêve en poète « qui voulait dire tout le contraire des autres », puis se métamorphose en Momus, dieu de la satire, qui « disait du mal de tout le monde ». Cette fiction peut renvoyer à la démarche de Doni lui-même : dans une lettre à Tiberio Pandola, il explique qu'il « a composé de la poésie pour se moquer (*burlare*) du monde », en particulier de ces « petites boîtes d'amour qui ne savent que dire 'Madame je vous aime et me tais' et 'Si j'avais pensé' et autres pantouffles aussi éculées de nos jours que les capes des

poètes »⁵. Doni cite le début d'un madrigal mis en musique par Costanzo Festa, « Madame je vous aime et me tais » ; « Si j'avais pensé » fait écho au début du sonnet 293 du *Canzoniere* de Pétrarque, dans lequel le poète regrette de ne pas avoir assez chanté Laure lorsqu'elle était vivante, faute d'avoir cru que ces paroles trouveraient bon accueil⁶. Cette citation polémique de Doni est choisie comme épigraphe du recueil des *Madrigaux*. Le premier poème prend l'exact contrepied du madrigal « Madame, je vous aime et me tais » : « Crezia, en vérité, je peux bien le dire, / Je ne vous adore pas toute entière, / Je n'ai jamais rien vu d'aussi laid ». Le tercet est répété à la fin du poème et encadre le portrait d'une vieille chassieuse, galeuse et nauséabonde, « qui porte la disgrâce peinte sur son visage »⁷. Alors que Pétrarque déplorait la mort de la belle Laure, Doni dépeint une femme encore vivante comme si elle était morte, en la comparant au cadavre d'un vieillard et à une charogne nauséabonde. En substituant le difforme à la norme du beau, Doni remet en cause la conception idéalisante de la *mimesis* : la satire burlesque du laid participe de l'*Antirinascimento*, ce vaste mouvement littéraire et artistique contre la tradition classique, qui a été mis en lumière par Eugenio Battisti⁸.

Inverser la topique : du blâme à l'éloge du laid

Non contents de subvertir les canons poétiques, les burlesques renversent leurs fondements rhétoriques : la laideur est convertie en un objet d'éloge. Francesco Berni utilise la veine rustique pour détourner le modèle pétrarquiste dans le *capitolo* à sa bien-aimée. Le poète caractérise les parties du corps féminin par la métaphore filée de la plante dans le premier tercet de son *capitolo* : « Et que je contemple la cime et le tronc » (v. 3), et voit en celle-ci un « refuge » (v. 11)⁹. Comme le montre Silvia

⁵ Anton Francesco DONI, *La mula, la chiave e madrigali satirici*, Bologne, Tipi del progresso, 1862, p. 35.

⁶ PÉTRARQUE, *Canzoniere*, éd. bilingue Pierre Blanc, Paris, Bordas, 1988, p. 458 : « *S'io avesse pensato che sí care / fossin le voci de' sospir' miei in rima, / fatte l'avrei, dal sospirar mio prima, / in numero piú spesse, in stil piú rare.* (Si j'avais pu penser que si bien accueilli / eût été le discours en vers de mes soupirs / je l'aurais formulé, silôt que je soupirai, / plus fourni en volume, et en style plus rare.) »

⁷ Anton Francesco DONI, *La mula, la chiave e madrigali satirici*, Bologne, Tipi del progresso, 1862, p. 35.

⁸ Eugenio BATTISTI, *L'Antirinascimento*, Milan, Garzanti, 1989.

⁹ Francesco BERNI, *Rime*, « Capitolo alla sua innamorata », Milan, Mursia, 1985, p. 95 : « *Io vedo chiar che tu saresti buona / ad ogni gran refugio e naturale* ».

Longhi, Berni parodie un sonnet de Pétrarque qui veut pour tout « refuge » (« *refugio* », v. 11) l'ombre « de la plante la plus aimée du ciel », le laurier emblématique de la dame, qui protège de la foudre¹⁰. Mais c'est par sa corpulence que la bien-aimée de Berni constitue à elle seule un « refuge » : Berni décrit une femme obèse en utilisant des suffixes intensifs comme « *pedone* », « *donnone* », et « *grande schiattona* ».

L'ironie à l'égard des canons est particulièrement manifeste dans le *capitolo* d'Agnolo Firenzuola « Sur les beautés de sa bien-aimée » (1549). Firenzuola renverse l'idéal de beauté qu'il a lui-même décrit dans le *Dialogo delle belle donne* (1541), d'inspiration platonisante¹¹. Le *capitolo* substitue aux images précieuses des images triviales issues de la poésie rustique. Alors que le *Dialogo* compare les oreilles de la dame à des bijoux et des roses, le *capitolo* burlesque les assimile à l'anse d'un « seau, acheté chez un marchand de ferraille »¹². Le poète s'émerveille devant le visage de la dame reluisant comme un vieil étang, sa joue blême comme un navel, son nez grossier comme celui d'un mortier. Les yeux sont teints au charbon, à rebours des normes du *Dialogo* qui préconisent la blancheur du globe oculaire. Il ne s'agit pas pour Firenzuola de renier radicalement ses choix poétiques antérieurs, mais plutôt d'élargir le champ de son invention : le poème fait partie d'un recueil de *Rime* (1549) très varié, qui mêle les compositions berniques à des pièces pétrarquistes.

Plus radicales, certaines louanges de la laideur adoptent le registre élevé des modèles pétrarquistes. L'exemple le plus illustre est le « Sonnet à sa dame » de Francesco Berni :

Chiome d'argento fino, irte e attorte
Senz'arte intorno ad un bel viso d'oro ;
Fronte crespata, u' mirando io mi scoloro
Dove spunta i suoi strali Amor e Morte ;
Occhi di perle vaghi, luci torte

¹⁰ PÉTRARQUE, *Canzoniere*, Paris, Bordas, 1989, p. 278, poème CXLII : « *non volsi al mio refugio ombra di poggi, / ma de la pianta più gradita in cielo* » ; « je ne voulus pour mon refuge ombre des monts / mais de la plante la plus aimée du ciel ».

¹¹ Agnolo FIRENZUOLA, *Dialogo delle belle donne intitolato Celso*, « Discorso secondo : della perfetta bellezza d'una donna », in *Opere*, Turin, Unione tipografico editrice torinese, 1977, p. 713-789.

¹² Agnolo FIRENZUOLA, *op. cit.*, p. 961-966.

Da ogni obietto diseguale a loro ;
 Ciglie di neve, e quelle, ond'io m'accoro,
 Dita e man dolcemente grosse e corte ;
 Labra di latte, bocca ampia celeste ;
 Denti d'ebeno rari e pellegrini ;
 Inaudita ineffabile armonia ;
 Costumi altèri e gravi : a voi, divini
 Servi d'Amor, palese fo che queste
 Son le bellezze della donna mia¹³.

Berni travestit les deux premiers quatrains du sonnet pétrarquiste de Pietro Bembo « Cheveux aux boucles d'or »¹⁴. Il parodie la tonalité encomiastique

¹³ Francesco BERNI, *Rime*, Milan, Mursia, 1985, p. 95. Trad. Danielle Boillet, *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 493 :

Cheveux de fin argent, hérissés et tordus
 Sans aucun art autour d'un beau visage d'or,
 Front ridé que ne puis contempler sans pâlir,
 Où d'Amour et de Mort s'épointe chaque trait
 Charmants yeux de perle et regards qui se détournent
 De tout objet qui ne serait point leur égal
 Sourcils de neige et, ce qui cause ma tristesse
 Une main et des doigts doucement gros et courts,
 Lèvres de lait et bouche immensément céleste ;
 Dents d'ébène ô combien rares et précieuses ;
 Ineffable harmonie inouïe jusqu'alors ;
 Conduite altière et mœurs graves ; à vous, divins,
 Serviteurs de l'Amour, je dis ouvertement
 Que toutes ces beautés sont celles de ma dame.

¹⁴ Pietro BEMBO, *Prose e rime*, Turin, Unione tipografico editrice torinese, 1992, p. 510-511 :

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura,
 Ch' a l'aura su la neve ondeggi e vole,
 Occhi soavi e più chiari che 'l sole,
 Da far giorno seren la notte oscura,
 Riso, ch' acqueta ogni aspra pena e dura,
 Rubini e perle, ond' escono parole
 Sì dolci, ch' altro ben l'alma non vòle,
 Man d'avorio, che i cor dstringe e fura.
 Cantar, che sembra d'armonia divina,
 Senno maturo a la più verde etade,
 Leggiadria non veduta unqua fra noi,
 Giunta a somma beltà somma onestade
 Fur l'esca del mio foco, e sono in voi
 Grazie, ch' a poche il ciel largo destina.

(Trad. Danielle Boillet, *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, Paris, Gallimard, 1994 : « Cheveux aux boucles d'or, et d'ambre pur et fin, / Qui sur la neige ondoient et volent dans la brise, / Yeux suaves

hyperbolique et reprend le registre métaphorique des pierres précieuses, mais il opère des inflexions de façon à dépeindre une vieille femme édentée et ridée aux cheveux rares et gris, au teint jaune, aux yeux louches et glauques. La subversion consiste à permuter les images utilisées par Bembo pour idéaliser la beauté de la dame. Alors que la métaphore de l'or est utilisée par les pétrarquistes pour magnifier la blondeur de la jeune femme, elle sert ici à qualifier le visage, ce qui implique un teint jaune et luisant, peu amène : « Sans aucun art autour d'un beau visage d'or ». L'or pétrarquiste des cheveux fait place à l'argent, qui signifie la vieillesse de la dame. Utilisé pour caractériser la gracieuse ondulation des cheveux de la dame chez Bembo (« *Crin d'oro crespo* »), l'adjectif « *crespo* » est appliqué au front pour désigner les rides de la femme dépeinte par Berni (« *Fronte crespa* », « Front ridé »). La neige et le lait ne servent plus à exalter la blancheur du teint mais caractérisent les sourcils et les lèvres. L'image des perles ne qualifie plus la délicatesse des dents de la dame, mais est appliquée aux yeux, ce qui induit un regard glauque. Ces défauts physiques sont caractérisés par des épithètes laudatives inappropriées : les « yeux de perles » sont qualifiés de « charmants », la main et les doigts sont « doucement gros et courts ».

Les métaphores précieuses se révèlent doublement trompeuses : d'abord parce qu'elles enjolivent des défauts patents mais aussi parce qu'elles sont associées à des notations nettement dysphoriques : « ce qui cause ma tristesse, / Une main et des doigts doucement gros et courts ». Berni exploite ainsi toute la force subversive de la métaphore, telle que la théorise Ricœur dans la *Métaphore vive*⁵. Ricœur rappelle la définition aristotélicienne de la métaphore au chapitre 21 de la *Poétique* : elle consiste à appliquer un terme impropre, elle est une déviance qui menace la classification. En l'occurrence, les attributions aberrantes opérées par Berni battent en brèche la topique lyrique, et contestent l'orthodoxie pétrarquiste professée par Bembo en

et plus brillants que le soleil, / Qui de l'obscur nuit feraient un jour serein, // Sourire qui apaise une âpre et dure peine, / Rubis et perles dont s'échappent des paroles / Si douces que l'âme ne veut nul autre bien, / Main d'ivoire qui serre et dérobe les cœurs // Chant que l'on croit venu de l'harmonie divine / Esprit mûr et sensé en l'âge le plus vert, / Charme jamais encore apparu parmi nous, // Et suprême beauté, suprême honnêteté, / Firent naître ma flamme et sont en vous des grâces / Que destine à bien peu le ciel en sa largesse. »

⁵ Paul RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 31.

matière de poésie dans les *Prose della volgar lingua* (*Proses dans lesquelles on discourt de la langue vulgaire*)¹⁶.

Équivoques burlesques

Les poètes transgressent d'autant plus les convenances qu'ils érotisent la laideur. Dans le « premier *capitolo* à sa bien-aimée », Berni assimile les seins de sa bien-aimée à deux grosses fiasques qui excitent sa soif et évoque les parties sexuelles par une périphrase culinaire tout à fait transparente :

*quand'io penso all'altre tue vivande,
mi si risveglia in modo l'appetito
che quasi mi si strappan le mutande*¹⁷.

Ces métaphores sont relayées par des équivoques obscènes, que Jean Toscan a répertoriées dans son lexique érotique des poètes italiens de Burchiello à Marino¹⁸. Le poète loue la beauté sans fond de la femme obèse : « *Alle guagnel, tu sei un bel donnone, / da non trovar nella tua beltà', fondo* ». La dérivation lexicale de l'adjectif *bel* au substantif *beltà* produit une redondance ironique si l'on considère le corps disproportionné de la femme obèse. Mais le terme *beltà* peut aussi prendre un sens érotique, par un glissement qu'explique Jean Toscan : l'adjectif *bello* exprime une qualité considérée comme inhérente au sexe de la femme, et en est venu à signifier ce dernier. Le poète vante à mots couverts les capacités sexuelles de sa bien-aimée :

*Io vedo chiar che tu saresti buona
ad ogni gran refugio e naturale,
sol con l'aiuto della tua persona*¹⁹.

¹⁶ Pietro BEMBO, *Prose della volgar lingua* (1525), Bologne, CLUEB, 2001. Bembo fait de Pétrarque le modèle de la poésie en langue vulgaire, et dénonce l'éclectisme stylistique dans la polémique sur l'imitation qui l'oppose à Jean-François Pic de La Mirandole.

¹⁷ Francesco BERNI, *Rime*, « *Capitolo alla sua innamorata* », Milan, Mursia, 1985, p. 95 : « quand je pense à tous les autres mets / l'appétit me revient / et manque de déchirer mon caleçon ».

¹⁸ Jean TOSCAN, *Le Carnaval du langage : le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino, XV^e-XVII^e siècles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.

¹⁹ Francesco BERNI, *Rime*, « *Capitolo alla sua innamorata* », Milan, Mursia, 1985, p. 95 : « Je vois clairement que tu pourrais offrir / à quiconque un refuge aussi ample qu'il serait nécessaire, et naturel de surcroît, / simplement en recourant à ta personne ».

Jean Toscan indique que le terme *persona* prend chez les burlesques la valeur métonymique de « sexe », suivant l'habitude d'assimiler ce dernier à son possesseur.

Le *capitolo* de Firenzuola « sur les beautés de sa bien-aimée » fait converger diverses modalités de l'attrait²⁰. Le poète conjugue le lexique laudatif à l'*ekphrasis* de chacun des traits difformes de sa bien-aimée. Certaines images superposent deux sens, si l'on se réfère au lexique érotique de Jean Toscan. L'oreille et le nez de la bien-aimée sont respectivement comparés à l'anse du seau (*secchione*) et au mortier (*mortaio*) du Je lyrique. Au sens obvie, ces objets triviaux donnent à voir la grossièreté du visage de la bien-aimée, mais leur sens figuré contribue à l'érotiser : le *secchione* peut désigner le séant, tandis que le *mortaio* renvoie à l'anus. L'éloge des diverses compétences de la laide multiplie les équivoques obscènes, qui peuvent se ramener à deux aptitudes sexuelles selon Jean Toscan, la façon de livrer son corps dans le sens usuel et la sodomie, jugée contre-nature à l'époque des berniques : d'où la nécessité de recourir au langage de l'équivoque pour louer une telle pratique²¹. Le poète figure souvent les deux pratiques ensemble : d'après Toscan, le vers 84 « Elle écrit de la main gauche et de la main droite » signifie qu'elle est aussi à l'aise dans les positions usuelles qu'à rebours²². Le poète suggère la même idée aux vers 104 et 105, sous couvert de vanter ses talents de couturière : « *E taglia panni lini e panni lani / E larghi e lunghi, assettati e distesi* ». (« Elle taille des vêtements en lin et laine, / larges et longs, moulants et amples »). L'équivoque exploite ici la ressemblance de fonction entre le sexe et le vêtement. D'après Toscan, le sexe peut être assimilé à un vêtement qui recouvre l'organe du partenaire lors du coït²³. Les *panni lini* désignent la pièce de lingerie masculine qui tenait le rôle des caleçons d'aujourd'hui ; synonymes de *panni lani*, ils désignent par métonymie le pénis. Le premier vers signifie donc que la femme laide reçoit le phallus, et le deuxième vers en indique les modalités : les adjectifs *larghi* et *lunghi* caractérisent des pratiques « selon la nature », alors que les

²⁰ Agnolo FIRENZUOLA, *Opere*, Turin, Unione tipografico editrice torinese, 1977, p. 961-966.

²¹ Jean TOSCAN montre comment la sodomie est désignée et caractérisée par des termes traduisant un écart par rapport aux normes physiques, morales et religieuses. Voir *Le carnaval du langage*, éd. cit., vol. 1, p. 229-240.

²² Agnolo FIRENZUOLA, *Opere*, éd. cit., p. 964 : « *Scrive con la man manca e con la destra* ».

²³ Jean TOSCAN, *op. cit.*, vol.3, p. 1307.

épithètes *assetati* et *distesi* se rapportent à la sodomie, selon Toscan. L'écrivain satirique se plaît particulièrement à évoquer cette pratique subversive par l'image de danses et de jeux équivoques²⁴. Il loue l'incomparable faculté de sa bien-aimée à danser la ronde (« *riddone* ») : la danse est une métaphore traditionnelle du coït, tandis que la forme ronde renvoie à la position du corps lors de la sodomie²⁵. Au vers 78, « Elle joue à la balle, et dit toujours 'faute' », le sexe est figuré par la balle et le coït par le jeu selon Jean Toscan (« *Giuoca alla palla, e sempre dice fallo* »). Le verbe *dire* signifie « œuvrer » en un sens équivoque. Dans le contexte ludique, le syntagme « *sempre dice fallo* » signifie que la bien-aimée ne cesse de faire remarquer les fautes de ses adversaires. Cette observation scrupuleuse des règles du jeu ne manque pas de piquant si l'on considère le sens figuré, qui se rapporte à la sodomie selon Toscan : « elle opère à rebours ». Le poème abonde en images érotiques, qui suggèrent autant la lubricité frénétique de la laide que l'obsession du Je lyrique. L'éloge se conclut sur l'image de l'excitation sexuelle de ce dernier : le désir lui a tant fait « gonfler la veine » qu'il est prêt à se priver de dîner pour dormir avec une telle créature²⁶.

Transgressions libertines

La veine bernesque se perpétue dans les recueils des poètes libertins français du début du dix-septième siècle. Publiés dans des recueils collectifs, ces textes forment un corpus cohérent, depuis *Les muses incognues* (1600) jusqu'aux *Délices satyriques* (1622), qui est marqué par la volonté de se distancier des modèles de poésie élevée²⁷. L'avertissement du *Cabinet satyrique* revendique la triple filiation des satiriques latins, des poètes de la Pléiade et des bernesques. Comme ces derniers, les poètes

²⁴ L'éloge de la sodomie est un thème récurrent des *capitoli* burlesques, comme le *capitolo delle pesche* et le *capitolo della gelatina* composés par Berni.

²⁵ Agnolo FIRENZUOLA, *Opere*, éd. cit., p. 964, v. 77 : « *Ella non truova pari in sul riddone* ».

²⁶ Agnolo FIRENZUOLA, *Opere*, Turin, Unione tipografico editrice torinese, 1977, p. 966, v. 127-129 : « *Tanto m'è in modo gonfiata la vena / Per amor suo, che bench'ì dica questo, / Per dormir seco starei senza cena.* » Jean Toscan y voit une image de l'érection.

²⁷ Voir Madeleine MAUREL, « Esquisse d'un Anteros baroque », in *XVIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 1-20.

libertins français représentent la laideur de la vieille femme afin de subvertir les canons de beauté de la poésie lyrique. En témoigne le sonnet de Berthelot « De toutes les laideurs Francine est la plus laide », publié dans le *Cabinet satyrique*²⁸ :

*De toutes les laideurs Francine est la plus laide
C'est un œuvre où nature a fait tous ses efforts,
Et tant de saletés habitent sur son corps,
Que d'un retrait remply de parfums il excède.
La clarté de son teint du sublimé procède,
Il la garde dedans & la porte dehors,
Sa voix d'une grenouille imite les accords,
Et l'air n'y peut jamais donner aucun remède.
La cire de ses yeux éblouit les regards,
ainsi que dans le miel amour y tient ses dards,
Dont il la perce à jour comme l'on fait un crible.
Mes yeux en la voyant font un mauvais repas,
Qu'en dis-tu ma raison, crois-tu qu'il soit possible,
D'avoir du jugement, & ne l'abhorrer pas.*

Le poème parodie le sonnet de Malherbe sur la beauté idéale de Caliste : « Il n'est rien de si beau comme Caliste est belle »²⁹. Le sonnet reprend presque mot pour mot des vers entiers comme « C'est un œuvre où nature a fait tous ses efforts », qui

²⁸ *Le Cabinet satyrique*, éd. cit., t. I, p. 331.

²⁹ Voir Fromilhague, « Une parodie méconnue d'une pièce de Malherbe », *Annales publiées par la faculté des lettres de Toulouse*, 1951, p. 50-55 :

Il n'est rien de si beau comme Caliste est belle
C'est un œuvre où Nature a fait tous ses efforts
Et notre âge est ingrat qui voit tant de trésors,
Et notre âge est ingrat qui voit tant de trésors,
La clarté de son teint n'est pas chose mortelle
Le baume est dans sa bouche, et les roses dehors :
Sa parole et sa voix ressuscitent les morts,
Et l'art n'égale point sa douceur naturelle.
La blancheur de sa gorge éblouit les regards :
Amour est en ses yeux, il y trempe ses dards,
Et la fait reconnaître un miracle visible.
En ce nombre infini de grâces, et d'appas :
Qu'en dis-tu ma raison ? crois-tu qu'il soit possible
D'avoir du jugement, et ne l'adorer pas ?

prennent un sens ironique car le sonnet inverse le paradigme de beauté en figure hyperbolique de laideur. Le renversement de l'éloge au blâme est souligné par la substitution paronomastique d'« adorer » à « abhorrer ». La figure laide incarne la poétique de la dissonance, caractéristique de la parodie puisque le terme est tiré du grec *ôdè*, « chant » et *para*, « à côté de », le fait de chanter sur un ton décalé. Berthelot déforme la voix harmonieuse de la femme célébrée par Malherbe en l'affublant d'une voix qui « d'une grenouille imite les accords ». Dans le « paranymphe de la vieille qui fit un bon office », Claude d'Esternod introduit à son tour l'éloge paradoxal d'une femme laide par une métaphore de la dissonance, à valeur métapoétique : « Sur un vieil rebec plein de roüilles, / Plus que la Royne des andouilles, / Niflesest, vieil et ancien, / Je veux chanter la Rhetorique / D'une vieille medaille antique, / La seule cause de mon bien. »³⁰ Les termes grotesques « roüilles » et « andouilles » sont mis en relief par leur position à la rime.

Au-delà des défauts physiques, la satire de la laideur se révèle un moyen de tourner en dérision les tenants des normes et les figures d'autorité³¹. Aux côtés de la vieille femme, l'une des cibles favorites des satyriques est la figure du courtisan. Sigogne caricature sa laideur dans l'« Ode sur le nez d'un courtisan » et une « Ode sur la barbe d'un courtisan », publiées dans le *Cabinet satyrique*. Le poète imagine diverses façons de le malmener et le dégrader, comme de le barbouiller de farine et du jaune d'un œuf mollet. Cette image carnavalesque participe de la tonalité bouffonne du poème et lui confère une valeur polémique. À travers la figure emblématique des traités de civilité, ces recueils mettent en cause un rapport aux conventions des dominants ou des conventions en voie de codification³², ce processus de civilisation des mœurs dont parle Norbert Elias à propos du contrôle croissant exercé sur le corps³³.

³⁰ Claude d'ESTERNOD, *L'Espadon satyrique*, Paris, Jean Fort, 1922, p. 23.

³¹ *Le Cabinet satyrique*, éd. cit., t. II, p. 81-82.

³² Voir Guillaume PEUREUX, « L'érotisme *satyrique*, entre libertinage et redéfinition des Belles Lettres (1615-1622) », *Réforme Humanisme Renaissance*, 2009, n° 68, p. 53-61 ; « Des usages libertins de la satire : écriture, langue et publication *satyriques* », *Biblio 17*, 2009, n° 181, p. 175-191.

³³ Norbert ELIAS, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.



L'Espadon satyrique, par le S^{ieu}r Desternod. Revu & augmenté de nouveau
A Lyon, par Jean l'Autret, marchand libraire en ruë Merciere. M. DC. XXVI. Avec privilege

Les poètes libertins se plaisent à transgresser ces normes en représentant l'obscénité beaucoup plus ouvertement que les poètes burlesques italiens du seizième siècle. Ainsi, la deuxième satire de *L'Espadon satyrique* de Claude d'Esternod présente un « paranymphe de la vieille qui fit un bon office »³⁴. À l'origine, le paranymphe désigne un discours solennel tenu dans les facultés de médecine et de théologie en l'honneur des étudiants qui ont réussi leurs examens de licence. Il est pour le moins ironique de l'appliquer à la figure-type du blâme qu'est la laide lubrique. Esternod compose un éloge paradoxal et met en œuvre une poétique de la dissonance, qu'il souligne dès la première strophe par l'image du « vieil rebec plein de rouïlles » sur lequel il entend « chanter la Rhetorique » de la

³⁴ Claude D'ESTERNOD, *L'Espadon satyrique* (1619), Paris, J. Fort, 1922, p. 23-32.

femme laide. Esternod cultive la veine subversive d'autres écrivains « satyriques » et burlesques dont il cite les noms, comme Sigogne, Berthelot, Régnier et Bruscombille³⁵. Esternod renchérit par rapport à ce dernier qui louait les femmes laides pour ce « je ne sçay quoy caché / Qui vaut bien commettre un peché »³⁶. Le poète explicite la séduction obscène de la laideur lorsqu'il remercie la vieille de lui rendre « le flanc humide, / Plein de semence, et bon paillard », au cours d'étreintes répétées. L'érotisme de la laideur participe de l'exploration « satyrique » des pratiques sexuelles jugées scabreuses et abominables à l'époque, comme la sodomie et la masturbation féminine, voire taboues, comme l'inceste et la bestialité. Les poètes « satyriques » se placent sous les auspices d'un « Eros rebelle », comme l'a montré Michel Jeanneret³⁷. Le terme « satire » qui compose souvent le titre de ces recueils est révélateur de l'ambivalence de ces recueils car il présente par sa graphie le double sens de la « dénonciation des vices » et de la figure luxurieuse du « chèvre-pied » qui valorise la sauvagerie du désir. Dans *L'Espadon satyrique* de Claude d'Esternod, le Je lyrique du poème « la chaudépisse » se présente « sur <s>on lict, emplastré d'ordure », dans l'obscénité de la souillure, et il caricature son propre avilissement par la comparaison à un « pourceau sur son estron », alors que d'autres « de leurs fessiers merdeux, / (Ils) rendent tous les trous et sales et breneux »³⁸.

L'obscénité atteint un sommet dans les stances « contre une vieille » de Théophile de Viau³⁹, qui joue avec le *decorum* des registres stylistiques. Le premier sizain suggère l'âge extrême de la femme sur un registre élevé, par des références mythiques

³⁵ Claude D'ESTERNOD, *L'Espadon satyrique* (1619), Paris, J. Fort, 1922, p. 26 : « Regnier, Berthelot, et Sigogne, / Et dedans l'hostel de Bourgogne, / Vautret, Valerant, et Gasteau, / Jan Farine, Gautier Garguille, / Et Gringalet, et Bruscombille, / En rimeront un air nouveau. »

³⁶ BRUSCAMBILLE, *Œuvres complètes*, « Prologue de la laideur, & deformaté de visage », Paris, Honoré Champion, 2012, p. 176.

³⁷ Michel JEANNERET, *Eros rebelle : littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003, p. 33 sq.

³⁸ Claude D'ESTERNOD, *L'Espadon satyrique* (1619), Paris, J. Fort, 1922, p. 78. Le poème est repris dans le recueil collectif *Les Délices satyriques ou suite du Cabinet des vers satyriques de ce temps* (1620), Paris, 1916, p. 6-13.

³⁹ Théophile DE VIAU, *Œuvres poétiques*, Paris, Bordas, 1990, p. 352-353. Cette pièce est publiée la première fois dans *Les Délices satyriques ou suite du Cabinet des vers satyriques de ce temps*, Paris, A. de Sommerville, 1620. Russell Ganim propose une analyse détaillée de l'obscénité de ce poème dans l'article « Pissing Glas and the Body Crass : adaptations of the scatological in Theophile », in *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art : studies in scatology*, sous la direction de Russell Ganim et Jeff Persels, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 66-84.

et épiques à l'époque du déluge et de la guerre de Troie⁴⁰. Théophile de Viau reprend des images analogues à celles qui ouvraient « L'Anterotique de la vieille, & de la Jeune Amye » de Du Bellay⁴¹, mais alors que ce dernier s'interdisait de représenter « les membres ords » de la vieille laide, Théophile de Viau ne décrit que le bas corporel. En réduisant la vieille à ses orifices et ses organes sexuels, la description revêt un caractère pornographique⁴². Le poète libertin n'a pas le moindre scrupule à décrire « les membres ords » dans toute leur abjection et à l'accentuer par des images. Il donne à voir l'orifice « vilain, baveux, suant » par l'image scatologique du « retrait puant » et réduit la vieille à cette fonction triviale en désignant la femme par la métonymie de la vessie⁴³ : « Cette vessie quand on la fout / Découle de sueur partout, / Elle rote, pète et se mouche. » La quatrième strophe décrit « son foutre jaune, verd, et bleu, / De morve, de cole et de gleu » ; il dégage une odeur de bitume et de soufre, qui peut suggérer sa dimension satanique. L'aspect répugnant du sexe est renforcé par une comparaison pathologique à « deux pestilents caillons / Qui jaillissent d'un apostume », c'est-à-dire à des caillots de sang et de pus pestilentiels expulsés d'un abcès. Le poète décrit les ravages de la syphilis sur le sexe « cizelé de la cicatrice / de chaude pissé et de poullins » et les « mille chancres malins / qui percent jusqu'à la matrice ». L'attention portée aux détails les plus sordides révèle la fascination du

⁴⁰ Théophile DE VIAU, *op. cit.*, p. 352, v. 1-6 :

Cette vieille qui des tombeaux
Chasse les vers et les corbeaux
Naquit cent avant la guerre
Du fameux siège d'Ilion
Et avant que Deucalion
N'eût encor repeuplé la terre.

⁴¹ Joachim DU BELLAY, *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2003, vol. II, p. 39, v. 1-7 :

Vieille, aussi vieille comme celle,
Qui apres l'Unde universelle
Du ject de la Pierre fecunde
Engendra la Moitié du Monde.
Vieille, plus sale qu'Avarice,
Vieille, qui serois bien Nourice
A celle de Nestor le Saige.

Les vers 1 à 4 font allusion au Déluge, après lequel Pyrrha et son époux Deucalion repeuplèrent la terre en lançant des pierres qui devenaient des hommes. Les vers 6 et 7 se réfèrent à Nestor, personnage de l'épopée homérique, caractérisé par son grand âge.

⁴² Michel JEANNERET souligne la pornographie des recueils « satyriques » dans *Eros rebelle : littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003, p. 28.

⁴³ Théophile DE VIAU, *Œuvres poétiques*, Paris, Bordas, 1990, p. 352.

poète pour l'ordure. Le Je lyrique dévoile à deux reprises que c'est en donnant de sa propre personne qu'il en est venu à observer de si près l'ordure de la vieille ; c'est sur ses testicules que s'écoulent les sécrétions vaginales de la femme laide.

Ces relations hors normes préfigurent les pratiques des libertins des *Cent vingt journées de Sodome* du marquis de Sade. L'introduction de l'ouvrage met en avant cette dépravation « qui fait trouver un attrait plus piquant avec un objet vieux, dégoûtant et sale qu'avec ce que la nature a formé de plus divin »⁴⁴. La septième journée fournit plusieurs exemples de relations charnelles avec de vieilles laides, qui poussent la transgression à son paroxysme dans une mise en scène sacrilège. Un des libertins s'agenouille devant le cul décrépit d'une vieille maquerelle et s'extasie devant sa vesse. La laideur répugnante suscite une excitation voire une jouissance que souligne le narrateur sans ambages métaphoriques⁴⁵. Il décrit la « prodigieuse érection » d'un autre libertin qui lèche une femme décrépite « dans tous les orifices de son vieux cadavre ». Loin de considérer cette expérience comme une singularité perverse, Curval explique que « c'est dans toutes les jouissances la chose sale qui attire le foutre » et éclaire ainsi les expériences satyriques relatées par Claude d'Esternod.

Mais au début du dix-septième siècle, la laideur obscène demeure le plus souvent ambivalente : la fascination reste souvent latente, elle est impliquée par le recours à la poétique du détail de l'*ekphrasis*, et entre en tension avec la répulsion manifeste exprimée par le poète. Dans « le mespris d'une vieille fille du Languedoc », Claude d'Esternod introduit l'objet de son discours en le dénigrant à outrance⁴⁶. Il annonce qu'il se pendra par les cheveux si on lui parle de cette femme aussi dégoûtante qu'un « pourry et vieil fromage », et surenchérit en faisant le serment que le diable l'emporte s'il ne met pas sa menace à exécution. Il s'agit d'une prétérition puisque le poète s'empresse de décrire les moindres détails du corps repoussant. Le poète interrompt son *ekphrasis* pour souligner le dégoût que lui inspire la vieille avec une

⁴⁴ SADE, *Les Cent vingt journées de Sodome*, Paris, Pauvert, 1986, p. 59-60.

⁴⁵ SADE, *Les Cent vingt journées de Sodome*, Paris, Pauvert, 1986, Septième journée, p. 165-171.

⁴⁶ Claude D'ESTERNOD, *L'Espadon satyrique* (1619), Paris, J. Fort, 1922, p. 109-117.

interjection et une réduplication à valeur expressive : « N'en parlons-plus, fi ! trefve, trefve / Je sens le cœur qui me sousleve, / Je vomiray tout mon disné. / Que si d'en parler il me fasche ». Or, non seulement il poursuit sa description, mais il développe ce thème dans les poèmes suivants, comme « L'ambition d'une fille exempte de tous merites », « La belle Magdelaine » au titre antiphrastique, et « L'hypocrisie d'une femme qui feignoit d'estre devote, et fut trouvee putain ».

Les poètes « satyriques » repoussent instamment la vieille, tout en ne cessant de parler d'elle. Sigogne, le poète le plus virulent à l'égard de la vieille est aussi le plus prolixe. On ne compte pas moins d'une vingtaine de sonnets, d'épigrammes, de stances et d'odes de sa composition dans le *Cabinet satyrique*. Dans l'« Ode sur une vieille », le poète fait une *ekphrasis* de la femme laide en s'attardant sur les cuisses béantes et l'arrière-train :

Et son C. plus trouë qu'un crible,
En fueillets surpassoit la Bible,
Le Digeste, & le Calepin⁴⁷.

Le poète recourt à cette image pour amplifier les rides de la vieille : en choisissant un comparant sacré pour faire ressortir la laideur d'une créature déchue, le poète fait preuve d'une extrême irrévérence, et relie les dimensions physiques et spirituelles du libertinage « satyrique ». L'*ekphrasis* donne la fiction d'une intimité charnelle avec l'objet de la détestation, qui est confirmée à la fin du poème, lorsque le Je lyrique avoue avoir succombé à celle qui fait « l'honneur & le dégoût des vits ». Il ne parvient à rendre raison de cet appétit qui entre en totale contradiction avec l'horreur affichée dans tous ses poèmes : « Je ne sçay quel diable, de rage / De la raison m'ôta l'usage, / Et me reveilla l'appetit ».

Ainsi, la représentation de la laideur obscène apparaît souvent paradoxale à la première modernité. Les poètes burlesques et satyriques valorisent le laid afin de remettre en cause la conception idéalisante de la *mimesis* et d'ouvrir le champ de la représentation. Le discours obscène joue avec les frontières établies du *decorum* et

⁴⁷ *Le Cabinet satyrique*, éd. cit., t. I, p. 159.

du dicible⁴⁸ en recourant à des stratégies et des registres contrastés. Les poèmes burlesques italiens peuvent être considérés comme le symétrique inverse des poèmes français de vitupération. Alors que ces derniers dissimulent leur attrait sous une horreur extrême, les premiers expriment leur fascination sur un mode hyperbolique ironique.

Dans les deux cas, l'érotique du laid ne se réduit pas à une perversion singulière du Je lyrique. Le choix d'un tel objet participe d'une stratégie rhétorique visant à marquer l'imagination du destinataire et à le captiver, comme l'explique le marquis de Sade dans la préface des *Cent vingt journées de Sodome*. Le narrateur exalte la capacité de la laideur à frapper davantage que la beauté dans la mesure où elle sort de l'ordinaire et s'écarte des normes :

la beauté est la chose simple, la laideur est la chose extraordinaire, et toutes les imaginations ardentes préfèrent sans doute toujours la chose extraordinaire en lubricité à la chose simple ; la laideur, la dégradation portent un coup bien plus ferme, la commotion est bien plus forte, l'agitation doit donc être plus vive.

Ainsi s'amorce ce renversement des valeurs esthétiques qui s'accomplira pleinement du dix-huitième siècle à l'époque contemporaine.

⁴⁸ Voir Guillaume PEUREUX, Hugh ROBERTS, Lise WAJEMAN (dir.), *Obscénités renaissantes*, Genève, Droz, 2011, p. 22.