



HAL
open science

Le portrait satirique baroque. L'oeuvre de Charles-Timoleon de Sigogne dans le reflet d'une analyse comparée de l'art du dessin et de la peinture

Katalin Szuhaj

► To cite this version:

Katalin Szuhaj. Le portrait satirique baroque. L'oeuvre de Charles-Timoleon de Sigogne dans le reflet d'une analyse comparée de l'art du dessin et de la peinture. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Eötvös Loránd tudományegyetem (Budapest), 2009. Français. NNT : 2009PA030181 . tel-00966490

HAL Id: tel-00966490

<https://theses.hal.science/tel-00966490>

Submitted on 26 Mar 2014

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.

Remerciements

Mes remerciements vont tout particulièrement à mon directeur de recherche, Madame Marie-Madeleine Fragonard qui m'avait accompagnée pendant ces dix dernières années avec ses conseils précieux et sa bienveillante pression pour que j'arrive à exprimer mes pensées. Ses conseils, son attention et sa patience, m'ont permis de mener à terme cette recherche.

Je tiens également à remercier mon codirecteur Jeney Zoltán pour ses remarques précieuses.

Je remercie Madame Nathalie Dauvois, Madame Anne Elisabeth Spica et Monsieur Palàgyi Tivadar, d'avoir accepté d'être à mon jury.

Je remercie de tout cœur tous ceux qui ont contribué à l'aboutissement de ce travail :

Mon amie Delphine N'Dion qui ne m'a pas abandonnée même dans les moments les plus difficiles de la rédaction et qui avait le courage de relire mes textes.

Les professeurs Szabics Imre, Palàgyi Tivadar et Majorossy Imre pour avoir été toujours prêts à me donner des instructions concernant les questions théoriques et pratiques de cette thèse en co-tutelle.

Les professeurs Németh Jenő, Horvath Ágnes, Thierry Rentett pour leurs suggestions amicales et précieuses.

Olivier Bonnin qui avait suivi de près la rédaction et avec qui les discussions littéraires étaient toujours passionnantes.

Michèle Bonnin pour sa présence engageante durant la dernière période de ma rédaction.

Mes parents pour leur soutien moral et leur optimisme.

J'ai une pensée pour tous mes amis qui m'avaient accompagnée sur ce chemin : Molnár Agnes, Kosza Zsuzsa, Mertus Agnes, Váraljai Erzsébet, Kelemen Miklós, Nyáry Krisztián, Endrődy Sándor, József Agnes, Thierno Thouré.

Győr Árpád dont l'amitié m'a soutenue tout au long de ces trois années et sans qui cette thèse n'aurait pu être réalisée.

Yannick Tardy pour son soutien technique très courageux.

Je remercie symboliquement les bibliothécaires de la Bibliothèque de l'Arsenal, de la Bibliothèque de l'Académie des Sciences de Hongrie pour leur gentillesse avec laquelle ils m'ont facilité les recherches.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	11
INTRODUCTION	12
Parcours professionnel.....	13
Les prémisses et l’avenir de cette étude comparative.....	14
L’esthétique paradoxale à l’âge baroque.....	16
Le corpus satirique : les recueils collectifs.....	19
L’auteur en son temps : Charles-Timoléon de Sigogne.....	22
Le portrait baroque.....	24
Réalité et fantaisie : les portraits littéraires de Sigogne.....	25
CHAPITRE I	28
Introduction	29
I. Le Portrait	30
I.1. Pour une définition du portrait.....	30
I.2. D’une représentation schématique à l’expression des sentiments : l’évolution du portrait de la fin du moyen-âge jusqu’à l’âge baroque.....	35
I.3. La représentation psychologique à l’époque de la Renaissance.....	37
I.4. Le portrait pictural baroque	42
II. Ut pictura poesis	51
II.1. Le portrait littéraire renaissant.....	51
II.2. <i>L’ut pictura poesis baroque</i> : l’image et l’imaginaire.....	56
III. Le portrait satirique baroque	63
III.1. Satire ou caricature ?.....	64
III.2. Le burlesque.....	65
III.3. Le grotesque et les grotesques.....	67
III.4. La satire littéraire : satire classique et coq à l’âne.....	70

IV. Sigogne : homme civil et poète	75
IV. 1. Personnage réel-personnage fictif.....	76
IV. 2. Sigogne aux yeux de ses contemporains.....	77
IV. 3. La difficulté de circonscrire l'œuvre de Sigogne. Les recueils collectifs.....	82
V. Le portrait « spontané » sous la plume de Sigogne	83
V.1. Scènes urbaines.....	83
V.2. La parole transcrite comme élément du portrait	90
Conclusion	94
CHAPITRE II.	95
Introduction	96
I. La difformité et son appréhension de la Renaissance jusqu'au Baroque	98
I.1 L'image du laid à la Renaissance.....	98
I.2. Symbolisme de la laideur dans l'art et la littérature renaissante.....	99
II. Violation des codes : la beauté renversée dans l'art maniériste et baroque	104
II.1. Dérèglements picturaux du maniérisme.....	104
II. 2. Naturalisme et horreur dans l'art baroque.....	105
II.3. Caricature et distorsion dans les portraits picturaux baroques et leurs correspondances poétiques.....	110
III. Représentation animale et végétale	116
III.1. Difformité et animalité	116
III. 2. Bric-à-brac d'éléments végétaux et animaux : Arcimboldo et Sigogne.....	117
III .3. Représentation animalière de l'Homme dans la littérature et dans la peinture.....	121
III. 4. Comparaisons animales au service du rabaissement dans la poésie de Sigogne.....	135
Conclusion	141

CHAPITRE III	142
Introduction	143
I. L'esthétique renversée à l'âge baroque	
L'imagination corporelle	144
I.1. Expressions violentes et paradoxes pendant les guerres civiles.....	144
I.2. Anticipation de la mort	149
I. 3. Les corps entassés : la prison corporelle et la description excrémentielle.....	150
I. 4. Le corps malade dans la poésie religieuse.....	154
I. 5. Corps défigurés et contenus moraux dans la poésie satirique.....	157
I. 6. Le corps ouvert : vidanges et scatologie. Interpénétration du corps et du monde.....	158
II. La beauté paradoxale à l'âge baroque	160
II.1. Apparences et profondeurs.....	160
II.2. L'éloge paradoxal dans la littérature de la fin du XVI ^e et du début du XVII ^e siècle....	162
II.3. <i>Le Testament du Verollé</i> : le langage corporel perverti de Sigogne.....	165
III. Satire politique	
Mensonge et Dissimulation	
Indices corporels dévoilant la laideur morale	168
III.1. Courtisanes : une variante du portrait misogyne. Les satires de Mlle du Tillet et leur portée politique.....	169
III. 2. Les Courtisans et la vie mondaine sous Henri IV.....	174
III. 3. Les vêtements –la dissimulation et le déguisement.....	177
III. 4. L' excrémentiel : saletés et ordures de la vie courtisane	180
III. 5. Réaction anti-cour des nobles.....	183
III. 6. Indices corporels: la physiognomonie du portrait social.....	186
IV. Le corps féminin mécanisé et fonctionnel : vers une écriture misogyne du corps ..	191
IV. 1. Anatomie médicale et artistique.....	191
IV. 2. Description médicale du corps dans les textes littéraires (métaphore mentale, objets)	193
IV. 3. La représentation anatomique du corps féminin.....	195
Conclusion	197

CHAPITRE IV	198
Introduction	199
I. La poésie misogynne et la laideur	200
I.1. Origines cléricales et médiévales de la laideur féminine.....	200
I.2. Apparence envoûtante et intérieur pourri : la dissimulation féminine.....	202
II. Les images de la laideur féminine	203
II.1. La privation: la maigreur comme aspect de la laideur.....	203
II. 2. Les cathédrales de corps féminin.....	208
II .3. La chair impossible et impassible.....	210
III. Le corps disséminé : la quincaillerie surréaliste du corps féminin	213
III.1. La description d'une peinture imaginée: Ronsard, <i>Elégie à Janet</i>	213
III.2. Blasons de corps et leur revers satirique.....	215
III. 3. <i>Desdain</i> et le blâme paradoxal.....	218
IV. La beauté en métamorphose dans le portrait féminin	225
IV. 1. Apparences et profondeurs de la nature féminine. La métamorphose de la beauté en laideur.....	225
IV. 2. Métamorphose I : Altération de la peau. La négation du masque.....	230
IV. 3. Métamorphose II : la volonté d'aller au-delà : l'exploitation de l'intérieur monstrueux.....	233
IV.4. Métamorphose III : altération de la beauté par l'âge : le vieux corps grotesque comme image de la laideur.....	238
IV.5. Métamorphose IV : asexualisation des vieilles.....	247
V. L'amour désabusé dans la poésie lyrique et satirique	250
V.1. Déception amoureuse dans la poésie lyrique.....	250
V. 2. L'amour matérialisé dans les recueils satiriques de la fin du XVI ^e et du début du XVII ^e siècle. Sigogne et ses contemporains : divertissement ou déception ?.....	257
V.3. La satire anti-pétrarquiste.....	259
V.4.. La matérialisation de l'amour : obscénité et pornographie.....	264
Conclusion	270

CHAPITRE V	271
Apparences et profondeurs dans l’image nocturne : la femme démoniaque dans l’œuvre de Sigogne	
Introduction	272
I. Interférence de l’univers physique et métaphysique.....	275
I.1. Le paysage nocturne.....	275
I.2. Les lieux nocturnes de Sigogne. Apparitions sépulcrales : L’univers macabre de la nuit dans les satires sigogniennes : charognes, carcasses, sorcières	278
II . Les êtres	288
II.1. <i>L’informe</i> : les corps impalpables dans le néant et leur esthétique renversée.....	288
II. 2. L’être désincarné dans <i>l’art religieux</i>	289
II. 3. <i>Informe</i> et <i>laideur</i> dans la poésie misogynne et la nuit. Le dépouillement désenchanteur.....	290
III. Image du démon.....	293
III. 1. Sources historiques et morphologie.....	293
III. 2. Les femmes-démons. Typologie.....	298
III. 3. Les charognes /écorchés vifs.....	304
III. 4. Sorcières. La mégère : une figure bien vivante.....	306
IV. La rencontre du poète et de la femme-démon La scène d’apparition nocturne chez les satiriques.....	311
V. Invocation de la nuit chez les poètes baroques	314
V. 1. Les messages secrets du sommeil.....	314
V.2. Galimatias langagiers.....	316
L’univers désordonné et capricieux du songe	
Conclusion	327

CONCLUSION	329
I. La laideur aux confins de l'aspect physique et psychique du personnage dans la satire baroque	330
I.1. Laideur et métamorphose dans l'art et littérature baroque : la rhétorique de la surprise.....	330
I. 2. Les implications morales de la laideur.....	331
I.3. Le paradoxe de la représentation corporelle : le renversement du corps féminin dans la satire misogynne de Sigogne.....	333
I.4. Réel et imaginaire dans le portrait satirique.....	334
II. Les enjeux	335
II.1. Les défis à soulever de l'approche comparatiste concernant l'analyse de l'univers visuel de la satire picturale et poétique.....	335
II.2. Le corpus normand : l'univers visuel des satires diffamatoires de Sigogne en comparaison avec les poètes normands.....	336
II. 3. Sigogne : d'une littérature de circonstance vers la personnalité de l'auteur.....	337
II. 4. La particularité de l'œuvre de Sigogne.....	338
BIBLIOGRAPHIE	339
Glossaire.....	367
Index.....	377

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Page de titre : *Le Cabinet satyrique* (1660), Bibliothèque Helikon, Hongrie

Tableau I. Le Château de Dieppe, ancienne résidence du gouverneur Sigogne.....	22
Tableau II. Le Tintoret, <i>Hercule chasse le Faune du lit d'Omphale</i>	46
Tableau III. Louis Finson, <i>Les Quatre Elements</i> (1611).....	49
Tableau IV. Annibal Carrache, <i>Jeune homme buvant dans un verre</i> (fin XVI ^e)	58
Tableau V. Mathias Grünewald, <i>Tête de vieille femme</i> (Staatliche Museum).....	60
Tableau VI. Lucas Cranach, <i>L' Ancien, Jésus et la femme adultère</i> (1532).....	102
Tableau VII. José Ribera, <i>Femme à la barbe</i>	107
Tableau VIII. Frans Hals, <i>Malle Babbe</i> (vers 1633-35).....	108
Tableau IX. Annibal Carrache, <i>Jeune homme riant</i>	113
Tableau X. Hendrick ter Brugghen, <i>Démocrite</i> (1628).....	115
Tableau XI. Lavinia Fontana, <i>Antonetta Gonsalvus</i>	125
Tableau XII. Frontispice de <i>De humane physiognomonie</i> (1586) de G.D. Porta.....	127
Tableau XIII. Ambroise Paré, <i>Figure prodigieuse d'un enfant ayant la face de grenouille</i>	131
Tableau XIV. École lombarde (XVI ^e siècle), <i>Concert aux chats</i>	133
Tableau XV. Annibal Carrache, <i>L'homme au singe</i>	140
Tableau XVI. <i>Icones Mortis</i> (1547) d'après Hans Holbein.....	148
Tableau XVII. <i>Frontispice de Encheiridum Anatomicum et Pathologicum</i> de Jean Riolan	195
Tableau XVIII. Donatello, <i>La Madeleine</i> (1455).....	205
Tableau XIX. Pieter van der Heyden d'après Pieter Brueghel, <i>La cuisine grasse</i>	212
Tableau XX. Ernest Christoph, <i>Statue allégorique</i>	227
Tableau XXI. Crispin de Passe, <i>La Belle Charité</i>	236
Tableau XXII. Giorgione, <i>La Vecchia</i>	240
Tableau XXIII. Pieter Brueghel, <i>Tête de paysanne</i> (1564).....	240
Tableau XXIV. Lagneau, <i>Portrait d'une femme âgée de face</i>	241
Tableau XXV. Joos de Momper, <i>Paysage</i> (première moitié du XVII ^e siècle).....	254
Tableau XXVI. Luca Signorelli, <i>Apocalypse</i> (1499-1502).....	294
Tableau XXVII. <i>Artes moriendi</i> d'après Hans Holbein (1499).....	303

INTRODUCTION

Parcours professionnel

Cette thèse est le résultat d'un travail commencé il y a dix ans sur le rapport peinture-poésie dans la production du XVI^e et du XVII^e siècle. Après avoir débuté par une étude sur l'image de la *commedia dell' arte* italienne, nous avons poursuivi notre recherche - encouragée par le séminaire de M. Jenő Németh de l'Université de Szeged en Hongrie - sur l'histoire de l'art. Ce voyage dure depuis dix ans et plonge ses racines dans notre travail de guide/conférencière au Musée des Beaux-Arts de Budapest à partir de 2003.

Le travail de correspondances entre la poésie et la peinture avait commencé par *La représentation du centre dans la poésie et la peinture baroque* : en s'appuyant sur les correspondances possibles entre les découvertes scientifiques de la fin du XVI^e siècle, et plus particulièrement l'héliocentrisme, et les figurations artistiques et littéraires de la vision du monde incluant la question du centre (perdu). Ce rapprochement des deux domaines permet de comprendre pourquoi dans les tableaux le centre (le point de convergence du regard) est si souvent métaphysique. Nous avons tenté d'approfondir ce qui nous a paru particulièrement intéressant en analysant la structure profonde parallèle des *Femmes Fortes* du père Pierre Le Moyne et de certains dessins et tableaux de l'époque : dans les deux cas, un puissant mouvement en spirale, comme les vents violents d'un cyclone, révèle, sans le montrer, l'existence et l'attraction du centre articulant toute l'œuvre autour de lui.

Nous avons étendu cette méthode de recherche à la production mystique de l'art baroque, et plus particulièrement sur *Les Théorèmes* de Jean de La Ceppède (1548-1623), et *Le Mespris de la vie et Consolation de la mort* de Jean-Baptiste Chassignet (1570-1635) analysés en relation avec les textes des mystiques espagnols (Sainte Thérèse -*Le Château Intérieur*, *Le Chemin de la Perfection*, Saint Jean de La Croix -*La Nuit Obscure*). L'examen de la peinture qui gravite autour des thèmes mystiques de l'extase et des corps transfigurés permet d'illustrer et de saisir plus spontanément la riche poésie mystique de cette époque. Les mouvements picturaux et littéraires forment un seul et même ensemble en dehors de l'oeuvre: l'extase et l'union avec Dieu.

Pour cette étude sur la poésie mystique, l'ouvrage de Michèle Clément intitulé *Une poétique de crise : Poètes baroques et mystiques : 1550-1660*¹ nous paraissait indispensable : non seulement l'auteur offre un tableau complet des rapports qui lient intimement la production mystique de la période baroque à des recherches scientifiques et, d'ordre plus général, à l'évolution des mentalités, mais elle est également une étude rhétorique de grande valeur.

Nous avons à cette occasion pu nous convaincre que l'analyse rhétorique de la poésie en général est particulièrement éclairante de l'analyse de l'art baroque : non seulement la métaphore et la métonymie, ou encore l'oxymore et la synecdoque, en sont des catégories d'analyse importantes, mais encore l'hypallage en est presque le procédé constant : le peintre décrit toujours des qualités de son vrai sujet en les faisant porter par des sujets accessoires. L'hypallage encourage aussi la confusion des sens et des couleurs qui sont les propres du portrait baroque. C'est l'une des figures de style la plus immédiatement transposable au domaine visuel puisqu'elle découle directement d'une appréhension du monde extérieur qui ne fait plus la distinction entre les différentes origines possibles des sensations que nous voulons décrire.

Cette technique est en corrélation avec la poésie satirique baroque qui crée une confusion quant au sujet réel et final du tableau. De même que Le Titien peint la psychologie des personnes portraturé en n'utilisant que des aspects extérieurs et visibles, la satire baroque peint l'âme noire de certaines courtisanes en en faisant une caricature physique chargée. Dans le présent document, nous essayons de généraliser cette méthode comparatiste en éclairant la peinture par la poésie et la poésie par la peinture.

Les prémisses et l'avenir de cette étude comparative

Nous sommes parfaitement conscients des limites de la méthode comparatistes, et des profondes divergences entre arts plastiques et littérature. La poésie est plus riche, plus multiple, certes, mais la peinture s'enrichit de la dimension du silence. Ce serait une erreur de devoir appliquer les grilles d'analyse identiques. Cela n'empêche pas de constater que si l'on tient compte de ces limites, on ne peut qu'enrichir l'analyse en considérant ce qu'ils peuvent

¹ CLEMENT, Michèle, *Une poétique de crise : Poètes baroques et mystiques, 1550-1660*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 1996

avoir en commun, tant au niveau de la forme et de la structure, voir des procédés, qu'au niveau de leur profonde nature et de l'objectif qu'ils poursuivent.

La particularité de notre travail réside dans la manière dont nous nous approchons de l'analyse comparative. Cette approche consiste en une étude des similitudes et des divergences dans la même époque, sur un grand thème – le portrait satirique baroque-, en même temps que nous nuancions l'étude des correspondances en analysant en détail de plusieurs thèmes auxiliaires comme par exemple la représentation anatomique, voire squelettique de la femme, la vieillesse, les allusions zoomorphologiques.

Les théories seront citées et consultées pour servir de support pour notre argumentation mais celle-ci reposera principalement sur l'analyse approfondie de certaines oeuvres d'art qui serviront de point de départ pour toute analyse.

Les oeuvres de Daniel Arasse (*Le Détail², On n'y voit rien : descriptions³*, E. Gombrich (*L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale⁴*), Panovsky, Batruasitis) étaient nos compagnons de route. Ce voyage est enrichi par tout un support visuel qui s'inspire des expositions du Louvre (Mantegna..) et du Musée des Beaux-Arts de Budapest. Il y a donc dans ce travail un aspect artisanal et expérimental. Le contact régulier avec ces œuvres est complété par les réflexions d'éminents spécialistes sur l'art de cette période.

Notre travail peut être mis en rapport également avec la sémiotique même si les deux domaines s'écartent sur beaucoup de notions et de présupposés. Sans prétendre à une étude sémiotique de l'art de peinture et de dessin en France, nous rejoignons cette branche de l'étude artistique en ce qui concerne le rapprochement du texte et de l'image. Cependant, la sémiotique est une science moderne, et apporte un nouveau regard sur *l'ut pictura poesis* et les signes, mais ce regard moderne induit également un décalage, étant donné qu'il suppose que l'on étudie les œuvres concernées avec des codes et des références qui ne correspondent pas à ceux dont étaient imprégnés les artistes du baroque.

² ARASSE, Daniel, *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, 1996.

³ ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien : descriptions*, Nouvelle Edition Denoël, 2005.

⁴ GOMRICH, E.H., *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Gallimard, 1987

Le décalage temporel crée une distance entre l'œuvre et notre regard et cela est au cœur du questionnement sur la capacité de pénétrer jusqu'au fond la signification de ces œuvres. Étant réelle, la liberté d'interprétation nous permet d'exploiter avec réserve ces contextes. Cependant cette liberté peut être dangereuse parce qu'elle nous met sur une piste divagante, inconnue sans aucun point de repère.

Notre perception sur les textes du XVI^e siècle ne peut pas être identique à celle des personnes qui ont vécu cette époque-là. On a beau accumuler les documents historiques, littéraires, notre vue s'arrête là. Nous regardons à travers un miroir concave, avec la distance de ces quatre siècles qui nous séparent. Un grand nombre de références culturelles nous font défaut.

Ces références ont été élucidées grâce à une étude historique (guerres de religion, époque Henri IV), scientifiques (évolution de la médecine à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, planches anatomiques, l'apport des traités physiognomoniques dans l'étude psychologique). Ces études sur la toile de fond baroque ont été complétées et enrichies par les séminaires thématiques (Marie-Madeleine Fragonard : *La littérature pendant la période des guerres de religion*, GRIHL : *Littérature et action*), et par les ouvrages portant sur un thème spécifique comme *L'Histoire de la Pudeur*⁵ de Jean de Bologne, ou *L'histoire de la mort*⁶ de Philippe Ariès.

Notre travail présente donc une approche esthétique de l'univers visuel de l'art baroque mettant l'accent sur la réception de l'œuvre.

L'esthétique paradoxale à l'âge baroque

Wöfflin en déterminant les quatre caractéristiques formelles du baroque (la qualité picturale/ le style pittoresque, le besoin d'animation /le mouvement, le sens du grandiose/le grand style, les effets de masse) dans son ouvrage intitulé *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'art*, souligne que l'idéal antique, repris par la Renaissance, avait identifié la perception de l'être, comme Idée ou comme le divin, avec le repos absolu, l'absence de tout

⁵ BOLOGNE, Jean Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, O. Orban, 1986

⁶ ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Editions du Seuil, 1975

changement et de toute altération. Le Baroque, pour sa part, est lié à la notion d'imperfection et d'inachèvement qui se traduit par les transformations incessantes d'un univers en perpétuelle métamorphose. Il s'agit là d'une ancienne théorie d'histoire de l'art qui n'a pas les mêmes présupposés que les ouvrages contemporains mais ces réflexions nous conduisent à saisir les contenus spirituels de l'art renaissant et baroque et d'ouvrir de nouvelles voies devant l'interprétation. Ainsi Michèle Clément⁷ exprime-t-elle à merveille les dessous cachés du baroque toujours désordonné, qui cherche inlassablement l'unité dans la multiplicité et la prolifération. En comparant la perception de l'homme baroque à celle de la Renaissance, elle révèle les contradictions propres à cette époque:

(...) Chez les hommes de la Renaissance il y a une répugnance à s'éloigner du sensible car la perception qu'ils en ont, toute imparfaite soit-elle, est tout de même un pâle reflet de l'intelligible: il n'y a pas divorce entre l'image et l'idée, il y a un rapport d'approximation entre elles. C'est ce qui est fortement remis par les baroques.

Nous allons prolonger cette réflexion dans ce travail en la situant du côté de la disharmonie, de la divergence et de la laideur. Le défi à relever ne consiste pas à apporter une nouvelle détermination du baroque – une question problématique en parlant d'un style d'époque qui trouve ses expressions authentiques dans l'indéfinissable, mais de capter justement ces merveilleuses contradictions pour en relever une nouvelle image de l'essence du baroque. Bien entendu, les grands spécialistes de cet art comme Jean Rousset, Gisèle-Mathieu Castellani ont saisi à leur tour ces contenus sous-jacents. La nouveauté de ce travail réside dans le fait que nous allons pénétrer au coeur de ces images de la laideur et du monstrueux pour offrir une analyse approfondie d'une oeuvre littéraire qui porte en elle-même les caractéristiques de cette part désordonnée et illégitime du baroque. De ce point de vue, l'oeuvre de Charles –Timoléon de Sigogne est l'une des oeuvres les plus baroques⁸ de cette période du tournant du siècle : elle exprime la complexité du monde dans les débris, voire des morceaux d'images qui expriment elles-mêmes la sensibilité sans préavis; mais ces débris peuvent être pris aussi dans le sens concret du terme, comme des débris d'un corps, celui de la femme, qui connaîtra de surprenantes métamorphoses.

⁷ CLEMENT, Michèle, *Op.cit...*, p.75.

⁸ Le mot baroque semble avoir une double origine : les philosophes italiens du Moyen Âge définissaient par le substantif *barocco* un type de raisonnement compliqué et astucieux utilisé également dans les syllogismes scolastiques; le mot portugais *barroco*, pour sa part, désigne une perle non sphérique, voire irrégulière. Le terme baroque se serait ainsi étendu à toute forme bizarre ou excentrique, pour finalement s'appliquer plus particulièrement aux manifestations artistiques caractérisées par la prédominance de la fantaisie du créateur sur les règles de l'harmonie et du bon goût.

Cette perpétuelle métamorphose des formes peut être expliquée par l'évolution de la configuration de l'univers après les découvertes scientifiques qui ont marqué la deuxième moitié du XVI^e siècle, et plus particulièrement la science copernicienne. Le monde clos de l'époque renaissante où l'homme prend place au centre de l'univers est remplacé par un monde infini, dynamique en perpétuel mouvement.

D'une certaine façon, l'esthétique paradoxale à l'âge baroque explique la nécessaire déstructuration du monde clos en une dynamique de forces contraires qui affectent le monde et l'homme tout entier, rendant compte aussi d'un plaisir du déplaisir dans toute expérience, nécessairement rendue douce-amère par ce principe de contradiction. Giordano Bruno résume cette opposition des forces antithétiques sous le terme de « *coincidentia oppositorum* » qui joue en même temps au cœur des choses qu'au cœur des mots.

En parlant de la laideur, la mise en opposition allégoriques du bon et du mauvais dans la littérature renaissante va aboutir à une laideur absolue : l'extérieur est monstrueux et l'intérieur également. Notre propos vise à illustrer comment cette réalité intérieure apparaît sur la surface, voire l'esthétique baroque.

De manière constante s'élabore un discours sur la relation « apparence » et « profondeur », présent en même temps dans les textes poétiques que sur les peintures. Empruntant la forme de caricature, le ton de la satire, ce discours attaque une certaine idée de l'homme pour lui préférer une idée plus confuse, peu rassurante mais restant ouverte à de nouvelles voies de l'affirmation de la personnalité. Cela est d'autant plus intéressant qu'il emprunte une voie paradoxale qui contredit méthodiquement les idées reçues.

Pour cette approche d'esthétique paradoxale, nous retenons également des théories sur l'image, rédigées au XVI^e siècle qui n'ont pas recours à des termes comme « esthétique paradoxale » mais qui sensibilisent le lecteur à la part du fantastique (apparences qui révèlent une monstruosité) du monde et de l'être, comme par exemple, George Puttenham, dans son *Arte of English Poesie* (1589), établissant tout un éventail de chimères et des images monstrueuses illustrant le conflit « apparences et profondeurs ».

D'après la tradition cicéronienne, la déformation et la transformation des corps sont des signes qui rendent visibles les maladies de l'âme, révélant ainsi la part d'ombre, la bête

cachée qui se trouve dans le corps des maudits : le diable. L'imaginaire macabre que la poésie et la peinture vont déployer offre la galerie d'êtres métaphysiques, dont la satire va prendre la partie ombrageuse, celle des démons, des carcasses qui hantent dans la nuit.

En règle générale, l'esthétique paradoxale du baroque va déployer des mélanges stylistiques surprenants. Comme Alain Besançon⁹ le développe dans son ouvrage intitulé *L'image interdite*, cette nouvelle métaphysique tend à effacer la frontière entre l'image sacrée et l'image profane. Sous le rapport de l'art, l'image sacrée contient du profane ; sous le rapport théologique, l'image profane parle du sacré. Cela aboutit également à des égarements stylistiques dans le portrait : l'artiste va relever la beauté des dames dans le portrait pétrarquiste en recourant à ce qu'il a appris de la Vierge et inversement.

De plus, la poésie et la peinture sacrées expriment de plus en plus la subjectivité de l'auteur. Par là, le bilan se met du côté de l'art au dépens de la théologique. Les Crucifixions de Donatello, Zurbaran... dépendent de la médiation personnelle de l'artiste, de la synthèse esthétique et religieuse

Comme les représentations christiques vacillent entre l'image pathétique et défigurée, la figuration du corps va emprunter des formes surréelles, en dépassant la physique dans d'autres contextes littéraires. La poésie satirique aura ce point commun avec la poésie religieuse que de représenter le corps dans sa décomposition et ce dans l'immatériel.

Le corpus satirique : les recueils collectifs

Le paysage poétique que l'on va aborder se situe dans la lignée diffamatoire de l'écriture satirique qui s'écarte de la satire classique pour donner libre cours à des fantaisies verbales bigarrées et à un ton souvent obscène. Notre étude se basera sur les poèmes misogynes de Charles-Timoléon de Sigogne (1560 ?-1611), satirique mordant dont l'œuvre bien singulière se dessine sur l'arrière-plan violent des guerres civiles de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Charles-Timoléon de Beauxoncle, Seigneur de Sigogne a été tour à tour un soldat valeureux, gouverneur du port normand de Dieppe, confident de Henri IV, c'est-à-dire un personnage exubérant, un vrai *baroque*. Dans ses poèmes, il offre une galerie

⁹ BESANÇON, Alain, *L'image interdite*, Librairie Arthème Fayard, 1994, p. 314.

de portraits grotesques, « *ne reculant jamais devant le mot cru et l'image la plus osée* »¹⁰. Il décoche volontiers ses flèches contre les femmes dont il nous dévoile cruellement toutes les difformités.

Nous basons notre étude avant tout sur les textes de Sigogne, que nous éclairons à partir de ses contemporains, sans oublier certes qu'il y a une tradition de poèmes satiriques qui remonte à l'Antiquité (Juvénal, Horace, Martial) et au moyen-âge (François Villon, Rabelais et les genres comiques en général), ainsi que les poèmes et des textes satiriques contemporains de Sigogne réunis dans les recueils collectifs¹¹ tels que *Le Cabinet Satyrique ou Recueil de Vers Piquants & Gaillards Tirés des cabinets Des Sieurs de Sigognes*, Regnier, Motin, Berthelot, Maynard, & autres des plus signalez Poètes¹², *La Muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps*¹³, *Les Muses Gaillardes*¹⁴, *Les Satyres Bastards*¹⁵, et des curiosités comme *Les Fleurs des plus excellents poetes de ce Temps*¹⁶.

Parmi les écrits théoriques et les critiques littéraires, nous retenons la thèse de Pascal Debailly¹⁷ sur Mathurin Régnier, et l'éminent ouvrage sur *L'Éloge paradoxal* par Patrick Dandrey¹⁸ qui nous a servi de point de repère précieux pour situer le corpus sigognien, en appuyant les similitudes et les développements de ces motifs et des thèmes par rapport à cette

¹⁰ Cette formule est empruntée à Jean SERROY, In: *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie*, Imprimerie Nationale Éditions, 1999, p. 161.

¹¹ Ces recueils collectifs ont réuni des textes sporadiques de forme variée (ode, sonnet, strophe...). Les titres éloquentes au goût baroque (*Les Muses françaises ralliées de diverses parts*) s'expliquent par la volonté des libraires/éditeurs de vulgariser leurs éditions. De plus, ces « revues » affichent une appartenance à un groupe spécifique d'auteurs publiant successivement sous l'égide des « muses gaillardes, satyres bastards... » On ne sait pas beaucoup de choses sur les différentes étapes de leur production, sur leurs aucteurs, sur la manière dont les textes eux-même étaient traités. Concernant les auteurs, les noms les plus fréquents sont Motin, Sigognes, Maynard, Berthelot, Régnier, Ronsard, Desportes. La plupart des pièces sont signées, en revanche, nombreux sont les poèmes anonymes. Dans le cas de ces poèmes, l'auctorialité collective met en doute l'identité du poète: les allusions paraissent floues, les rares traces autobiographiques sèment le doute. Comme Sigogne était l'un des principaux contributeurs de ces recueils collectifs, la majorité de ses pièces sont signées ou lui attribués ultérieurement par les recueils qui suivent. Une trentaine de poèmes reste incertaine en ce qui concerne l'auctorialité de Sigogne et nous devons également calculer le nombre de poèmes disparus pendant les siècles.

¹² *Le Cabinet Satyrique ou Recueil de Vers Piquants & Gaillards Tirés des cabinets Des Sieurs de Sigognes*, Regnier, Motin, Berthelot, Maynard, & autres des plus signalez Poètes, Paris, A. Estoc, 1618 – plusieurs fois réédité avec des ajouts et modifications (voir les Notes de la page 72).

¹³ *La Muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps* (1^{er} 2^e livres), Paris, Antoine Du Breuil, 1600, IN-12 (Brunet, VII, 1132)

¹⁴ *Les Muses Gaillardes, recueillies des plus beaux esprits de ce temps*, Par Antoine Du Breuil, Paris, Antoine Du Breuil, 1600.

¹⁵ *Les Satyres Bastardes et autres œuvres folastres*, Paris, 1615.

¹⁶ *Les Fleurs des plus excellents poetes de ce Temps*, A Paris, Par Nicolas & Pierre Bonfons, 1599

¹⁷ DEBAILLY, Pascal, *L'esthétique de la satire chez Mathurin Régnier*, Thèse de doctorat, Paris X-Littérature française, Tome I., 1993

¹⁸ DANDREY, Patrick, *L'éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, PUF, Paris, 1997.

culture d'encomion paradoxale, ancrée dans la littérature satirique du XVI^e et du XVII^e siècles.

C'est Frédéric Lachèvre qui fit, dans son *Bibliographie des recueils collectifs de poésie du XVI^e siècle*¹⁹, une première tentative pour répertorier, dans une étude critique, ces recueils disséminés dans l'espace (axe Paris-Normandie) et dans le temps (entre 1601-1630). En 1914, il publia à ses frais son recensement des recueils collectifs de poésies libres antérieurs à la condamnation de Théophile, il en restreignit le tirage à 300 exemplaires dont il confia la vente à une librairie spécialisée dans les ouvrages d'édition. Ses découvertes ne sont certes pas définitives, et les spécialistes sont actuellement en mesure de les contester en de nombreux points, mais son livre reste une référence importante pour ce type de production littéraire.

C'est au début du XX^e siècle que Fernand Fleuret et Louis Perceau ont uni leur connaissance de la littérature érotique du XVI^e siècle et ont contribué à l'édition des *Oeuvres satyriques complètes du Sieur de Sigogne*²⁰ ainsi qu'à d'autres études portant sur la littérature satirique libre. Concernant le style de ces pièces, nous allons procéder à une étude plus approfondie dans ce travail, en éclaircissant les grilles d'analyse propres à la satire libertin.

Il est à noter que les recueils collectifs volontiers pornographiques ont connu leur apogée durant les années 10-30 du XVII^e siècle. Après cette date, ils seront mal vus et interdits, les imprimeurs français obéissant à la censure limitant la production licencieuse. Ils seront réédités à l'étranger.

De plus, tous ces recueils ont été publiés en début des années 1600, ce qui veut dire qu'il y a un décalage entre la date de rédaction et celle de production. Les parutions sont aussi quelquefois posthumes – des poètes sont morts lors de la deuxième ou troisième édition. Ils sont souvent incorporés dans d'autres ouvrages, c'est-à-dire vivent un travestissement thématique ce qui donne une confusion à leur existence.

¹⁹ LACHEVRE, Frédéric, *Bibliographie des recueils collectifs de poésie du XVI^e siècle*, Paris, Champion Editeur, 1922, In-4°.

²⁰ SIGOGNE, Charles-Timoléon de, *Les œuvres satyriques complètes du Sieur de Sigogne*, éd. Fernand Fleuret et Louis Perceau, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1920.



Le Château de Dieppe, ancienne résidence du gouverneur Sigogne
Photographié par l'auteur de cette thèse en 2006

L'auteur en son temps : Charles-Timoléon de Sigogne

Nous essayerons de nuancer la vision même du baroque en nous appuyant sur les connaissances historiques, littéraires qui nous renseignent sur la toile de fond de cet art et plus particulièrement sur la vie et de l'œuvre de Sigogne et ce à travers le thème du portrait.

Avant de nous lancer dans une présentation générale du portrait, il convient de parler un peu de l'auteur, Charles-Timoléon De Sigogne²¹ :

« Charles-Timoléon de Beauxoncles, seigneur de Sigogne, Rocheux, Oucque, Saint-Simon et autres lieux, Gentilhomme Ordinaire de la Chambre et Appartements de sa majesté, Capitaine des Ordonnances du Roi, Cornette au régiment de Mayenne, Vice-Amiral de Normandie et Gouverneur de Dieppe », naquit, d'après Dom Liron, dans le Comté de Dunois, vers 1560. Originaire d'une famille de vieille souche, il passa son enfance dans un milieu aristocratique et dut porter le harnois de bonne heure. Au début aux côtés des Ligueurs, il rejoignit ensuite l'entourage d'Henri IV. Capitaine, courtisan, conseiller du roi, il joua un rôle important dans la négociation des amours du roi Henri IV ce qui lui valut la disgrâce publique en 1605 après avoir trouvé dans les coffres de Mlle de Verneuil, la maîtresse du roi, des pièces compromettant la réputation de Sigogne (Pierre de l'Estoile, 11.nov.1604). À partir de ce moment il passa sa vie à Dieppe, dont il fut gouverneur jusqu'à sa mort en 1611.

Les témoignages se rejoignent sur le « piètre caractère » du capitaine Sigogne, opinion soutenue par les *Dictionnaires Littéraires*²² et des *Anthologies*²³. Il était connu pour ses attaques virulentes et directes contre des personnes bien précises, de préférence les femmes laides et les courtisanes. Les témoignages favorables sont plus rares à son propos mais ils ne sont pas inexistantes : David Asseline, un prêtre enthousiaste qui a fouillé les archives de Dieppe pour écrire la chronique de la ville à partir de l'Antiquité jusqu'à 1682, date de sa mort, intitule Sigogne comme « le plus subtil et raffiné des courtisans de son époque », et dans son *Journal*, il souligne l'attention qu'il avait portée à ses devoirs de gouverneur de Dieppe :

On a remarqué qu'il n'a augmenté les revenus de sa charge que par les congés de quelques bateaux qui furent privilégiés et que, pendant qu'il faisait gouverner aux habitants les douceurs d'une paix qui fut d'aussi longue durée que le temps de son gouvernement, il vivait dans les délices et s'occupait à rendre le château plus beau que commode.²⁴

²¹ Selon la Préface de Louis Perceau pour les œuvres de Sigogne, il s'agirait deux familles dont l'existence remonte jusqu'au XIV^e siècle. En 1374, par exemple, une Demoiselle de Sygoignes épouse Philippon Voyer, escuyer ; en 1391, Guillaume d'Alvigny, chevalier, seigneur de Rochefort et de la Millandière, partage, le jour de la Quasimodo, avec Pierre de Sigogne, escuyer, la terre de la Millandière, laquelle figure plus tard dans les fiefs des Beauxoncles. Les Sigogne et les Beauxoncles s'allièrent par la suite.

²² *Dictionnaire des lettres Françaises. Le XVI^e siècle*. Sous la direction de Michel SIMONIN, Fayard 2001, Première édition 1951. p.1086

²³ SERROY, Jean, *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie*, Imprimerie Nationale Éditions, 1999.

²⁴ ASSELINE, David, *Dieppe. Des origines jusqu'en 1588*, Livre d'histoire, Paris, 2008.

Publié pour la première fois avec une introduction et des notes historiques par MM. Michel Hardy, Guérillon et l'abbé Sauvage, Réédition de l'ouvrage intitulé « les antiquitez et chroniques de la ville de Dieppe », Tome II, 160, Cité également par Louis Perceau, *Les Œuvres satiriques complètes du Sieur de Sigogne*, Introduction, *Op.cit....*, p. XXXIX-XL.

Couronné de quelques succès dans sa carrière militaire, Sigogne termine mal sa carrière de courtisan par un échec dont il ne se relèvera pas et qu'il ruminera toute sa vie. Réjouissons-nous : sa rancœur nous vaudra des portraits satiriques destinés à épancher sa bile contre celles qui lui ont valu la disgrâce, semble-t-il par dépit amoureux. Comme l'exprime Jean Serroy, les têtes de Turc de Sigogne sont les courtisans d'une part, et les femmes d'autre part : celles-ci sont la grande affaire de Sigogne, qui prend comme un malin plaisir à les rabaisser : courtisanes, veuves joyeuses, sensuelles effrontées, il les montre la plupart du temps non dans la beauté de leurs grâces mais dans la laideur et la difformité de la grosseur, de la saleté, ou mieux encore la vieillesse²⁵.

Au même moment, on assiste à la montée en puissance d'une forme littéraire qui accompagne une certaine type d'existence au XVI^e siècle : des hommes de guerre, vaillants soldats, se réunissent ou s'échangent des textes entre eux pour le pur divertissement. D'ailleurs, chez Sigogne, ce divertissement se veut plus personnel, plus engagé. Tout en restant caricatural il nous donne des textes plus profonds et souvent plus aboutis pas la forme.

L'œuvre de Sigogne se consomme globalement, on reçoit l'information en vrac, en désordre. Le point de départ pour une analyse approfondie de ses textes reste la thématique en rapport avec les phénomènes politiques et culturels de l'époque dans laquelle il a vécu. Bien entendu, ces informations sont vagues pour faire des constats. Mais la littérature elle-même est un terrain vague, confus, bâti sur un sable mouvant des souvenirs, des sensations, exprimés par un imaginaire riche et savoureux.

Vu le caractère « circonstanciel » de la poésie de Sigogne, il faut tenir compte du fait que, de nos jours, on ne peut pas appréhender entièrement cette œuvre dispersée dont une partie est sans doute vouée à l'oubli, détruite par les ravages du temps. Ce qui reste, ce sont les personnages qui remplissent ses feuilles, fourmillant dans une vive effervescence et en nous offrant une galerie de portraits unique en son genre.

²⁵ SERROY, Jean, *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie (1571-1677)*, Imprimerie Nationale Editions, Paris, 1999, p.161.

Le portrait baroque

Le sujet de notre thèse est un mot aussi bien utilisé en poésie et en peinture : le portrait. Au lieu de tenter la synthèse des principaux points de définition de la théorie de l'image et du portrait, que nous allons étudier plus tard, loin d'être exhaustive de ce thème, nous insisterons sur quelques théories qui nous ont marquées pendant notre parcours. Bien entendu, les canons classiques sont là pour nous apporter leur soutien rassurant pour définir telle ou telle catégorie. Mais le portrait, vu son caractère polysémique, ne se prête pas facilement à la délimitation, étant lié aux gestes, aux mouvements du personnage, de l'atmosphère, l'époque (et ses habitudes).

Le sujet du portrait étant de définir avec le plus d'exactitude possible, nous n'utiliserons pas le mot précision, lui préférant le concept de justesse, pour un personnage donné. Paradoxalement, le terme « portrait baroque » n'est pas tout à fait adéquat chez Sigogne si nous prenons le portrait dans son acceptation concrète comme représentation du visage.

Il faut faire la typologie du portrait en soulignant la différence entre représentation du visage (face ou profil), représentation de buste (qui permet davantage de mesurer l'appartenance sociale du modèle par le vêtement), et la figure à mi-corps (qui nous renseigne non seulement sur les codes vestimentaires et culturels mais éventuellement sur le mouvement du corps et les gestes. Cette représentation requiert déjà les attributs. Enfin, le portrait à trois-quart ou du corps entier nous fait voir « en toutes ses formes » le modèle.

La notion de portrait se situant aux confins de la description physique et spirituelle, il nous semble important de faire la distinction entre vision et réalité concernant le personnage. L'image elle-même est ancrée dans le conflit du visible et de l'invisible. Cette dualité marquera le portrait baroque jusqu'aux profondeurs.

Réalité et fantaisie : les portraits littéraires de Sigogne

Cette démarcation entre image réelle et fantaisiste est merveilleusement traduite par les mots de Bernard Vouilloux faisant la distinction entre image figurative et imagination :

La notion d'image, quant à elle, paraît plus difficile à « sauver », en raison de son présupposé figuratif et des découpages qu'elle introduit dans le champ des objets visuels ou visualisables (et en l'occurrence imaginables). Sans entrer dans la difficile question des types d'imagination, retenons seulement que la distinction entre *phantasia* (au sens aristotélicien de « représentation » et non au sens platonicien d'« apparition ») et mimésis (terme généralement traduit par « imitation ») a pu conduire au vieux problème, soulevé par Philostrate l'Ancien, des rapports entre images artefactuelles et imagination.²⁶

Selon l'auteur, les images immatérielles sont apparentées davantage au texte à la différence des images mimétiques produites par le peintre. Ces images immatérielles sont imputables à la seule *phantasia* du spectateur.

Chez Aristote, *phantasia* est entendue comme faculté de représentation, englobant aussi des entités aussi différentes que les images qui accompagnent le processus de la pensée, les images du rêve et du souvenir.

Pour notre propos, il est important de considérer les images littéraires en tant que des représentations mentales d'une idée (une idée de la personne) puisque les portraits sigogniens, même s'ils sont calqués sur des personnages réels, prendront leur inspiration dans ce qui est imaginaire.

Il n'est pas donc possible d'étudier l'œuvre de Sigogne, et à travers cette œuvre, le portrait satirique, sans tenir compte de la profonde unité qui rassemble l'approche picturale et littéraire de la représentation du corps de la personne humaine, qui, par un double mouvement, recherche derrière la peau superficielle, la réalité abstraite, puis, par un retour inverse, décrit cette réalité par des détails visibles dont la signification n'est pas celle d'un signe, ni celle d'un code, mais qui représente globalement la noirceur qu'elle dévoile.

Dans cette quête des profondeurs cachées de l'âme, nous allons en premier lieu poursuivre l'histoire du portrait en tant qu'évolution de la représentation psychologique, en corrélation avec les techniques et des recherches scientifiques qui ont marqué le XVI^e siècle. Ensuite, dans le deuxième chapitre, nous allons analyser dans les profondeurs l'esthétique renversée du baroque dont la laideur et la difformité seront les clés. Cette analyse comprendra des thèmes comme les allusions zoomorphologiques dans le portrait sigognien, ou bien, l'expression de la monstruosité dans un style naturaliste présentant des figures sorties de la réalité quotidienne. Mendiants, bouffons vont nous enchanter pour incarner Démocrite ou Héraclite, dans cet esprit de dualité qui détermine l'art baroque. Tout en restant dans cette

²⁶ P.26. VOUILLOUX, Bernard, « Texte et Image ou verbal et visuel ? », In. : Texte/Image : nouveaux problèmes, Colloque de Cerisy, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

démarcation entre les deux extrêmes, notre analyse portera dans le troisième chapitre sur l'esthétique paradoxale du baroque : nous allons analyser les cathédrales de corps dans la poésie, voire ces figurations d'ossements craquants qui tout en empruntant leur forme dans les planches anatomiques d'André Vésale et de ses contemporains, prennent vie et corps, notamment dans le corps féminin réduit à son mécanisme. Le quatrième chapitre sera entièrement consacré à la poésie misogyne, saisie sous divers aspects : la laideur en métamorphose, les apparences et profondeurs, les vieilles. Enfin, le cinquième chapitre clôturera cette réflexion autour de la laideur féminine et la laideur générale avec le thème du songe et les figures démoniaques qui envahissent la poésie de Sigogne. Nous allons exploiter les profondeurs inédites et contradictoires de sa fantaisie nocturne en vue de saisir son caractère et ses préoccupations. Mais surtout, nous allons nous lancer dans une étude comparative de ce tableau nocturne baroque dont les résonances sépulcrales, les odeurs pestilentielles et toute son atmosphère susciteront le surgissement des motifs jusqu'alors inédits de cet imaginaire.

CHAPITRE I.

Introduction

Pour comprendre ce qui sous-tend et ce que représente le portrait satirique baroque, nous allons dans ce premier chapitre, suivre l'évolution de la représentation psychologique de l'individu à travers les siècles, en axant notre analyse sur l'étude comparative de l'art du portrait renaissant et baroque, après avoir donné une définition du genre en le situant dans son contexte historique. Nous nous attacherons à comprendre l'évolution du genre que constitue le portrait ou la représentation du corps humain au XVI^e et au début du XVII^e siècle, mais aussi l'évolution des mentalités que celle-ci démontre et sous-tend à la fois. Il ne s'agit pas de faire de l'histoire mais de comprendre les oeuvres dans leur contexte.

Dans un premier temps, selon une approche diachronique embrassant la période qui va de la fin du moyen-âge jusqu'à la plénitude baroque (le premier XVII^e siècle), nous observerons les présupposés et les méthodes avec lesquels les artistes, transpercent l'âme. Dans un deuxième temps, nous allons voir de plus près ce que ces nouvelles techniques picturales apportent dans le portrait satirique. Nous réfléchirons donc aux caractéristiques de la caricature et du croquis dans leur aspect inachevé, avant de nous pencher sur Sigogne, l'homme et son œuvre.

I. Le Portrait

I.1. Pour une définition du portrait

Le mot *portrait* veut dire représentation d'un homme. L'ancien français a forgé le terme à partir de *pour* (préfixe à valeur intensive) et de *traire*, (dans le sens de dessiner). Cette remarque étymologique fait allusion au lien qui existe entre le désir de fixer les traits d'une personne et la production d'image. Au début, le verbe *portraire* (dessiner, représenter) était plus souvent utilisé. En règle générale, on note un usage particulièrement abondant du terme *pourtraire* dans le lexique du XVI^e siècle.

Ainsi Félibien²⁷ donne-t-il une définition lexicologique du verbe *portraire* dans son ouvrage consacré aux termes de peinture, sculpture et d'architecture (1676): «Le mot de *portraire* est un mot général qui s'étend à tout ce qu'on fait lorsqu'on veut tirer la ressemblance de quelque chose; néanmoins on ne l'emploie pas indifféremment à toutes sortes de sujets. On dit le portrait d'un homme, ou d'une femme, mais on ne dit pas le portrait d'un cheval, d'une maison ou d'un arbre. On dit la figure d'un cheval, la représentation d'une maison, la figure d'un arbre.»²⁸. Cela illustre bien que le terme *portrait* est désormais réservé à l'image de l'homme, faite à sa ressemblance. Les dictionnaires généraux de langue française confirment l'option de Félibien. En 1689, Richelet définit le portrait de la façon suivante : «Ce mot se dit des hommes seulement et en parlant de la peinture. C'est tout ce qui représente une personne d'après nature avec des couleurs.»²⁹

Selon la définition de Furetière³⁰(1685), en parlant du portrait, il s'agit d'une «représentation faite d'une personne telle qu'elle *est au naturel* » et cela entend « l'ouvrage d'un peintre ». Furetière complète sa définition par quelques exemples de l'emploi du mot en langage courant comme celui-ci : « Ce portrait est bien fait, il n'y manque que la parole». ³¹

²⁷ FÉLIBIEN, André, *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, J.-B. Coignard, 1676.

Cité par POMMIER, Édouard, *Les Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, 1998, p. 16.

²⁹ RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois, contenant généralement tous les mots et plusieurs remarques sur la langue françoise...*, Genève, D. Ritter, 1693. Première édition en 1689. Cité également par Édouard POMMIER, *Op.cit...*, p. 17.

³⁰ FURETIÈRE, Antoine, *Essai d'un dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...* Texte imprimé, recueilli et compilé par M. Antoine Furetière, Amsterdam, H. Desbordes, 1685.

³¹ POMMIER, Édouard, *Op.cit...*, p. 17.

L'*Encyclopédie*, pour sa part, est très détaillée et distingue de manière claire le portrait littéraire (en prose et en poésie) et pictural. Tout d'abord, le portrait est mentionné en même temps que l'effigie (« pour tenir place de la chose même »), l'image (« pour en représenter simplement l'idée ») et la figure (« pour en montrer l'attitude et le dessein ») : le portrait est associé «uniquement pour la ressemblance». Le dictionnaire souligne que l'effigie et le portrait s'appliquent seulement aux personnes, tandis que l'image et la figure se disent de toutes sortes de choses. Il distingue l'utilisation du portrait et l'image de la façon suivante:

Portrait se dit dans le sens figuré pour certaines descriptions que les Orateurs et les Poètes font, soit des personnes, des caractères, ou des actions. Image se prend aussi dans le même sens, mais le but qu'on se propose dans les images poétiques c'est l'étonnement et la surprise; au lieu que dans la prose, c'est de bien prendre les choses: il y a pourtant cela en commun, qu'elles tendent à émouvoir dans l'un et dans l'autre genre.

Selon les critères de l'*Encyclopédie*³², „le portrait en peinture consiste à un ouvrage d'un peintre qui imite d'après nature l'image, la figure, la représentation d'une personne en grand, ou en petit. On fait des portraits à l'huile, en cire, à la plume, au crayon, en pastel, en miniature, en émail...». L'accent est mis sur la vérité (« l'exacte ressemblance »), c'est-à-dire l'expression par excellence du caractère et de la physionomie des personnes que l'on représente:

Si la personne que vous peignez est naturellement triste, ne lui donnez pas de la gaîté qui ferait toujours quelque chose d'étranger sur son visage (...). Chaque personne a un caractère distinctif qu'il faut saisir.

Un aspect intéressant de la définition est l'importance accordée à l'*air* (accord des parties dans le moment, qui marque la physionomie, l'esprit en quelque sorte, et le tempérament). Il est à noter que selon les termes de l'*Encyclopédie*, les peintres médiocres font des portraits dont les personnages ont toujours le même air «parce que ces peintres n'ont pas les yeux assez bons pour discerner l'air naturel qui est différent dans chaque personne». En ce qui concerne le portrait en poésie et en prose, il souligne la difficulté de «bien peindre les qualités particulières de l'esprit et du cœur d'une personne; il faut aussi caractériser l'air qui forme la ressemblance». Ce constat est suivi de nombreux exemples tirés de la littérature française, tel que La Bruyère, Saint-Evremont en prose, et des poèmes de Voltaire ou des vers du duc de Nivernois sur Mme de Rochefort. Il fait également mention des portraits satiriques et des portraits «à la gloire des beaux génies» à titre d'exemple.

³² *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* par une Société des gens de lettres, mis en ordre et publ. par M. Diderot,... et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert, Reproduction en fac-similé, Stuttgart ; Bad Cannstatt : F. Frommann, 1966-1988.

Ces dictionnaires traitent donc surtout de l'aspect lexicologique et de l'utilisation des mots «*portraire*» ou «*portrait*». Cette approche semble un peu réductrice. Nous rejoignons l'opinion d'Édouard Pommier, selon laquelle il y manque les nuances et la formulation d'une théorie de portrait plus détaillée. Il va lui-même s'en charger dans son ouvrage intitulé *Théories du portrait* dans lequel, à travers un aperçu historique des traités et des textes littéraires s'articulant autour de la notion, il en établit une certaine typologie et dévoile ses nuances plus secrètes.

La notion du portrait se situe aux confins de la description physique et spirituelle. En fonction de sa raison d'être, sa portée morale et culturelle, on distingue plusieurs types de portrait à l'époque renaissante et baroque.

Dans l'Avant-Propos de Jean Bonnefoy pour le livre de L. Campbell, paru sous le titre de *Portraits de Renaissance*, nous pouvons saisir cette difficulté et la nécessité d'établir des catégories bien délimitées en parlant d'un portrait :

Il n'est ni possible ni souhaitable de tenter une définition trop précise du mot «*portrait*». Ce que je propose d'étudier dans ce livre, ce sont les portraits peints indépendants et non les portraits de donateurs ou les images de saints qui, comme le Saint Jean de Capistran (1459) de Bartolomeo Vivarini, au Louvre, reproduisent probablement exactement les traits d'un modèle, mais qui furent exécutés à des fins de dévotion³³

À ce propos, il est intéressant de signaler la distinction entre image *d'une personne*, dans le contexte religieux, comme figuration métaphorique d'une idée ou d'un sentiment, et portrait.

Il est à noter que dans le domaine de l'art religieux, la représentation figurative de la Vierge ou des saints relève en même temps de la figuration métaphorique et réelle. Murillo, Le Caravage et d'autres ne peignent dans leur visage de la Vierge que celui d'un modèle vivant bien choisi. À la manière du portrait réaliste présentant un personnage pris dans le vif, ces représentations religieuses, notamment les thèmes liés à La Sainte Famille et à la Vie de la Vierge, prennent leur modèle dans la réalité quotidienne. Ainsi Le Gréco, à la frontière de la peinture vénitienne et du maniérisme peint-il, guidé par son imagination visionnaire, des personnages sur le modèle des visages qu'il avait rencontrés dans les maisons d'aliénés. Le

³³ CAMPBELL, Lorne, *Portraits de Renaissance*, Avant-Propos de Jean Bonnefoy, p. XXI. Edition originale sous le titre *Renaissance Portraits: European portrait painting in the 14th, 15th and 16th centuries*, Yale University Press, 1990.

Caravage utilise pour ses *madones* et autres figures féminines (*Madeleine, Sainte Catherine*) ou religieuses, des gens qu'il avait croisés dans la rue. Murillo représente pour sa part la Vierge comme si elle était une femme de sa terre natale, l'Andalousie: c'est le cas de *L'Enfant Jésus distribuant du pain aux pèlerins*³⁴ au Musée des Beaux-Arts de Budapest.

On assiste ainsi, et plus particulièrement dans le domaine religieux, à un type de portrait qui ne cherche pas à représenter l'âme du modèle, forcément d'un niveau inférieur à celle d'un saint ou d'un personnage sacré représenté, mais plutôt à une représentation de type métaphysique cherchant à exacerber et à mettre en valeur ce que le visage de la jeune fille, qui sert de modèle au peintre, peut avoir de sainteté ou de grâce divine.

Sur le plan de l'histoire du portrait, nous retenons l'avis d'Andreas Beyer³⁵ qui insiste sur le fait qu'en parlant du portrait, on doit admettre qu'il n'a pas une seule histoire mais des approches historiques. On ne peut pas non plus le concevoir dans une histoire unique et continue parce que les périodes riches de la production d'artistes de ce genre étaient quelquefois suivies de «blancs». La fonction du portrait était également soumise à d'innombrables transformations. Bien entendu, il s'agit de représenter un être humain mais la façon toujours différente dont celui-ci était restitué par le portrait était une traduction du code artistique en vigueur, d'une part, et de la vision que l'Homme avait sur lui-même, de l'autre. Il ne faut pas oublier non plus l'importance de l'évolution des techniques et le support de la peinture pour pouvoir concevoir la vraie valeur d'une œuvre en question.

Le statut du portrait dans la hiérarchie des genres picturaux était longtemps remis en cause. Il était considéré comme simple imitation ou reproduction d'après nature sans aucune valeur intellectuelle ou esthétique. Avec la nature morte et la peinture de genre, il occupait longtemps une place inférieure par rapport à la peinture d'histoire et de la peinture mythologique. Par exemple, en novembre 1603 Rubens écrit à son protecteur à la cour des Gonzague, Annibale Chieppio, qu'il trouve «peu honorable» la mission qu'on lui a donnée de faire des portraits, «œuvres de genre infime à mon goût, et à la hauteur du talent des tous»³⁶. Cela montre l'ambiguïté de la situation du portraitiste, dont le prestige était souvent remis en cause.

³⁴ MURILLO, Bartolomé Estebàn, *L'Enfant Jésus distribuant du pain aux pèlerins*, Huile sur toile, 219x182 cm, Musée des Beaux-Arts de Budapest.

³⁵ BEYER, Andreas, *L'Art du Portrait*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2003, Préface.

³⁶ Cité par POMMIER, *Op.cit...*, p.169.

Dans le portrait pictural, tout d'abord, il s'agissait surtout de rendre reconnaissable les personnages représentés mais ce souci d'identification s'est complété de plus en plus d'une certaine idéalisation du personnage. Par là, on assiste à la tension qui existe souvent entre beauté et réalité dans le contexte de la représentation du modèle (cette problématique sera liée également à la notion de la ressemblance). Cette tendance à l'idéalisation est soulignée par Édouard Pommier qui cite Pline l'Ancien qui parle du «mérite» d'Apelle de rendre la personne représentée plus belle que dans la réalité :

Il peignit aussi le portrait du roi Antigone qui était borgne, en usant d'un moyen qu'il imagina le premier pour *dissimuler cette difformité* : il le fit de profil. Ainsi ce qui manquait à la personne semblait ne manquer qu'à la peinture et il ne montra du visage que le côté qu'il pouvait montrer tout entier.³⁷

Il nous paraît indispensable de relever les différences entre figuration du corps et portrait. Quand on parle de figuration de corps, on peint un effet plus dynamique, il ne s'agit plus d'une représentation véridique mais d'un mouvement et des sensations qu'elle exprime.

Dans le domaine littéraire, la représentation du corps d'une personne n'est pas forcément disjointe du portrait de cette personne. En ce sens, qu'elle traite déjà de son caractère, de sa psychologie et de son âme, ce qui n'est à peu près jamais le cas d'une peinture. On trouve donc dans le portrait littéraire une continuité entre représentation du corps et portrait qu'on ne trouve pas souvent et à peu près jamais dans le domaine pictural. La figuration du corps humain traduit un regard que nous portons sur nous-même. Ce regard se prête à des images métaphoriques qui vont exprimer dans le portrait caricatural la déformation, la privation ou la dégénérescence, voire le corps détruit. Ce corps défiguré sera amplement étudié dans cette étude, en corrélation avec les figurations similaires dans l'art pictural.

Avant de nous consacrer à l'image négative du corps, suivons de près de l'évolution de l'expression des sentiments dans le portrait de la fin du moyen-âge et de la Renaissance pour faire ressortir ensuite les correspondances et les divergences possibles avec le portrait baroque.

³⁷ PLINE l'Ancien, *Abrégé de l'Histoire naturelle*, Paris, 1780; cité par POMMIER, *Théories du portrait*, *Op.cit...*,p. 24.

I.2. D'une représentation schématique à l'expression des sentiments : l'évolution du portrait de la fin du moyen-âge jusqu'à l'âge baroque

À l'âge médiéval, nous parlons davantage en termes d'image ou de figuration de corps. Durant toute l'époque médiévale, la description des personnages - principalement sous la figure du donateur - se caractérisait par un empilement de stéréotypes : dans la plupart des cas, la figure peinte n'entretenait avec le modèle aucun rapport de ressemblance physique, et cherchait moins encore à donner une idée de ses traits psychologiques. L'art iconographique médiéval étant principalement de caractère religieux, nous rencontrons des représentations symboliques des saints - avec leurs attributs. De même, sur les gisants (gisant de Philippe III Le Hardi, gisants de Charles V et de Jeanne de Bourbon...), l'aspect de l'être humain est évoqué mais les figures se résument en traits spécifiques du visage et du corps et ne représentent pas les caractères.

À partir du *Quattrocento*, un phénomène intéressant émerge: les donateurs remplissent de plus en plus la scène principale et deviennent de manière indirecte les acteurs de la scène biblique. D'une certaine manière, les premières représentations de la figure humaine qui s'approchent du portrait (en tant que la rendue véridique des traits d'un personnage réel) apparaissent avec ces donateurs. Mécènes, citoyens de la ville, ce sont des personnes que tout le monde pouvait rencontrer dans la rue contrairement aux saints dont le visage restait inaccessible.

De même, les écrivains, autant que les peintres auront recours à une représentation symbolique en adhérant tous à l'idée que le corps et le visage ne sont que les reflets de l'âme. Ainsi les passages où sont évoqués la Béatrice de Dante ou la Laure de Pétrarque revêtent-ils la forme d'une énumération de propriétés (*proprietates*) capables de symboliser une qualité esthétique ou morale, mais ils n'essaient jamais de décrire ce qui fait la singularité de la femme aimée.

En peinture, le portrait prend naissance avec l'isolement d'un personnage. Le premier portrait français représentant un seul personnage est le portrait du roi Jean Le Bon (Louvre) du milieu du XIV^e siècle³⁸.

La Renaissance va connaître une panoplie de portraits picturaux et littéraires. Une pareille émancipation existe également dans la littérature. C'est l'âge d'or de la représentation du corps en tous ses détails s'appuyant sur l'anatomie et d'autres sciences naturelles. L'approche de l'artiste est analogique. L'accent est mis sur les techniques de l'*imitatio* et d'*inventio*. Ce sont également les points de rapprochement avec la poésie. Au niveau technique, il faut mentionner que les premiers portraits sont de profil ce qui s'explique par le fait que la ressemblance est plus facile à saisir de cette manière et aussi que ce type de représentation découle de la tradition des médailles et des effigies³⁹ antiques, et plus particulièrement des effigies des Césars. De plus, ce type de représentation accentue la fonction évocatrice (des traits du modèle). Il est à noter que c'est Van Eyck qui était l'un des premiers à réaliser des portraits de face, entièrement tournés vers l'observateur.

Au XV^e siècle, la fonction la plus importante du portrait reste le rôle commémoratif: maintenir un individu déjà décédé dans la conscience, la laisser en souvenir pour l'être aimé, tel est le principal enjeu de l'art du portrait. La personne représentée – qu'elle soit vivante ou qu'elle soit morte – est présentée *sub specie aeternitatis*.

La vision analogique de la Renaissance aura souvent recours à des procédés de sélection et d'assemblage. Cette conception de sélection et d'assemblage d'éléments distincts au service de la beauté parfaite est remise en cause par plusieurs artistes, surtout dans la dernière période de la Renaissance. Raphaël lui-même s'éloigne déjà de la possibilité théorique du portrait. Dans la lettre qu'il écrit vers 1514 à Baldassare Castiglione, au moment

³⁸ Concernant l'art français, il convient également mentionner Jean Fouquet (né entre 1415 et 1420 à Tours, mort en 1478 et 1481) qui, parallèlement aux influences italiennes (Masaccio, Uccello...) a incarné un type de peinture subjective : sa vision personnelle des choses et des êtres s'exprime par un coloris contrasté, à une tonalité étonnante. Il également a réalisé des portraits officiels. A l'époque renaissante, c'était François Clouet, Jehannet ou Janet, (vers 1515-1572 qui avait représenté une œuvre à part en France (voir les dessins et les peintures de Chantilly). Portraitiste officiel des rois de France il réalisa des portraits dans la tradition classique de la Renaissance, en se référant aux médailles et aux effigies antiques, notamment pour des obsèques royales de François I^{er}, Henri II et François II.

³⁹ Andreas Beyer souligne que le portrait romain est un cas particulier et se diffère de son équivalent grec (*eikon* ou *imago*- traduit en tant qu'image) par l'inclination particulière des Romains à représenter le visage. Il est à noter que vers le 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, le portrait devient aussi le support d'une expression politique. Ce culte quasi monarchique du portrait était mis en valeur par les effigies des monnaies, élevées au gloire des empereurs. Chaque empereur veillait à ce que son image exprime sa conception personnelle de la politique, du pouvoir et de la morale. Les monnaies jouaient également un rôle dans la propagation des canons. On peut voir dans ces effigies, et plus particulièrement dans le visage de profil du souverain, une source d'inspiration des plus déterminantes pour l'art du portrait moderne.

où il travaille au décor de la Farnésine, il s'inquiète du modèle dont il pourrait s'inspirer pour peindre *Galatée*. Après une allusion ironique à la méthode de Zeuxis⁴⁰ («pour peindre une belle, il faudrait en avoir plusieurs, à condition que votre seigneurie m'assiste pour choisir la meilleure»), il ajoute qu'en l'absence de bons modèles et de bons juges, il préfère «se servir d'une certaine idée qui lui vient à l'esprit».⁴¹ Détruisant le subtil équilibre qu'Alberti avait cru établir entre l'idée et l'expérience en se référant à l'anecdote de Zeuxis, Raphaël donne la préférence à une représentation intime, qui ne semble avoir ni une origine métaphysique ni une valeur normative. La saveur néo-platonicienne de cette attitude est aisément reconnaissable. À noter que selon les sources datant de cette période, Michel-Ange a mis également en doute le procédé de sélection de Zeuxis, sans le nommer. Selon lui, ce principe de sélection aboutirait à «un composé sans véritable unité».⁴² Plus tard, Le Bernin abonde dans ce sens en rejetant catégoriquement la combinaison de formes parfaites empruntées à différents personnages : «le bel œil d'une femme ne ferait pas bon effet sur le visage d'une autre et ainsi de la bouche et du reste ». Par là, nous délaissions lentement la vision analogique de la Renaissance, marquée par l'idée innée du *beau* et nous nous approchons d'une autre image de beauté, plus voltige et incertaine – celle du Baroque. Mais avant d'aborder l'art du portrait baroque, attardons-nous un peu au portrait renaissant pour faire ressortir la différence entre ces deux types d'expression.

I.3. La représentation psychologique à l'époque de la Renaissance

La représentation psychologique proprement dite apparaît dans les portraits à partir du *Quattrocento*. Au début du XV^e siècle, le donateur - jusqu'alors relégué en partie latérale des triptyques et des polyptyques - envahit progressivement la scène. Si nous parcourons du regard les galeries d'un musée de peinture européenne, nous apercevons cette nuance en délaissant les salles du *Quattrocento* et en s'approchant des grandes galeries de portraits de la Renaissance. C'est également l'époque où l'identification de l'œuvre devient importante. La

⁴⁰ LECERCLE, François, *La Chimère de Zeuxis: portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, G. Narr, Tübingen, 1987, p.56. Comme l'indique le titre de l'ouvrage de François Lecercle *La Chimère de Zeuxis*, l'*inventio* est au cœur de la représentation : invité à orner les temples de Crotona, Zeuxis se voit commander un portrait d'Hélène. Afin d'atteindre une perfection que l'on chercherait en vain dans la nature, Zeuxis a recours à une méthode singulière: au lieu de se fier à la seule imagination ou de choisir soigneusement le modèle le plus digne d'incarner l'idéal, il fait réunir les cinq jeunes filles les plus belles de la région et, empruntant à chacune ce qu'elle a de plus remarquable, il assemble ces charmes hétérogènes en un ensemble parfait. L'anecdote se propose d'illustrer la morale suivante: la peinture peut atteindre la beauté parfaite et surpasser la nature elle-même, sur laquelle elle prend modèle. Il s'agit là moins de mythe de peinture que de mythe *d'ut pictura poesis*. L'histoire de Zeuxis est narrée par Pline et Cicéron.

⁴¹ Cité par POMMIER, *Théories du portrait, Op.cit...*, p. 50

⁴² *Idem*, p. 51.

signature du tableau par le peintre apparaît, ce qui n'est pas sans rapport avec la subjectivité accrue de l'artiste.

La fortune du portrait à l'époque de la Renaissance tient principalement à l'élargissement de son domaine d'influence. Jusqu'alors, ce genre pictural était répandu exclusivement dans les cours princières et dans la haute aristocratie médiévale. Certes, le coût assez élevé impose une limite à sa large diffusion, mais la vogue touche d'autres couches sociales, notamment la bourgeoisie aisée.

Comme les théories et les témoignages l'illustrent bien, les artistes mettent l'accent sur la ressemblance entre le modèle et le portrait à partir du XV^e siècle. Néanmoins, les portraits de cette époque, tant flamands qu'italiens, se caractérisent encore par une attitude figée, un air austère sinon morne, qui empêche que l'on puisse saisir l'intimité psychologique du modèle. À la fin du XV^e siècle, cette lacune commence à être comblée. Unique en son genre, la série des portraits d'Antonello da Messina, révèle la force et la singularité de l'individu. Enrico Castelnuovo⁴³ voit en lui le responsable de la mutation fondamentale du portrait, d'une fonction généalogique, éthique ou historique vers un rôle de contemplation avant tout esthétique. C'est à lui que l'on doit l'introduction dans l'art italien du portrait de trois quarts, inspiré pour sa part de la peinture flamande. Les visages représentés par Antonello Messina sont saisis avec un réalisme tout nordique, mais, d'une manière novatrice, en touchant à la psychologie du personnage. Ainsi le fameux *Portrait d'homme* de 1475 a reçu dès 1869 le surnom de *Condottiere*, pour des raisons bien aisément compréhensibles. Par l'évidente énergie de ses traits, l'homme, jeune, vêtu d'un costume sobre, dont les cheveux mi-longs encadrent le visage d'une coupe au bol, s'impose à notre imagination - dans notre parfaite ignorance de son identité - comme un homme d'action, sans doute un chef de guerre. Le visage carré, d'une force plastique remarquable, les muscles tendus qui font avancer la bouche, les narines charnues, tout, jusqu'au regard perçant et autoritaire, révèle une force d'esprit peu commune. Les autres portraits d'Antonello da Messina sont tout aussi intéressants par leur capacité à capter, à travers sa physionomie, l'âme du modèle. Ce peintre savait reproduire une panoplie d'humeurs humaines. En dehors de ses portraits, ses images de piété sont également très expressives, depuis les *Ecce homo* jusqu'au *Christ à la colonne* du Louvre, explorant les différentes grimaces de la douleur.

⁴³ CASTELNUOVO, *Portrait et société dans la peinture italienne*, traduit de l'italien par Simone Darses, Paris, G.Monfort, 1993, p.47.

Par rapport à l'art du portrait de la Renaissance, il faut distinguer principalement deux grandes écoles de la peinture: Florence et Venise. Sans prétendre procéder à une présentation générale de ces deux écoles, nous allons choisir des aspects qui nous paraissent cruciaux dans l'évolution picturale de la représentation de l'individu. Ce qui les distingue, c'est fondamentalement la méthode d'approche de la représentation de l'individu.

« L'homme est au centre de toutes choses » - formule la devise de Florence au XV^e siècle. Les maîtres florentins font du portrait de profil l'expression privilégiée de la „primauté du dessin”. Les périodes d'équilibre politique et de croissance économique font la fortune des portraitistes florentins. La première génération des maîtres florentins, pendant le Quattrocento, se sont plus intéressés à la représentation sculpturale du corps et à l'anatomie qu'au portrait. La deuxième génération marquée par des noms tels que Ghirlandaio, Botticelli, Filippino Lippi, est inspirée des idées néoplatoniciennes de Ficin. La transcendance de la beauté, l'idée au sens platonicien inspire les artistes dans leur recherche d'une peinture qui décrit l'âme plus encore que les traits du modèle. Cet art crée des harmonies parfaites entre la beauté transcendante et la beauté féminine.

À partir de la fin du XV^e siècle, il est intéressant de noter que la représentation du sourire et d'autres mouvements du visage sont au cœur des traités picturaux comme le montre l'exemple du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci dans lequel nous trouvons l'analyse de deux mouvements extrêmes de l'âme que sont le rire et les pleurs:

Du rire et des pleurs et de ce qui les distingue: Tu ne donneras pas au visage de celui qui pleure les mêmes mouvements qu'à celui qui rit, bien qu'(en réalité) ils se ressemblent souvent; car la bonne méthode est de différencier, tout comme l'émotion du rire est différente de celle des pleurs.

Chez ceux qui pleurent, les sourcils et la bouche varient suivant les différentes causes des pleurs; car l'un pleure de colère, l'autre de peur et certains d'attendrissement et de joie, d'autres d'inquiétude, d'autres de peine et de douleur et d'autres par pitié ou par deuil d'avoir perdu des parents et amis; et parmi ces pleurs, les uns semblent désespérés, les autres modérés; quelques-uns versent seulement quelques larmes, d'autres crient et certains lèvent le visage au ciel et baissent les mains avec les doigts entrelacés; certains sont timides, les épaules haussées vers les oreilles, et ainsi de suite, selon les causes citées.⁴⁴

Par là, Léonard de Vinci distingue les caractères et exprime l'idée de base de la Renaissance: l'individu. À noter que Léonard a fait de l'art du dessin et de la peinture un moyen d'étudier l'Homme et la nature comme aucun artiste européen avant lui ne l'avait fait.

⁴⁴ VINCI, Léonard, *Le Traité de la peinture*, Traduction française par André Keller Préface de Giorgio Vasari, Paris, J. de Bonnot, 1977, p.250.

Ses efforts ne visaient rien moins qu'à matérialiser l'invisible, à représenter les forces naturelles, les lois de la physique, de la biologie et de l'optique, la vie organique ainsi que la chose la plus mystérieuse des toiles: l'âme humaine. Il y parvint par l'atténuation délicate des contours appelée *sfumato*, par l'emploi de la perspective aérienne et par la construction géométrique de la composition pyramidale. Il est le premier à s'interroger sur l'état d'âme des personnages en expliquant le projet des grands peintres:

Décrire non seulement l'aspect physique de l'homme, mais aussi prendre son âme, telle qu'elle transparaît dans les gestes. Le bon peintre a essentiellement deux choses à représenter: le personnage et l'état de son esprit. La première est facile, la deuxième est difficile, car il faut y arriver par le moyen des gestes.⁴⁵

À travers les portraits de cette époque, nous pouvons admirer les premiers grands chefs-d'œuvre de la représentation psychologique: souvent un mystère se cache-t-il derrière le visage du modèle, il y a une „histoire” à découvrir. C'est le secret de *La Joconde* qui incite encore les spectateurs à la regarder d'un air perplexe. Les peintres comme Lorenzo Lotto suivent la voie tracée par Léonard et représentent l'aspect spirituel de leur modèle. À cet égard, il est intéressant d'évoquer également un tableau moins connu: le mystérieux *Portrait d'Homme*⁴⁶ de Sebastiano Del Piombo qui se trouve actuellement au Musée des Beaux-Arts de Budapest. Attribué pendant longtemps à Raphaël, ce tableau est considéré maintenant comme l'œuvre de Sebastiano del Piombo à cause surtout de l'influence incontestable du style vénitien. La grande souplesse picturale des formes, le caractère vénitien du paysage servant de fond au personnage sont des éléments qui ont suggéré aux chercheurs d'attribuer le tableau à Sebastiano Del Piombo, originaire de Venise, où il avait fait ses études. Établi vers 1511 à Rome, il a subi l'influence de Raphaël, puis de Michel-Ange. Ce dernier sera plus déterminant concernant ses tableaux de maturité.

Le *Portrait d'homme* du Musée de Budapest se situe encore au début de sa carrière romaine, extrêmement brillante, ainsi l'influence vénitienne est plus forte: la composition est très harmonieuse et équilibrée qui est d'ailleurs le cas des autres portraits qui avaient été considérés comme ceux de Raphaël et attribué ultérieurement à Del Piombo. Il est intéressant de voir de plus près le regard lointain du personnage qui nous captive par son air souriant et

⁴⁵ *Idem*, pp.171-172

⁴⁶ DEL PIOMBO, *Portrait d'homme*, Vers 1515, Huile sur bois, 115x94 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest. Ce tableau a été attribué à Raphaël pendant des siècles jusqu'à la fin du XIX^e quand les experts ont changé d'avis et l'ont classé parmi les œuvres de Sebastiano del Piombo, avec quelques autres, qui avaient également été attribués autrefois à Raphaël. (Le portrait de *Carandole* dans la collection Thyssen-Bornemisza de Lugano, le *Portrait de jeune homme*, disparu pendant la guerre de la collection de Cracovie, le *Violoniste* dans la collection de Rothschild).

éthéré. Toute la figure est statique, sa force expressive se cache dans ce visage insaisissable. Il est à noter que cette atmosphère rêveuse qui se dégage du modèle n'est pas sans rappeler les compositions mythologiques de Giorgione, influencées pour leur part par la poésie pastorale. Plus tard, les oeuvres de maturité de del Piombo s'avèrent plutôt dramatiques et présentent des figures plus robustes dont la beauté plastique et la force intérieure révèlent l'influence de Michel-Ange.

En dehors de Florence, l'autre grand centre de la peinture est Venise où la mode de la peinture à l'huile va changer les techniques picturales jusqu'alors établies. Avec de tels artistes comme Giorgione et son profond lyrisme et sa mélancolie, et Titien qui a inauguré la nouvelle façon de manier les couleurs, cette ville de la lumière sera le second grand centre de la peinture renaissante. À noter que, tout de suite, dès ses débuts, Titien prend ses distances avec l'extrême finesse psychologique et formelle des portraits de Giorgione et élabore une nouvelle manière de représenter les personnages, caractérisée par une vitalité immédiate et débordante, palpitant d'une présence physique presque sensuelle. Il faut mentionner sa technique selon laquelle il alterne des couches de peinture fines et des couches plus épaisses; il arrive par là à représenter avec une force réelle les matières, les cheveux, la barbe..., Ses pinceaux accouchaient toujours des expressions de la vie"- disait à son propos un critique d'art du XVII^e siècle. D'ailleurs, il est le premier et unique peintre avant Monet dans l'histoire de la peinture à peindre directement sur toile sans dessin préconçu. Le Titien restitue fidèlement les vêtements et les tissus à l'aide de touches fluides et chatoyantes ce qui démontre la très grande maîtrise d'exécution et le souci d'invention.

Dans la lignée du Titien mais en montrant un type de portrait toutefois différent, Le Tintoret (1518-1594) a une préférence pour les arrière-plans neutres sur lesquels se détache la figure. Cette mise en scène dirige l'attention du spectateur sur le visage et son expression. Par exemple, le *Portrait d'homme* du Musée des Beaux-Arts de Budapest fait partie des portraits intimistes de l'artiste, sur lesquels il éternise ses amis. Il s'agit sans doute d'Anton Francesco Doni, auteur humaniste vagabond et excentrique qui a composé entre autres les *Marbres*⁴⁷, une sorte de traité esthétique. Le cadrage restreint nous approche le visage: nous avons l'impression que Doni veut exprimer quelque chose avec ce demi-sourire timide, le regard sensible dans lequel on peut déceler le scintillement des larmes ce qui rend son expression

⁴⁷ DONI, Anton Francesco (1513-1574), *I Marmi del Doni*, Vinegia, F. Marcolini, 1552-1553

mélancolique. La couleur de la peau, le traitement des matières confèrent tour à tour une présence puissante au modèle.

Au sujet de la peinture de portraits de l'école vénitienne, il faut ajouter la distinction qui s'impose entre portrait officiel représentant les doges et d'autres dignités de la ville, et les portraits plus intimistes. Grâce à la montée en puissance de l'économie et le rôle accru de la ville dans le commerce international maritime, les portraits d'apparat héroïques, les portraits de riches bourgeois avec les emblèmes de pouvoir occupent le premier plan. Les portraits intimistes, pour leur part, constituent encore une minorité. Cela s'explique par le rôle principalement symboliste de la représentation qui l'emporte sur le réalisme.

Le portrait satirique - comme nous allons voir dans les chapitres suivants - se rattache principalement à ce portrait intimiste qui met l'accent principalement sur l'humeur ou le tempérament du modèle. Pour cette approche subjective, l'apport de l'école vénitienne est indéniable: les techniques chromatiques vont être développées et amplifiées par les portraitistes maniéristes et baroques en vue de faire sentir - à travers la coloration, les taches de lumière et d'ombre - l'âme.

Dans ce qui suit, nous allons nous consacrer à l'étude des principaux facteurs du portrait pictural baroque, pour en faire ressortir les traits qui vont nous orienter vers la caricature ou la satire, voire la dénaturalisation.

I.4. Le portrait pictural baroque

En parlant du portrait peint baroque, le terme qui revient de manière récurrente à l'esprit c'est l'animation. L'acception de ce terme est double: d'un côté, les modèles sont souvent pris en mouvement. Par là, le portrait baroque donne vie au personnage en le situant dans la réalité du moment représenté. De l'autre côté, cela veut dire que les portraits sont animés de l'intérieur, et par là, on touche à la complexité de la représentation de l'âme et au dédoublement de ce qui est physique et métaphysique.

L'évanescence des formes, le coloris, la conception des personnages contribuent tous à rendre le modèle réel et vivant. La technique du clair-obscur, liée historiquement à la peinture baroque, peut être considéré également comme un procédé de la représentation antithétique - et vivante - du personnage. Au niveau du visage, le clair-obscur révèle tour à tour les parties ombrées et les parties pâles du visage, en traduisant par là les sentiments qui animent les traits

du personnage. Nombreux sont les portraitistes qui, par l'intensification du clair-obscur, mettent en évidence les mouvements et les sentiments propres au visage représenté. En parcourant du regard les galeries de portrait baroque, notamment en Espagne, on voit beaucoup de personnages dont la peau blanche se détache sur un fond opaque, tel un fantôme.

Vers le tournant du XVI^e et du XVII^e siècles, la circulation des idées et des artistes est très intense. Comme le souligne Stefano Zuffi dans son ouvrage intitulé *Le portrait*,⁴⁸ la formation de nouvelles écoles nationales - il suffit de penser à la Hollande de Rembrandt ou à l'Espagne de Vélasquez - s'accompagne d'une homogénéisation des styles dans l'Europe entière. Le carrefour artistique du Baroque est incontestablement Rome où tous les artistes font leur voyage d'étude et d'épanouissement. De plus, le marché d'art et plus particulièrement celui du portrait, se trouve dans l'axe Rome-Anvers.

Le côté contradictoire de la peinture baroque se trouve en grande part en son attitude face à la réalité représentée. En parlant du type de représentation baroque, les auteurs des ouvrages d'histoire de l'art se rejoignent souvent sur des termes comme bizarre, surchargé, exubérant, surnaturel... Cependant, le secret de cet art se cache aussi dans son réalisme, et dans son amour des profondeurs de la réalité. En effet, dans l'art du portrait baroque, le naturel joue un rôle déterminant. Les personnages sont saisis dans leur cadre naturel, en plein milieu de leur occupation quotidienne. C'est la période de la floraison des *bodegonas* - un type de scène de genre intime - dans lesquels nous voyons les personnages souvent dans la cuisine, devant la table, en train de préparer le repas. Chez Vélasquez, dans sa période de Séville, nous trouvons beaucoup de *bodegonas*. Même les scènes religieuses, tirées de l'histoire de Jésus, sont représentées avec la simplicité des scènes de cuisine. Ce phénomène est omniprésent dans l'art pictural européen de cette époque. L'univers spontané des *bodegonas* se fait sentir également dans l'art du portrait qui offre la galerie des personnages pris dans le vif, comme s'ils s'arrêtaient un instant pour regarder vers les spectateurs avant de continuer leur mouvement.

Les historiens d'art, surtout dans la première moitié du XX^e siècle, avaient consacré beaucoup de temps à l'étude de la véritable nature, extrêmement complexe, de l'art baroque, faisant surtout porter le débat sur son évolution stylistique. Comme l'indique Uwe Geese dans

⁴⁸ *Le Portrait*, sous la direction de Stefano ZUFFI, Traduit de l'italien par Ida Giordano, Gallimard, 2001, p.105.

son article sur *La sculpture baroque en Italie, en France et en Europe Centrale*⁴⁹, il s'agissait ainsi de décrire l'introduction d'un style 'pictural' et 'naturaliste' dans l'art décoratif de la fin du maniérisme, ou d'interpréter le naturalisme comme une forme de réaction au maniérisme. De telles discussions, limitées à une simple analyse stylistique, ne pouvaient apporter de résultats satisfaisants tant qu'elles ne tenaient pas compte des facteurs historiques et des mentalités. C'est vers les années cinquante du XX^e siècle que les critiques d'art commencent à parler selon des notions de rhétorique en traitant de l'art baroque. Selon ces analyses, la persuasion est au cœur de cet art. Cette interprétation met en avant un nouveau type de rapport entre l'œuvre d'art et le spectateur. Comme le souligne l'historien d'art polonais Jan Bialostocki, „jusqu'alors, l'art avait comme objet d'éveiller une admiration objective face à la beauté ou à la perfection de la représentation de la Nature; l'attitude du spectateur face à l'œuvre d'art équivalait ou s'apparentait à son attitude devant la réalité.” Il met en évidence le fait que le Baroque installe la notion de dialectique entre le spectateur et l'œuvre. L'œuvre n'est plus seulement un fait objectif mais elle devient un moyen d'action. Le rôle important de la dialectique dans l'art baroque s'explique également par les changements intérieurs du catholicisme. D'une part, les Jésuites introduisent une nouvelle rhétorique dans le domaine de la communication de la foi vers les fidèles, de l'autre, le Concile de Trente (1545-1563) vise à consolider l'Église catholique et intervient de manière sous-jacente dans le domaine artistique.

Au sujet du portrait baroque, il faut mentionner la transformation de la configuration même du corps. Ce processus commence avec l'art maniériste qui présente des corps extrêmement étirés, des bustes primitifs s'allongeant jusqu'à la hanche. Ces images dénaturées servent de supports visuels possibles aux portraits littéraires en modifiant la vision intérieure du poète en un corps métaphorique ou allégorique. Ce portrait littéraire se plaît dans le détail et dans le démorcellement du corps en fragments désordonnés qui se prêtent à la fantaisie encomiastique. Cette vision intérieure est grandement marquée par l'esthétique corporelle dominante de l'époque. Par exemple, les femmes sur les tableaux maniéristes incarnent en même temps la beauté figée issue de la conception néo-platoniste et la *maniera*, voire l'invention fantaisiste et bizarre. Nous retrouverons les corps „blancs comme le marbre à la peau transparente” dans les images poétiques.

⁴⁹ *L'ART DU BAROQUE*, Édité par Rolf Toman, Könemann 1998, pp. 274-353

Dans le domaine de la peinture, le maniérisme s'oppose à l'héritage élégant mais insignifiant laissé par le Quattrocento tardif et s'adresse au début à un public sélectionné, susceptible d'apprécier le charme froid des images intemporelles et idéalisées. L'imitation de la nature qui était le leitmotiv de la Renaissance est reléguée au second plan derrière les procédés visant à peindre le nouveau et l'artificiel. En regardant un tableau maniériste, c'est son aspect artificiel qui frappe le plus au premier abord. La distorsion des figures humaines, les couleurs souvent froides, dépourvues de tout naturel, et les expressions de visage décalées et étonnantes sont autant de facteurs de cet art artificiel. Les grands représentants de ce courant dans la peinture comme Pontormo, Bronzino, Le Parmesan, recourent tous à des références figuratives nouvelles.

Au niveau formel, il faut mentionner le „*contrapposto*” qui avait un rôle important dans l'art de cette période. Comme Hugh Honour et John Fleming le déterminent dans leur ouvrage intitulé *Histoire mondiale de l'Art*, le *contrapposto*, qui au début du XVI^e siècle n'avait été qu'une façon d'articuler l'espace, aboutissait progressivement à la production de mouvements spirales continus qui n'avaient d'autre fin qu'eux-mêmes. On avait présent en mémoire l'éloge que le rhéteur Quintilien avait fait de „l'attitude gauchie et étudiée...(de) la nouveauté et (de) la difficulté” du *Discobole* de Myron, et bien qu'à l'époque aucun exemplaire de cette statue n'ait été retrouvé, les sculpteurs du XVI^e siècle ont pris à cœur de suivre Quintilien qui avait affirmé que la grâce ou le charme dépend de l'abandon de la ligne droite et a l'avantage de changer de l'usage ordinaire.

L'espace devient irrationnel: la tumulte hallucinante des personnages crée un caractère illusoire de la scène : les profondeurs semblent irrationnelles ou, juste au contraire, aplaties. On ne peut pas facilement identifier les motifs architecturaux ou paysagistes de l'arrière-plan. Ces compositions chargées comme par exemple le *Hercule chasse le Faune du lit d'Omphale*⁵⁰ du Tintoret, perturbent la perception statique de la Renaissance. Les inventions formelles sont audacieuses et jouent également sur le plan thématique. La manière dont Le Tintoret manipule l'espace avec le mouvement frénétique des corps en spirale, redispense les lignes de force de la composition et jongle avec les plans. Le mouvement serpentin des figures semble partir du pied d'Hercule qui chasse brusquement le Faune de son lit.

⁵⁰ LE TINTORET, *Hercule chasse le Faune du lit d'Omphale*, Huile sur toile 112 x 106 cm, Musée des Beaux-Arts de Budapest, Inv.: 6707.



Le Tintoret, *Hercule chasse le Faune du lit d'Omphale*
Huile sur toile, 112x106 cm
Musée des Beaux-Arts de Budapest

Sur le plan formel, la ligne serpentine du maniérisme se cache également dans les figures baroques, et plus particulièrement dans le domaine sculptural avec les artistes comme Alessandro Vittoria et Le Bernin. La mise en scène des personnages dans la peinture et la sculpture baroque tient moins à la narration qu'à la spontanéité et à l'intimité: les personnages puisent leurs forces expressives dans la fugacité de l'instant. Un joli exemple à ce sujet la buste de Constanza Bonarelli par Le Bernin (v.1636-37; Marbre, hauteur 72 cm) se trouvant au Musée du Bargello de Florence. Il est à noter que c'est la seule oeuvre inspirée par la vie privée de l'artiste. Elle paraît complètement libérée des conventions officielles. La tête légèrement tournée vers la gauche, la bouche entrouverte, le regard intrigué, cette femme

est particulièrement vivante.⁵¹ Pour ce qui est de la spontanéité dans l'art sculptural, il est intéressant de mentionner encore le nom de Stefano Maderno (1576-1636), Francesco Mochi (1580-1654) en Italie et François Duquesnoy (1597-1643), artiste flamand travaillant à Rome.

Maintenant regardons un exemple concernant la nouvelle configuration du corps humain par l'art baroque : Louis Finson (*Bruges, 1585 - Amsterdam, 1617*), artiste flamand de la période baroque, influencé par les coloristes napolitains, apporte des solutions nouvelles par le sens donné au corps. Sur son tableau intitulé *Allégorie des quatre éléments*⁵² (1611), de style caravagesque touchant au naturalisme, il déploie quatre corps en mouvement qui incarnent les quatre éléments : deux hommes s'opposent à deux femmes, un jeune à un vieux, une jeune à une vieille, dans une forme presque carrée : c'est une lutte entre des personnages tourmentés, d'une rare violence expressive. Didier Bodard⁵³ qui a consacré une étude à la période napolitaine de l'activité de Louis Finson, remarque que seule la jeune femme est quasi exsangue, tandis que les trois autres figures sont très colorées.

Cette image est la représentation de la théorie des humeurs. Selon cette théorie, le corps serait constitué des quatre éléments fondamentaux, air, feu, eau et terre possédant quatre qualités : chaud ou froid, sec ou humide. Ces éléments, mutuellement antagonistes (l'eau, la terre éteignent le feu, le feu fait s'évaporer l'eau), doivent coexister en équilibre. Sur cette composition, cette coexistence se réalise dans la lutte. Les forces intérieures se mettent dans un combat de forces antagonistes. Les personnages sont pris dans un irrésistible mouvement de rotation dans un espace resserré ce qui met encore la pression à ce combat.

Ce tableau est d'autant plus singulier pour notre propos qu'il est une illustration exacte de la représentation tant physique que psychique du corps: celui-ci se trouve dépeint en corrélation avec l'intérieur : comme si le corps se fondait dans l'élément en perdant sa substance organique (humaine) se transformant en une masse qui s'exprime par le geste et le mouvement. Ce mouvement est ancré dans la violence comme d'ailleurs l'expression des visages, notamment celui de l'homme poussant le corps féminin, au premier plan. Violence et terreur, peur et agression, composent un étrange mélange. L'atmosphère est sombre, la main crispée au milieu, tendue vers le spectateur incarne la peur et la terreur.

Il est intéressant d'observer un certain parallélisme de ce tableau avec celui du Tintoret en ce qui concerne la composition : la rotation des figures part du centre, provoqué par un

⁵¹ *Idem*, p. 284

⁵² FINSON, Louis, *Allégorie des quatre éléments*, , H.179 L. 169,2cm, Milan, Collection Robert Smeets

⁵³ BODART, Didier, « Louis Finson (Bruges, 1585- Amsterdam, 1617) et Naples », In. : *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, N° 5/ 2007, Ouvrage publié avec le concours du centre National du Livre, pp. 27-36

brusque mouvement par un des protagonistes qui transmet l'énergie aux autres figures. Nous pourrions dire que le corps se résume dans l'animation.

La mise en opposition de la jeunesse et de la vieillesse constitue un second degré de lecture pour cette peinture. En règle générale, le dédoublement (de l'Homme, des forces naturelles) s'exprime volontiers par des contrastes saisissants dans le discours baroque. En effet, sur cette œuvre de Louis Finson, les forces naturelles antagonistes se trouvent incarnées par des figures humaines opposées. Au niveau esthétique, cette opposition est explicitée de manière beaucoup plus violente sur les corps féminins : sur leurs corps, en dehors de la différence de l'âge, la différenciation esthétique s'avère très forte. En effet, le corps lisse et martyr de la jeune femme est mis en opposition avec le corps décrépité, ridé de la vieille; le cou fin et délicat de la jeune femme face au cou marbré de rides de l'autre, les seins mous et pendants de la vieille suivant la même direction que prennent ceux de la jeune prennent dans la partie opposée ; tout cela est un discours pictural ordonné selon les règles rhétoriques de l'antithèse et de l'hyperbole.



Louis Finson, *Les Quatre Éléments*, 1611, Huile sur toile, 179x169,2cm
Milan, Galerie Robert Smeets

De même, dans les portraits spontanés de l'art baroque, représentant des personnages dont le regard et l'allure est souvent rapproché du spectateur par la manipulation de la perspective, l'impression du mouvement est nettement perceptible. Cela contribue à accentuer les traits inattendus du sujet.

Comme nous l'avons souligné précédemment, le portrait baroque est posé sous le signe de l'animation. Le personnage représenté est souvent saisi dans la spontanéité de

l'instant, en plein milieu de son mouvement. D'une manière surprenante, ce caractère instantané le rapproche de quelques images impressionnistes de la fin du XIX^e siècle. Par exemple, les portraits de bouffons ou de monde de Cythère d'un Franz Hals ressemblent aux portraits impressionnistes dans le traitement des couleurs et des lumières, les touches rapidement posées, imitant les vibrations de l'atmosphère. Tout cela est renforcé par une technique chromatique souvent remarquable.

Il faut cependant préciser qu'il est inadéquat de généraliser les caractéristiques inhérentes au portrait baroque avec des clichés tels que le mouvement, la spontanéité, le geste. Au sein de l'art du portrait, conjointement aux divers courants artistiques philosophiques qui forment l'époque, nous rencontrons la variété infinie d'expressions contrastées. Par exemple, dans le domaine de la peinture mystique espagnole, l'immobilité et le statisme des figures contribue à traduire l'âme du modèle et d'amplifier la portée émotive. Zurbaràn, le premier grand andalou de l'art pictural, avait réalisé de nombreux portraits d'ecclésiastiques dont l'immobilisme pétrifié peut être considéré comme une voie opposée à la quête baroque du mouvement. (*Portrait du frère Jeronimo Perez*, réalisé vers 1635 pour le couvent de la merci à Séville, Musée du Prado, Madrid).

À la manière de l'art pictural, la poésie baroque décrit des scènes, assemble des images, elle donne à voir. D'après le rhéteur Quintilien, la poésie représente les choses absentes au point que nous avons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous. Selon lui, il faut que le poète qui s'adresse à son lecteur décrive les choses de façon à leur donner la vivacité d'une représentation visuelle. Sur ce point, le portrait littéraire suit les indications du rhéteur en s'adressant à notre imaginaire.

Après avoir examiné de près cette évolution fondamentale du portrait peint, nous nous consacrerons à l'évolution de la poésie comparable à la peinture (*ut pictura poesis*) en remontant à son origine antique et son riche développement à la Renaissance qui précède à la fusion des deux domaines artistiques dans le baroque.

II. UT PICTURA POESIS

II.1. Le portrait littéraire renaissant

La notion du portrait vient des beaux-arts mais s'étend sur d'autres domaines, et plus particulièrement à la littérature, en prose et à la poésie. Le portrait littéraire surgit également de l'isolement et de l'émancipation du personnage. La description du personnage, instrument traditionnel de la narration, se détache de son contexte, donnant naissance à des oeuvres qui, à la manière du portrait de chevalet, n'ont d'autres propos que de représenter une personne.

Dans l'Antiquité, on parle du portrait surtout dans le contexte du discours historique. Ainsi Théophraste, Tacite, Suétone, Plutarque et Tite-Live proposent-ils tous des modèles de portrait. Il y en a principalement deux types dans les ouvrages des historiens: d'un côté, le portrait d'apparat qui relate les actes glorieux des empereurs, d'hommes politiques et d'autres célébrités, et de l'autre, le portrait privé qui touche plus à leur vie privée⁵⁴. Dans les écrits historiques, on ressent la même contradiction entre idéalisation et réalité que sur les oeuvres artistiques, avec, pourtant, une touche plus forte du réel.

On peut trouver des portraits également dans les textes à l'intention morale (portrait des moralités, portrait des hommes illustres, le portrait – *exemplum* en hagiographie), ou bien dans les oraisons : dans le genre de l'éloquence, la focalisation des valeurs (ou les vices) du personnage en question est encore plus importante que dans les genres narratifs.

Dans le registre du portrait historique « antique », l'auteur cherche moins à analyser explicitement le personnage mais à le faire revivre, à en donner une description réaliste qui donne l'illusion du vrai. Dans la description ou l'imitation de la réalité, l'auteur est censé décrire les événements en leur donnant la vivacité d'une représentation visuelle, et pour cela, il recourt à des procédés stylistiques qui colorent la narration d'un éclat particulier. Pour faire revivre les personnages, il faut le monter dans ses actes et dans ses paroles. Si donc le poète veut imiter l'homme, le représenter tel qu'il est, il doit le montrer en train d'agir. C'est un

⁵⁴ Cette typologie est mentionnée également par Henri BOUILLIER dans son ouvrage intitulé *Portraits et miroirs : études sur le portrait dans l'œuvre de Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, Michelet, les Goncourt, Proust, Léon Daudet, Jouhandeau...*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1979, Préface

principe important de la poétique selon Aristote (le lien qu'Aristote établit entre l'action et le caractère dans sa théorie de l'acte et de la puissance).

Dans l'élaboration du portrait des personnages historiques, l'auteur met généralement en scène le personnage en action. Dans ces récits, on rencontre souvent la figure *evidentia* (illustration) que les traités de la rhétorique définissent comme recherche d'un style clair et expressif qui peut donner de la vivacité au passage que l'on veut mettre en valeur. Selon Quintilien, elle consiste non pas à indiquer qu'un fait s'est passé, mais à montrer comment il s'est passé, et cela non pas dans son ensemble mais dans le détail. Cette figure est souvent mentionnée en même temps que l'hypotypose. Les deux termes se confondent à tel point qu'on les considère souvent comme synonymes – ce qui est souligné par Quintilien dans son *De institutione oratoria*. Selon lui, l'hypotypose consiste plutôt à une représentation des faits proposés en termes si expressifs qu'on croit voir plutôt qu'entendre:

Lui, tout enflammé de folie criminelle, arrive au Forum; son regard était enflammé; tout son visage respirait la cruauté⁵⁵

François Lecercle, dans le premier chapitre de son ouvrage intitulé *La Chimère de Zeuxis*, consacré entièrement à l'histoire des rapprochements de la poésie et de la peinture depuis l'Antiquité jusqu'à l'âge moderne, construit principalement son argumentation sur les bases de la peinture en faisant des comparaisons entre les traités rhétoriques et picturaux. L'utilisation du vocabulaire rhétorique et le recours à la tradition antique sont des caractéristiques des traités de la peinture, notamment à l'époque renaissante. François Lecercle insiste surtout sur les théories des humanistes, et plus particulièrement sur celle d'Alberti: *De Pictura*⁵⁶. Par exemple, quand Alberti énumère les différents buts que doit se proposer le peintre, on reconnaît facilement la classification cicéronienne du *docere, delectare, movere*. La plupart de ces allusions textuelles concernent d'ailleurs les traités de Cicéron et de Quintilien.

Selon l'auteur, il y aurait deux grandes traditions de la rencontre de la rhétorique et de l'iconologie: la première, toute pratique, met les deux arts en concurrence dans les oeuvres, tandis que l'autre, purement théorique, se borne à développer la comparaison pour elle-même. La première tradition est des plus anciennes, puisque aussi vieille que la littérature grecque. En effet, l'antiquité grecque accordait toujours une grande importance à la description

⁵⁵ QUINTILIEN, *De institutione oratoria*, IX, 2 (trad. J. COUSIN, Paris, 1978, C.U.F.)

⁵⁶ ALBERTI, Leon.Battista, *De Pictura*, éd. C.Grayson, Bari, Laterza, 1975

poétique, et, en particulier, à la description des oeuvres d'art. C'est le cas de la description du fameux bouclier d'Achille, au XVII^e chant de l'*Illiade* (vv.483-608), proposée constamment comme modèle de genre. La description dans ce cas là est la preuve de la supériorité d'un poète capable de faire voir aussi bien qu'un peintre. Chez Homère, la description n'est que l'équivalent virtuel d'une oeuvre plastique, puisque le bouclier est imaginaire. Mais, de morceau de bravoure, l'*ekphrasis* devient dans l'éducation des sophistes, un exercice d'école: en décrivant une oeuvre d'art réelle, on se forme à l'art d'écrire. On édite et traduit non seulement les manuels mais également les auteurs qui ont abondamment pratiqué ce genre. Par exemple, Philostrate, édité dans le même volume que les oeuvres de Lucien et de Callistrate par les Alde dès 1503 est traduit et commenté en français par Blaise de Vigenère sous le titre *Les images ou tableaux de platte-peinture*, (Paris, N.Chesneau, 1578); ou bien, la traduction des *Oeuvres* de Lucien par F.Bretin (Paris, A. L'Angelier, 1583). Ce dernier propose, sous forme de gravures, des reconstitutions des tableaux décrits. La singularité avant tout de cette tradition de l'*ekphrasis* est de renverser les rapports établis entre la peinture et le texte: C'est au texte de faire ses preuves et de s'avérer digne de l'oeuvre plastique. Si l'hypothèse sur l'*ut pictura poesis* se vérifie, et si le portrait poétique cherche à se faire égal d'un portrait peint, alors l'*ekphrasis* alexandrine est, si lointaine soit-elle, un antécédent important.⁵⁷

Les poètes de la Renaissance recourent souvent à cette tradition antique. D'une part, ils font, à l'instar d'Homère, des descriptions minutieuses d'oeuvres d'art imaginaires. Par exemple, Sannazaro décrit dans le X^e chant de l'*Arcadia* un vase à la manière de Mantegna.⁵⁸

Comme François Lecerle le résume dans son argumentation, l'*ekphrasis* est assurément la plus ancienne tradition à mettre en parallèle peinture et poésie, mais il souligne en même temps qu'il y a une autre tradition qui surgit également à l'horizon: les hiéroglyphes. Les éditeurs de Philostrate et de Callistrate publient également Horus Apollo⁵⁹ et la spéculation sur les hiéroglyphes va ouvrir des voies nouvelles à la pratique de l'*ut pictura poesis*. Selon Pierre L'Anglois⁶⁰ et d'autres théoriciens de la fin du siècle, les hiéroglyphes peuvent être considérés comme les ancêtres directs de l'emblème. L'emblème semble la

⁵⁷ LECERCLE, François, *La Chimère de Zeuxis*, Tübingen: G.Narr, cop.1987, pp. 19-21.

⁵⁸ *Idem*, p.22.

⁵⁹ Selon les *Notes* de François Lecerle (p.22), la première édition date de 1505 et la première traduction française de 1543 (Paris, Jean Kerver).

⁶⁰ L'ANGLOS, Pierre, *Discours des Hieroglyphes*, Paris, A. L'Angelier, 1583.

forme le plus voyante de toute une littérature qui unit étroitement la peinture - sous la forme de la gravure - et les vers. Emblèmes, devises, bestiaires versifiés, collections de citations bibliques - toutes ces publications ont en commun d'orner leurs préfaces de l'inévitable citation d'Horace comme par exemple le titre du recueil d'emblèmes de Barthélémy Aneau est le suivant: *Picta Poesis* (Lyon, Marcé Bonhomme, 1552). En règle générale, l'allusion à *l'ut pictura poesis* se retrouve dans les préfaces à des textes aussi divers que les bestiaires imagés *Décades de la description, forme et vertu naturelle des animaux* du même auteur, Lyon, Balthazar Arnoullet, 1549) et les citations bibliques (*Quadrins historiques de la Bible* de Claude Paradin, Lyon, Jean de Tournes, 1553)⁶¹. On découvre par là au moins une des raisons de la fortune théorique de *l'ut pictura poesis*: la formule contribue à la floraison des petits genres qui unissent d'un lien nouveau et le texte et l'illustration. De ce point de vue, la vogue *d'ut pictura poesis* n'est pas étrangère au développement de l'imprimerie et de la gravure.

Art, pourquoi ne pourrais-tu représenter le caractère et l'âme?
Il n'y aurait pas sur terre de peinture plus belle⁶².
/Martial/

Cette citation de Martial se lit sur un portrait peint de Ghirlandaio intitulé *Portrait de Giovanna Tornabuoni*. Derrière la jeune femme présentée de strict profil, le peintre représente un *cartellino* qui porte cette citation comme une forme d'apostrophe qui traduit un regret devant l'impossibilité de peindre l'intériorité du modèle. Ce type d'invective s'intègre dans la tradition des épigrammes iconiques de l'Antiquité, reprises à leur tour par les peintres de la Renaissance.

Comme le précise également Édouard Pommier dans ses *Théories du portrait*⁶³, au *Quattrocento* se développe une forme de commentaire du portrait, « le poème sur le portrait » ayant des liens subtils avec la tradition de la littérature antique. Il s'agit d'un rapport direct entre le poème et le tableau. En effet, à partir du milieu du XV^e siècle, nous assistons à une floraison de poèmes, le plus souvent en italien, qui ont pour prétexte un portrait dont ils célèbrent les mérites. Ils apparaissent dans le milieu des cours de l'Italie du Nord, à Mantoue et à Milan, en particulier, à Urbino aussi, et sont dans la plupart des cas l'expression de la glorification de l'artiste et de son mécène, généralement le prince. La tendance de glorifier ou immortaliser le modèle ou le peintre va se répandre de plus en plus en Italie, notamment dans

⁶¹ LECERCLE, François, *Op.cit...*, p.22.

⁶² MARTIAL, *Épigrammes*, X, XXXII, Édition et traduction de H.-J. IZAAC, Tome 1, pp.87-88.

⁶³ POMMIER, Édouard, *Op.cit...*, p. 55-56

le milieu artistique de Vérone où Pisanello reçoit nombreux éloges à son sujet. En effet, avec l'évolution de ce genre d'éloge poétique, le portraitiste lui-même sera plus concerné. L'influence de Pétrarque (*Rime*) est importante à ce sujet mais la méditation intime qui caractérise les poèmes de ce dernier manque dans les textes du Quattrocento.

Lisons le sonnet suivant décrivant le portrait de *Laure* par le peintre Simone Martini. Pétrarque s'adresse à la peinture pour *restituer l'âme de son amante*. On observe l'idée de dépassement du support sculptural: le poète fait plus confiance à la peinture qu' à la sculpture (Polyclète est un sculpteur grec de l'Antiquité) parce qu'elle est libérée du corps. La sculpture quant à elle, donne à l'âme une enveloppe physique :

Polyclète eût-il fait de fins regards assaut
Avec tous ceux qui dans cet art furent fameux,
Pendant mille ans, la moindre partie n'auraient vue
De la beauté qui a conquis mon coeur.

Mais certes mon Simon s'en fut au paradis,
D'où cette noble dame nous arrive;
Là il l'a vue et l'a portraitisée
Pour témoigner ici-bas de son beau visage.

L'oeuvre fut bien de celles-là qui dans le ciel
Se peuvent concevoir, non ici parmi nous
Où les membres à l'âme font un voile.

Il fit oeuvre courtois; ne l'aurait pu après
Qu'il fut redescendu sentir chaleur et gel,
Et que d'être mortels ses yeux se ressentirent⁶⁴.

La figure féminine est symbolique, incarnation de l'âme et de l'idée de la beauté du poète. Il est intéressant de mentionner à cet égard que l'existence même de ce portrait était remise en doute. On a voulu voir sa figure dans le portrait par excellence de la „femme de la Renaissance”: le profil de *Giovanna Tornabuoni*⁶⁵ par Domenico Ghirlandaio (1444-1494).

À la Renaissance apparaît, à coté du portrait peint, un véritable genre de portrait littéraire. Le cadre idéal de ses premiers portraits est le poème court. La poésie amoureuse du milieu du XVI^e siècle lui accorde une place nouvelle. Comme nous l'avons souligné dans la partie précédente, la vie culturelle de l'époque se déplace des cours princières et les premières formes de mondanité culturelle naissent, annonçant les salons littéraires des siècles à venir.

⁶⁴ PÉTRARQUE, *Canzoniere*, Première Partie, LXXVII, Édition Bordas, Paris, 1988, p.177.

⁶⁵ GUIRLANDAIO, *Giovanna Tornabuoni*, 1488, Tempera, 76x50 cm, Perpont Morgan Library, New York.

Ces changements sociaux sont favorables à la vogue des sonnets. Forme brève mais complexe, relativement improvisée, le sonnet est la forme idéale du jeu poétique. D'où la pratique de ces recueils manuscrits à l'intérieur desquels les familiers d'un même cercle rivalisent d'hyperboles pour célébrer une dame. En quelque sorte, les *canzonieri* manuscrits sont les équivalents poétiques de ces recueils de crayons dont quelques exemplaires ont été conservés. Les mêmes effets s'y trouvent et le jeu de l'identification incite le lecteur à découvrir l'identité de la belle sous le travestissement mythologique. Ce côté énigmatique est l'un des leitmotifs des portraits féminins des poèmes renaissants. Les poètes baroques vont également souligner ce côté insaisissable de la femme mais d'une manière beaucoup plus matérialiste et sensuelle.

II.2. *L'ut pictura poesis* baroque: l'image et l'imaginaire

L'ut pictura poesis baroque fait partie du syncrétisme esthétique qui caractérise cet art de fusion. Les arts se rencontrent dans des registres aussi différents que le théâtre lyrique, où le texte s'unit à la danse, au chant et à la musique, que notamment la poésie dont les liens s'étendent non seulement à la peinture mais aussi à la musique. La fête de cour elle-même devient un lieu privilégié où sont sollicités des domaines tels que la féerie, la mascarade, la scénographie, la chorégraphie, la musique et le chant. C'est dans cette fusion que le baroque littéraire avait trouvé dans ses débuts sa légitimation et sa définition. Selon l'approche de Jean Serroy, dans la *Présentation* de son *Anthologie*⁶⁶, c'est ainsi, qu'essayant de distinguer le Baroque du maniérisme, les critiques littéraires vont vers une minutieuse typologie des discours. Ils distinguent deux pôles emblématiques de toute représentation, l'écrivain baroque apparaissant comme Pygmalion, travaillant le réel, s'appliquant à faire prendre vie à sa peinture, à refaire le monde, à le représenter, et l'écrivain maniériste, nouveau Narcisse, qui saisit le monde dans le trouble d'une conscience tourmentée, construit un simulacre qui se donne pour tel, et se satisfait de l'illusion pour elle-même.

Dans le registre du Baroque *l'ut pictura poesis* est souvent lié à l'imaginaire: c'est l'image qui est au cœur du discours poétique et pictural. Pour sa part, la poésie représente les choses absentes ou imaginaires au point que nous avons l'impression de les voir de nos propres yeux. Selon la rhétorique de Quintilien, en effet, il faut que le poète qui s'adresse à

⁶⁶ SERROY, Jean, *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie*. Imprimerie nationale Editions, 1999, p.24.

son lecteur décrive les choses de façon à leur donner l'intensité d'une représentation visuelle. La meilleure description est celle qui trace, en quelque sorte, par les mots, le tableau complet d'une scène.

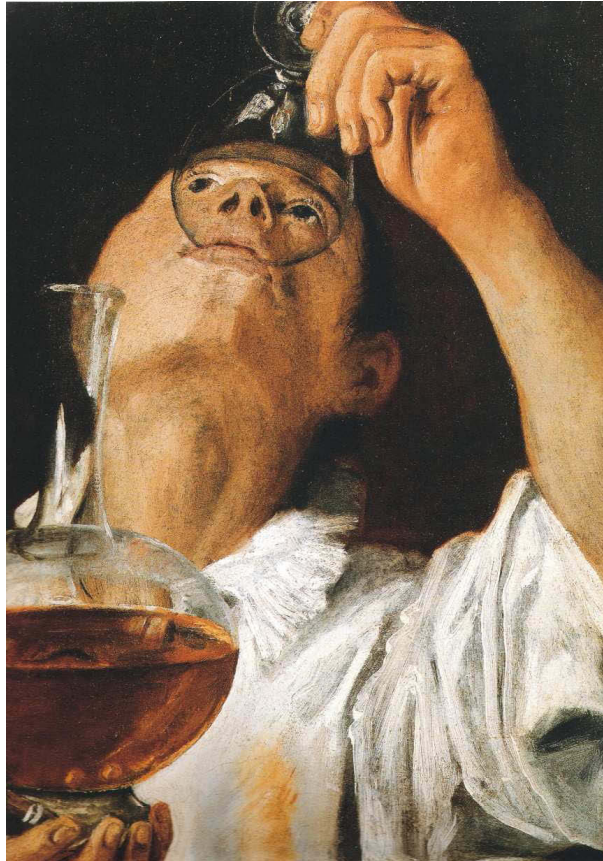
Pour appréhender la poésie baroque, la notion d'image nous paraît indispensable. En dépassant son niveau d'imitation fidèle (reproduction) d'un objet, dans le discours baroque, l'image se veut une figuration sensible de la réalité, traduite en langage littéraire à l'aide des termes métaphoriques et des figures d'opposition qui visent notamment les états d'âme incontournables de l'extérieur. On comprend que plus qu'à n'importe quelle époque, l'image et la métaphore, la peinture et la poésie, se rapprochent et peuvent s'impliquer mutuellement.

D'une certaine manière, la *dynamique immobile* d'un oxymore peut recevoir symboliquement une forme picturale. Par exemple, dans l'art religieux, notamment sur les toiles du Gréco ou de Zurbarán, le mouvement « figé » des figures exprime dans le langage pictural la frontière entre la vie et la mort. Le mouvement des corps s'atténue et se fonde dans un état qui n'est plus dynamisme ni statisme, au-delà de la forme et presque au-delà de l'être.

Dans le rapprochement de l'art pictural et poétique, en dehors de l'oxymore, nous trouvons d'autres figures rhétoriques. Par exemple, l'hypallage est une figure relevant du visuel, jouant sur l'interpénétration de plusieurs registres (champs sémantiques). Sur son tableau intitulé *Jeune homme buvant*, Annibal Carrache surprend par la mise en abîme en représentant le visage du jeune homme, coupé par un verre. Par cette manipulation subtile des champs sémantiques, le visage reçoit une forme altérée, difforme et son expression se change en un regard hébété. Cette technique sera très importante dans la caricature qui trouve son expression originale dans la déformation ou le flou. Ce tableau est également un très bon exemple du traitement de la couleur et des touches rapides qui contribuent à créer l'effet de croquis.

De plus, un personnage buvant devient la figure d'un portrait comme si l'artiste découpait un morceau d'une scène de beuverie. Ce nouveau type de sujet autonome, *le buveur, le mendiant, l'ivrogne*, va faire son entrée solennelle dans l'art du portrait du tournant du siècle (XVI^e-XVII^e). Les personnages sortant de la vie urbaine, des cabarets, se présentent naturellement, pris dans la fugacité d'un instant. Cette nouvelle vision va révolutionner le genre du portrait. Ce dernier, en s'éloignant de la représentation commémorative ou symbolique qui cherche à exprimer l'idée du personnage, exprime maintenant le personnage lui-même. Curieusement, ce nouveau réalisme va susciter l'hyperréalisme, c'est-à-dire le

détour ou l'illusion. Nous observons une telle confusion sur le portrait que vous venons de citer: malgré la simplicité apparente du sujet, le portrait procède à une mise en oeuvre complexe: il arrive à créer des jeux d'illusion à partir d'objets simples.



Annibal Carrache, *Jeune homme buvant*, vers 1583
Huile sur toile, 72,3x61,5 cm.
Musée des Beaux Arts de Cleveland

L'effet de croquis s'apparente à merveille à une forme littéraire qui avait accompagné la production de portraits et de caricatures chez Les Carrache: le *scherzo* un éminent exemple du style spontané se référant à un tableau. Il s'agit d'une forme littéraire légère, enjouée, qui fait pendant aux caricatures visuelles. Ainsi Annibal Carrache⁶⁷ écrit-il un court poème sur une œuvre non localisée, citée par Bellori : Bellori rapporte qu'Annibal a brossé un portrait d'un courtisan laid avec un gros nez qui minaudait, et composa ces vers:

⁶⁷ PEPPER, Stephen, NAPOLEONE, Catarina, *Rictus d'artiste*, In.: FMR (Franco Maria Ricci), N°97, Avril/Mai 2002, Traduit de l'anglais par LAMBERT, Geneviève, p.37

La nature craignait de ne pas le faire au hasard,
 Elle lui élargit la bouche et lui allongea les oreilles,
 Mais elle oublia de lui arranger le nez.

Léonard de Vinci a déjà interprété l'œuvre comme la cristallisation d'une forme au cours du déroulement de sa conception : elle pourra donc rester en suspens, puisque son auteur l'a dépassée en esprit. Elle exprimera néanmoins quelque chose de valable. Par exemple, Michel-Ange a laissé une bonne partie de ses œuvres entièrement ou partiellement à l'état d'ébauche, non pas encore, certes, de façon préméditée comme Rodin, mais avec une certaine complaisance pour cet état transitoire. Ceci peut nous éclairer sur l'art caricatural qui de manière différente représente aussi un état transitoire de l'œuvre.

Pour ce qui est de l'art et la littérature caricaturale, cet état transitoire de l'œuvre amplifie l'expression des tempéraments et des contenus impalpables (les dessous) de l'âme humaine – visée par la satire. Grünewald, dans la série des *Têtes de vieilles* des Staatliche Museen de Berlin, représente une série de femmes riant dans un rictus amer comme si elles poussaient des cris stridents. Ce type de représentation est ancré dans la tradition gothique. En regardant chacune de ces têtes délirantes, on a l'impression que l'humain s'efface presque devant l'animal : On dirait la tête d'un porc. Il ne s'agit même pas de portrait figuratif calqué sur une personne réelle mais de la représentation d'un tempérament, d'un cri monstrueux qui se mêle au rire. Le spectateur a la sensation étrange d'entendre même ce rire monstrueux.



Grünewald
Tête de vieille femme
 Staatliche Museen, Berlin

Tout le visage de la vieille **s'agite** dans un mouvement frénétique. De même, sur le dessin conservé au Louvre, intitulé *Tête de vieille femme*⁶⁸, le réalisme direct des traits rend le visage de la vieille difforme et malsain. Les ombres et les lumières modèlent avec souplesse le visage, animé d'un sourire **indéfini**. Ce dessin semble être exécuté **d'un geste pris** dans sa spontanéité. Il ne s'agit pas d'un portrait « *causa mentale* » prémédité, mais plutôt d'une œuvre spontanée, saisie dans la spontanéité.

⁶⁸ GRÜNEWALD, Matthias, *Tête de vieille femme* (vers 1512-1516), Pierre noire, 20 cmx10 cm, Département des Arts Graphiques, Louvre.

De même, les portraits baroques se présentent souvent sous forme de croquis, dessinés avec fougue, avec la même précipitation pour capturer une émotion fugace. Cet état transitoire exprime la liberté de l'artiste à délaissier les formes strictes pour donner libre cours à son imagination. Le croquis s'avère donc une expression singulière de l'imaginaire baroque, tourné avec complaisance vers le difforme ou le monstrueux.

Dans la partie suivante, nous allons analyser de plus près comment le laid et le difforme trouvent leur expression authentique dans la satire baroque, littéraire et picturale. Avant de nous consacrer à l'analyse de l'univers imaginaire de Charles-Timoléon de Sigogne, il nous paraît important de préciser ce que le terme satirique couvre dans le contexte du XVI^e siècle en le comparant à ses prémisses antiques ou renaissantes. Plusieurs questions doivent être rapidement abordées, pour que nous puissions avoir quelques idées des moyens mis en oeuvre par Sigogne pour décrire ces figures féminines grotesques. Par exemple, les études physiognomoniques nous renseignent sur l'âme à travers une approche analogique du monde animal et humain, ce qui encourage la caricature.

La physiognomonie présente un nouvel apport à la psychologie des personnages. Le postulat de cette science se résume en ce que le visible révèle l'invisible, toute forme et toute couleur est considérée comme un signe, et la tâche du physiognomoniste consiste à déchiffrer le langage du corps. L'histoire de la physiognomonie remonte au XII^e siècle, c'est-à-dire à l'époque des premières traductions des traités antiques et arabes. Le Moyen-Âge offre un certain nombre d'ouvrages physiognomoniques, écrits par les médecins et basés sur les notions d'anatomie et sur le parallélisme entre les traits physiques et mentaux propres à chacun. Ces analyses naturalistes du corps se prolongeront dans les ouvrages de physiognomonie tout le long des XVI^e et XVII^e siècles, ainsi dans le *Speculum Physionomiae* de Michel Savonarole (avant 1450). Ces données initiales vont se transformer pendant la Renaissance quand on assistera à un développement sans précédent de cette science. Grâce à l'immense travail philologique des humanistes, les auteurs antiques sont relus, comparés, critiqués, systématiquement interprétés. L'œuvre de Giambattista B. della Porta, la *Physionomie humaine* (1586) va se détacher sur ce fond de lecture antique par son importance et aussi par le fait qu'elle ne porte pas exclusivement sur la tradition antique mais embrasse aussi les physiognomonies et médecines médiévales latines ou arabes et utilise les savoirs populaires sur le corps. L'intérêt de cette oeuvre réside également dans les allusions zoomorphologiques qui dessine une iconographie organisée autour des ressemblances entre le

visage humain et les faces animales. Si nous regardons de plus près le frontispice de l'édition originale de ce livre, on peut voir le portrait richement décoré de Porta entouré de ces créatures moitié humaines, moitié animales qu'il a projetées de sa féconde imagination scientifique: l'homme-lièvre, homme-porceau, homme-bélier..., chacun s'exhibant sagement ou furieusement dans sa niche. Selon l'expression originale de Gérard Simon dans l'édition de la Bibliothèque Interuniversitaire de Lille⁶⁹, l'humaniste connaît ses démons et sait qu'ils ne le lâchent pas. Chez della Porta, ce ne sont plus les astres, mais les formes et les caractères attribuées aux animaux qui servent de lien entre l'homme extérieur et l'homme intérieur. Dans toute la morphologie du visage, c'est l'œil qui est le plus important, parce que c'est à travers lui que se révèle l'âme:

Certes l'âme fait sa demeure dans les yeux, c'est d'où ces larmes qui témoignent de la compassion prennent leur source; quand nous baissons les yeux à quelqu'un, il semble que par iceux nous en touchons l'âme: c'est par l'âme que nous regardons...⁷⁰

Comme le soulignent Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche dans leur *Histoire du visage*, avec l'observation du regard, la physiognomonie se met à faire du mouvement un *signe*. Ainsi la caractérisation morphologique de l'oeil chez Porta (la forme, la situation, la couleur) se transforme-t-elle en une prise en compte du mouvement (des yeux qui tressaillent, qui clignent, qui remuent...)⁷¹. Cet élément sera crucial en ce qui concerne le portrait caricatural qui saisit le visage et le corps en mouvement.

⁶⁹ SIMON, Gérard, Préface à Giambattista della PORTA, *De Humana Physiognomonia* (éd. 1586), Paris, Aux Amateurs de Livres, Bibliothèque Interuniversitaire de Lille, 1990.

⁷⁰ DELLA PORTA, Giambattista, *La Physiognomonie humaine*, Traduction de l'édition latine de 1598 à Naples, Rouen 1655, p.403.

⁷¹ Jean-Jacques COURTINE, Claudine HAROCHE, *Histoire du visage*, Editions Rivages, 1988, p. 70.

III. Le portrait satirique baroque

La satire peut être définie comme une sorte de poème qui censure les mœurs et les ouvrages. Si ce sens est communément admis, les hypothèses sur l'origine du mot sont diverses. Selon certains, il s'agirait d'une plante nommée *satyrion* ayant la caractéristique d'exciter l'amour, pour d'autres, au contraire, la plante tirerait son nom des satires elles-mêmes. Des origines étymologiques grecque ou hébraïque sont également avancées (elle signifierait alors respectivement *membrum virile* ou faune, ou mystère). L'orthographe du mot fait également débat : pour Casaubon et Dacier, il s'écrirait avec un *i* et viendrait du latin *satur* signifiant plein, rempli, et évoquerait la multitude et la diversité des sujets, des personnages ridicules dont la satire est remplie.

Il est intéressant de souligner la mise en commun possible entre l'idée de la satire et la fable en tout cas, selon l'hypothèse avancée par Albert Dauzat et Jean Mitterand dans le *Dictionnaire étymologique et historique du français*⁷² : selon leur concept, le *i* signifierait *Silvains, Faunes, Silènes* et d'autres créatures imaginaires monstrueuses.

À propos de la satire, il faut relever les analogies et les discordances avec la notion de caricature plus moderne. Le mot caricature apparaît au XVII^e siècle. Il est emprunté (1740) à l'italien *caricatura*, dérivé du participe passé de *caricare* „charger” : au propre et au figuré, littéralement „action de charger” et depuis le XVII^e siècle portrait ridicule en raison de l'exagération des traits. Ce genre de l'art plastique et littéraire s'applique principalement à des portraits sur lesquels une partie du corps est appuyée de manière exagérée comme une hyperbole. Les critiques d'art mentionnent de préférence les *Têtes Grottesques* de Léonard de Vinci comme l'étalon de ce genre. En ce qui concerne les caricatures baroques, elles n'ont été dénommées comme telles comme par la postérité mais il existe des dessins datant du premier XVII^e qui apparaissent déjà sous le nom de caricature.

La caricature consiste en l'exagération d'un élément d'une figure jusqu'à la rendre informe. Kark Rosenkranz, dans son ouvrage consacré à l' *Esthétique du laid*⁷³, insiste sur le fait que pour expliquer *la caricature*, il faut ajouter un autre concept à celui d'exagération : la

⁷² DAUZAT, Albert, DUBOIS, Jean, MITTERAND, Henri, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Larousse, 1993, pp.458-459.

⁷³ ROSENKRANZ, Kark, *Esthétique du laid*, traduction par Sybille Muller, Éditions Circé, 2004, pp.341-344.

disproportion entre un élément d'une figure et sa totalité, donc l'abolition de l'unité qui devrait exister selon le concept de cette figure: si la figure était également agrandie dans son ensemble ou réduite dans toutes ses parties, les proportions resteraient les mêmes, et comme chez les personnages de Swift, cela ne produirait pas de laideur particulière.

III.1. Satire ou caricature ?

À la différence des caricatures léonardesques sur lesquelles on sent une stylisation, les caricatures de la fin du XVI^e siècle vont plutôt dans le sens de la grossièreté et de la monstruosité. Cependant, les deux notions s'écartent en ce qui concerne leur méthode : la caricature vise les détails (excroissances, déformation d'une partie du corps) tandis que la satire baroque parle d'un élément dans son ensemble, elle veut faire ressortir les profondeurs choquantes d'un tempérament.

De ce point de vue, la satire picturale et poétique du Baroque est plus proche du croquis, qui vise également à rendre une impression d'ensemble, certes, mais de manière inachevée, ce qui laisse la possibilité de l'achever selon notre fantaisie. La satire se traduit donc par le perpétuelle métamorphose, l'évolution infinie de la forme vers une perception jamais atteinte, ce qui lui confère du charme et de la vivacité. D'un certain point de vue, cette ouverture vers les nouvelles interprétations se traduit dans le domaine littéraire non seulement sur le plan sémantique (la prolifération d'associations et de juxtapositions), mais également sur le plan formel. A y regarder de près, certains textes satiriques ressemblent à une litanie, voire à une énumération infinie au-delà du poème. Ce caractère crée une monotonie qui peut être balayée par la virtuosité du langage et par le caractère inhabituel des métaphores. Ce corpus satirique sera amplement développé dans les chapitres suivants. Maintenant, avant de nous plonger dans l'œuvre de Charles-Timoléon de Sigogne, nous procéderons à un survol général des traits caractéristiques et des nuances (sous-genres) de la satire baroque.

Notre étude porte plus particulièrement sur le portrait satirique en poésie et peinture baroque. S'agissant du premier, la question se pose indéniablement : quelles sont les caractéristiques, les convergences et les différences de ce type de portrait par rapport aux autres ? La délimitation de la notion 'satirique' est déjà problématique.

Si nous suivons un parcours étymologique, nous utilisons souvent dans le même temps et dans le même contexte, les mots *burlaque*, *grotesque* et *satirique*. Le mot *satire* avait des

significations différentes à l'Antiquité qu'au XVI^e siècle. Même, par rapport au début du XVI^e siècle, ce 'genre' va subir de modifications, d'autres touches s'ajouteront à son caractère *classique* - et deviendra plus apte *au coq-à-l'âne* qu'à la satire traditionnelle.

III.2. Le burlesque

Le burlesque se définit comme une écriture comique qui se fonderait sur des expressions triviales et sur tout un éventail de procédés propres à renverser le sujet traité et le traitement stylistique *noble* de l'œuvre imitée. Dans cette perspective, le burlesque est lié d'une part à l'imitation et d'autre part à son renversement. Silvia Longhi nous offre les traits caractéristiques de cette écriture dont les plus importants sont : le goût de l'équivoque, de la mystification, de la parodie (de l'antique aussi bien que des poètes modernes); liens avec la satire, la polémique, la caricature ; intérêt pour les questions de langue et les dialectes; pratique de l'éloge paradoxal et des descriptions « déformantes »; inspiration bachique qui fait de la poésie une sorte de cuisine, du vin une source essentielle d'inspiration, et du poète un Silène...⁷⁴

Dans une approche étymologique du mot *burlesque*, Claudine Nédélec cite les *Origines de la langue française* de Gilles Ménage⁷⁵ (1650) qui donne la définition suivante : le mot est français, mais d'importation récente ; il vient de l'italien *burlesco* qui a été fait du verbe *burlar* qui signifie « railler ». Selon Gilles Ménage, c'est Sarasin qui s'est servi en premier de ce mot mais c'est ensuite Scarron qui a donné ses lettres de noblesse au genre d'écriture. L'adjectif, lui, était apparu en Italie en 1537 dans les Lettres d'A. Caro, puis en 1548 dans ce titre *Il Primo dell'Opere burlesche di Berni*,⁷⁶ comme une désignation d'ordre littéraire, pour qualifier un certain type de textes et un certain type d'écriture, dont le maître serait Berni, poète florentin, dont on désigne aussi le style sous le nom de *maniera bernesca*.⁷⁷ En France, Claudine Nédélec situe l'apparition du mot *burlesque* dans l'usage commun, vers 1638, notamment dans le groupe d'amis et de correspondants de Balzac. Elle constate que le burlesque se définit, aux yeux des lecteurs du XVII^e siècle, d'abord par les œuvres qui l'inaugurent, notamment celles de Scarron, de Saint-Amant et de Sarrasin⁷⁸

⁷⁴ Silvia LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel cinquecento*, Padou, Antenore, 1983, p.25. Cité par Claudine NEDELEC, *Les Etats et Empires du burlesque*, Honoré Champion Editeur,

⁷⁵ MENAGE, Gilles, *Dictionnaire étymologique, ou Origines de la langue française*, par M. Ménage. Paris : A. Courbé, 1650

⁷⁶ Selon Silvia LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel cinquecento*, Padou, Antenore, 1983, p.25. Cité par Claudine NEDELEC, *Les Etats et Empires du burlesque*, Honoré Champion Editeur, p. 28.

⁷⁷ *Ibid*, p. 29.

⁷⁸ NEDELEC, Claudine, *Les Etats et Empires du burlesque*, Honoré Champion Editeur, 2004, p. 54.

Comme le souligne Guillaume Peureux dans son livre intitulé *Le burlesque*⁷⁹, le burlesque serait un mode d'écriture tout à fait spécifique d'une période, notamment celle de la première moitié du XVII^e siècle et connaîtrait une durée de vie de quelques décennies à peine. Il serait l'emprunt parodique par des auteurs de leur sujet à des œuvres vénérées à l'instar de l'*Énéide* de Virgile, le comique naissant alors du décalage dans la réécriture entre ce qui est attendu et le traitement - volontairement décalé, en particulier en raison de l'actualisation de tout un ensemble de détails appartenant à la fiction réécrite. Cet effet discordant est au cœur de toute écriture burlesque et se manifeste souvent dans le mélange de plusieurs niveaux de langage (vulgarisme et mots savants) : adoption d'expressions nobles pour exprimer des réalités basses. Dans un contexte plus large, cette discordance peut aller jusqu'à devenir un blasphème. En observant de ce point de vue la fin de *Dom Juan* de Molière, l'effet produit chez le spectateur est paradoxal : le spectateur devrait être pétrifié par la disparition du *Dom Juan* mais les derniers propos de Sganarelle rendent ce choc impossible : le spectateur rit - ce qui crée un certain décalage stylistique et esthétique entre la fin « tragique » du protagoniste et la fin proprement dite de la pièce (les mots banals de Sganarelle).

Si nous considérons le mot « burlesque » dans un contexte de stylisation et d'artifice - comme c'est le cas du *Virgile travesti* (1648-1653) de Scarron qui est une réécriture parodique de l'*Énéide* -, nous assistons à un déplacement stylistique opéré en direction de la société du milieu du XVII^e siècle. En effet, l'univers mythique de l'*Énéide* est remplacé par l'image d'une société bourgeoise moderne et banale. L'humour repose sur l'impression permanente de déjà-vu, en même temps que sur le décalage entre ce qui est présenté et sa culture humaniste. On a affaire à une relation de connivence entre l'auteur et son lecteur - ce qui présuppose une culture de base commune.

Ce milieu littéraire porté vers le burlesque et le bouffon est un milieu très italianisant : L'Italie et la culture italienne sont à la mode dans les milieux mondains depuis longtemps, sous l'influence des deux reines Médicis. En dehors de cette influence politique de l'Italie, l'autre grand rayon de l'attrait italien est Rome, centre religieux et artistique très important durant toute la deuxième partie du XVI^e siècle et le premier XVII^e. L'influence italienne est également marquante dans le domaine du théâtre, où la *Commedia dell'arte* pose les formes

⁷⁹ PEUREUX, Guillaume, *Le burlesque*, Editions Gallimard, 2007

canoniques du théâtre comique et cette influence se sentira aussi sur les gravures et dessins représentant les personnages (*tipi fissi*) des pièces comiques – ce qui n'est pas sans rapport avec le burlesque.

III.3. Le grotesque et les grotesques

Le terme « grotesque » est probablement d'origine italienne et apparaît en français avant même du burlesque. Il est tout d'abord une notion picturale qui s'introduit de manière sous-jacente dans la littérature comme en témoignent des textes comme celui de Montaigne :

Considérant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance; le vuide tout au tour, il le remplit de crottesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grace qu'en la variété et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la verité, que crottesques et corps monstrueux, rappiepez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite ?⁸⁰

Grotesque fait allusion à une esthétique paradoxale, à l'aise dans le désordre, l'imaginaire saugrenu et monstrueux. Il est à noter que, au cours du XVI^e siècle, les fouilles ont découvert des fresques antiques, marquées par une profusion ornementale qui remplit la paroi entière de marbres et de reliefs stucés en trompe-l'œil, qui encadrent des architectures fantastiques entremêlées de feuillages. Des bandeaux décoratifs enlacent feuilles, fruits, fleurs, rubans et souvent masques de théâtre; des figures mythologiques composites, Satyres, Nymphes ailées, Amours se dessinent au milieu des volutes et des rinceaux, qui prolongent souvent la figure mythologique présentée en buste. L'ensemble est aérien, délicat et extrêmement raffiné.⁸¹ Comme le précise Claudine Nédélec, avec le temps, « la grotesque », tout en gardant la profusion décorative, le goût du trompe-l'œil et la confusion des ordres (végétal, animal, humain) va évoluer vers « les grotesques », caractérisées par des figures cauchemardesques tournant souvent au comique. Philippe Morel, pour sa part, consacre tout un ouvrage à l'étude des « grotesques » et leur implication dans les différents domaines artistiques. Il souligne l'énorme diffusion des « grotesques » dans les décors peints en Italie – et plus particulièrement en Italie centrale - tout au long du XVI^e siècle. Ce sont les décennies de l'art maniériste qui sont les plus marquées par l'apparition et l'essor de ces grotesques. A noter que, après le milieu du XVI^e siècle, elles commencent à échapper à la référence antique

⁸⁰ MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, (I.XXVIII.), 1580, pp.197-198.

⁸¹ NEDELEC, *Op cit*, p. 250-251

et se tournent vers de nouvelles orientations. Leur rapport à la littérature burlesque est souvent évoqué et il est en relation avec le collectionnisme éclectique, la logique épistémique de combinaisons monstrueuses, le montage rhétorique – paradoxal- des figures. Philippe Morel avance l'hypothèse selon laquelle on observe des phénomènes de contamination réciproque entre la littérature burlesque et les grotesques. Définir ce qui serait la poétique des grotesques lui semble un pas difficile à franchir mais il précise que les constructions paradoxales s'affirment de manière décisive pendant la seconde moitié du XVI^e siècle pour défier tous les appels au vraisemblable, toutes les concessions à l'ordre esthétique.⁸²

Il est cependant délicat de délimiter les frontières de ces « grotesques » dans l'art pictural. Par exemple, en parlant de Jérôme Bosch, Claudine Nédélec le mentionne à propos des grotesques de type plutôt fantastique, tandis que selon Philippe Morel, le monstrueux chez Jérôme Bosch est d'une toute autre essence que dans les grotesques, même si ces derniers peuvent être contaminés exceptionnellement par l'art flamand. De même, les deux auteurs voient différemment l'apport des grotesques dans l'art figuratif de Jacques Callot : Claudine Nédélec, en citant une pièce figurant dans le *Recueil de plusieurs pièces curieuses contre le cardinal Mazarin*, souligne que les grotesques sont « les scènes triviales et les drôleries des Flandres, ou plus encore, les Gobbi, les Gueux, les Comédiens italiens de Jacques Callot »⁸³ qui abonde en inventions et improvisations comiques qui lui viennent de la *Commedia dell'arte*. Philippe Morel, pour sa part, situe Jacques Callot en marge des grotesques et met l'accent davantage sur la nouvelle acception du mot *capriccio* en parlant des personnages de la *Commedia dell'Arte*. Dans ce sens, le travail de la caricature a remplacé, au sein de l'invention ludique, les diverses matrices combinatoires propres aux grotesques du XVI^e siècle, et ceci au nom d'une approche de la vraisemblance beaucoup moins extensive qu'à la Renaissance⁸⁴.

Le *grotesque*, en tant qu'adjectif, sera récurrent dans l'art maniériste et baroque, en désignant les difformités inhabituelles et les nouveautés fantaisistes de l'imaginaire pictural et poétique. Ainsi désigne-t-il souvent les masques grimaçants de la sculpture, les ballets joués avec des masques bizarres, ou bien, en littérature, des personnages peu communs qui ont quelque chose *plaisamment ridicule* ou qui ont tout simplement un visage grotesque.

⁸² MOREL, Philippe, *Les Grotesques*, Flammarion, Paris, 2001, p. 10.

⁸³ NEDELEC, *Op cit*, p. 252.

⁸⁴ MOREL, Philippe, *Ibid*, p. 12-13

La référence au visuel reste déterminant même en littérature qui, elle aussi, peint des figures. Par rapport à ce grotesque visuel rendu au moyen des mots, André Chastel souligne que « la référence au coq-à-l'âne, à la contrepèterie, au calembour, à l'énumération, au *ludus verborum* peut nous éclairer. Bref, le grotesque refuse la description, et il faut recourir au phénomène littéraire parallèle dont la littérature des XV^e et XVI^e siècles a fait le plein : la fatrasie, le macaronique, la fête burlesque du langage »⁸⁵ Les exemples cités par André Chastel sont du *Tiers Livre* et du *Quart Livre* de Rabelais et illustrent un usage bouffon où les grands de ce monde sont rendus ridicules et les formules littéraires de la comparaison et de l'analogie tournent au délire.

La parenté entre burlesque et grotesque est visible : dans certains contextes, l'un peut remplacer l'autre. Tout de même, une différence subtile se fait sentir dans leur signification comme dans leur usage. Le burlesque semble appartenir plus à un milieu mondain, tandis que le grotesque recouvre des contenus plus triviaux, plus proches du brutal et de l'horrible. Selon Claudine Nédélec, dans le burlesque, on trouve des allusions aux réalités « basses », accompagnées souvent d'une discordance entre le haut et le bas stylistiques; l'énumération de ce qu'on appelle des « proverbes » (expressions toutes faites, comme les métaphores de l'acte sexuel); les calembours (aise/elle); la référence à un certain type de littérature (l'Arétin, Agrippa d'Aubigné du *Baron de Faeneste*⁸⁶...). La désignation comme grotesque n'est pas usurpée : il s'agit bien d'un texte monstrueux, chimérique en ce qu'il associe des réalités sans commune mesure, des réalités appartenant à des ordres distincts et discordants, pour composer un corps extravagant et hétéroclite.⁸⁷ De plus, tandis que « le burlesque » signifie un genre de l'écriture parodique en littérature, le grotesque reste plus une notion esthétique qui caractérise également des textes littéraires mais en partant toujours du visuel. C'est sous cet angle de comparaison entre l'image plastique et poétique que l'on utilisera le terme *grotesque* dans notre étude portant sur la peinture et la poésie satirique. En ce qui concerne le *burlesque*, on insistera sur la différence entre ce qui relève du burlesque de la première partie du XVII^e siècle (désignant les pièces de Scarron, de Saint Amant...) et de la désignation plus

⁸⁵ CHASTEL, André, *La Grottesque. Essai sur l'ornement sans nom*, Paris, 1988, p.55.

⁸⁶ AUBIGNE, Agrippa d', *Aventures du baron de Faeneste*, Première édition par Maillé, 1617

- publié entre 1617 et 1630 (avec des modifications et ajouts successifs), c'est une satire de la cour, écrite sous la forme d'un récit picaresque (inspirée par la persécution de D'Aubigné par Marie de Médicis, après la mort de Henri IV).

⁸⁷ NEDELEC, *Op cit*, pp. 260-261

générale, en tant qu'une expression polysémique d'une réalité mise à l'envers, défigurée et dérisoire.

III.4. La satire littéraire : satire classique et coq à l'âne

L'histoire de la satire classique remonte à l'Antiquité romaine (II^e siècle avant J.-C.) et est marquée par des auteurs comme Horace, Juvénal et Perse. Dans ce registre, il s'agit d'une suite d'hexamètres dactyliques mêlant au gré des humeurs du poète, réflexions sur l'actualité politique, critique des mœurs, considérations littéraires ou confidences personnelles. Les dictionnaires opposent cette satire classique au coq-à-l'âne, c'est-à-dire l'écriture satirique libre, déterminée par une diversité de tons, un goût pour la bouffonnerie et une certaine volonté autobiographique.

Au sein du genre satirique baroque, on distingue deux courants contradictoires qui évoluent ensemble : la satire⁸⁸ classique, qui se construit sur l'héritage humaniste de la Renaissance et la satire populaire qui prend ses sources en même temps dans la littérature populaire et des modèles italiens (*Commedia dell'arte*, poésie bernesque). Ce second courant de la littérature satirique est en général nommé coq-à-l'âne.

Le proverbe de Jeh. Mielot (Ms.XV^e siècle) « C'est bien sauté du cocq à l'âne » est une manière de dire passer d'une chose à une autre sans aucune liaison. Clément Marot a fait une pièce de vers adressée à Lyon Janet qu'il a intitulé *Épître du Coq-à l'Âne*. D'où la désignation de coq-à-l'âne „marotique”.

Dans l'Introduction à l'édition de 1853 aux *Oeuvres Complètes de Mathurin Régnier*⁸⁹, Viollet le Duc considère Vauquelin de la Fresnaye comme le vrai fondateur de la satire en France et établit une différence formelle entre satire⁹⁰ et cōq-à l'âne:

⁸⁹ REGNIER, Mathurin, *Oeuvres Complètes*, Avec les Commentaires revus et corrigés précédées de *L'Histoire de la satire en France* Pour servir de Discours préliminaire par Viollet Le Duc, Paris, Chez P. Jannet, 1853.

⁹⁰ Il est à noter que la critique littéraire de nos jours a tendance d'établir une distinction stylistique entre le courant satirique se rattachant directement à la satire antique, reprise par la culture humaniste qui se livre souvent à la pratique de satyres morales et la satire diffamatoire libertin. Parmi les poètes de l'époque baroque, c'est Mathurin Régnier et ses successeurs qui incarnent le courant moralisant, tandis que l'oeuvre de Sigogne et des satiriques „mordants” s'enracine davantage dans la culture populaire médiévale (cōq à l'asne, fabliaux, sssatires laïques viruelnetes, souvent misogynes, satire anticlérical...).

Cet ouvrage n'en est pas moins curieux, en ce qu'il constate qu'avant lui la satire en France n'était encore connue que sous le nom de *coq-à-l'âne*. Il engage les poètes à suivre Horace, « ne doutant pas », dit-il, que la satire ne soit une espèce de poésie qui « sera merveilleusement satisfaisante et profitable en notre France.

Nous tenons à souligner qu'en lisant les ouvrages théoriques sur la poésie de cette même époque, nous assistons à un mélange - dans certain cas, à une confusion - de ces deux notions (*satire*, *coq-à-l'âne*), et l'importance de la délimitation pure et formelle varie selon les circonstances littéraires. Par exemple, notre poète satirique, Charles-Timoléon de Sigogne est plus proche du courant libre du coq-à-l'âne mais il nomme ces poèmes souvent *satires*. C'est pour dire qu'en cette fin du XVI^e et début XVII^e siècle, on ne peut pas parler de délimitation proprement dite entre les genres mais plutôt des traditions d'écriture satirique qui s'entremêlent souvent. Nous allons utiliser - comme nos poètes satiriques - le nom de satire comme dénomination générale, on précisera toutefois les nuances de cette satire et essayera de situer les poèmes traités en connaissant la coexistence de ces deux traditions.

En règle général, il y a des mélanges de styles étonnants concernant le genre satirique. Dans l'intitulé des poèmes, deux styles contradictoires s'opposent. Par exemple, Jean de la Gessée dans son oeuvre intitulée *Les Odes-Satyres et Quelques Sonets*⁹¹, nomme ses poèmes « Ode-Satyre ». Une partie, ode, dépeint une personne dans sa splendeur et sa magnificence, alors que l'autre partie, satire, nous montre le revers de la médaille et nous révèle les vicissitudes d'un temps fardé (fards, déguisements, masques).

Il est intéressant d'examiner de plus près les liens possibles entre le désordre des coq-à-l'âne et le paysage historique de l'arrière plan. Dans son ouvrage consacré à Rabelais, Michail Bakhtine entrevoit la définition du coq-à-l'âne en relation avec les changements radicaux de la société au XVI^e siècle et le définit en tant qu'une expression d'une nouvelle conscience humaine, plus libre :

A une époque où l'on assistait à une cassure radicale du tableau hiérarchique du monde, à la construction d'un nouveau tableau, à un moment où étaient remodelés à neuf tous les anciens mots, choses et concepts, le « coq-à-l'âne » revêtait une importance capitale en tant que forme capable de les affranchir provisoirement de leurs liens de sens, en tant que forme de libre récréation. C'est une sorte de carnavalisation du langage qui l'affranchit du sérieux maussade et unilatéral de la conception officielle, ainsi que des vérités courantes et des points de vue ordinaires. Ce carnaval verbal libérait la conscience humaine des entraves séculaires de la conception médiévale, en préparant un nouveau sérieux lucide⁹².

⁹¹ LA GESSEE, Jean de, *Les Odes-Satyres et Quelques Sonets*, A la Roynne de Navarre, A Paris, De l'Imprimerie de Frederic Morel, Imprimeur ordinaire du Roy, 1578, Avec privilège dudivt Seigneur

⁹² BAKHTINE, Mikhail, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970, p.422.

En parlant du coq-à l'âne, les opinions des commentateurs font parfois varier la détermination de ce courant satirique allant de la configuration formelle d'une poésie qui se reconnaît de préférence dans les constructions aléatoires du désordre jusqu'à l'élever à la hauteur d'un style satirique bien circonscrit. Dans l'optique de notre étude portant sur la satire diffamatoire des poètes baroques de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, nous préférons nous référer à la forme de côq à l'âne en tant qu'une manière de déstructurer la pharse et les pensées reflétant ainsi le trouble et la virtuosité en même temps. Cependant, le paysage poétique des satires „normands” n'équivaut pas au côq-à l'âne mais représente en soi un courant à part qu'on va essayer de déterminer à l'aide des analyses textuelles.

Tandis que cette poésie populaire évolue dans le registre quotidien, y compris le lexique, la satire classique est dressée comme exemple à suivre dès l'époque des humanistes. Cette confrontation sera omniprésente à partir de la fin du XVI^e siècle et se maintiendra d'une certaine façon jusqu'à nos jours quand les critiques littéraires opposent nettement ces deux formes d'écriture satirique. Il faut pourtant tenir compte de ce qu'il s'agit là d'une différenciation formelle, ce qui veut dire que la forme de satire classique existera également dans les œuvres populaires, de manière inversée, s'agissant parfois d'une caricature de celle – ci.

Le courant libre et diffamatoire de la satire baroque s'inspire grandement des satires berniques ce qui est transparent dans l'oeuvre de Sigogne aussi, surtout en ce qui concerne le choix des thèmes comme la vieille laide, les courtisans, mais avec la différence que tandis que chez les berniques il s'agit principalement d'un jeu, *c'est-à-dire* d'un exercice de style dont le principal but est de rire, chez Sigogne, ces satires se doublent d'une portée plus âpre, tournée davantage vers les phénomènes qui l'intriguent *au fond*.

Le paysage poétique de notre étude se situe donc formellement du côté du coq-à-l'âne même s'il dépasse cette catégorie et assume un courant poétique singulier, divagant, difficile à discerner. De ce caractère fragmentaire résultent les obscurcissements et les généralités qui se rapportent souvent à la satire baroque, et plus particulièrement aux poètes satiriques

diffamatoires, mordants qui contribuent au surgissement des recueils collectifs de poésies libres et licencieux comme *Le Cabinet Satirique*⁹³.

En ce qui concerne la circulation de textes littéraires inédits, de caractère personnel, parmi les membres du groupe des poètes, ces textes peuvent être considérés comme les prémisses de l'exercice de salon au XVII^e siècle. Néanmoins, les salons se détermineront par une culture érudite et précieuse, contrairement aux satiriques baroques, qui usent des bas mots et de la littérature populaire. Ces groupes de poètes consistent en groupes restreints, aristocratiques dont les membres ont chacun une vie consacrée aux activités militaires et politiques.

Il est à noter que parallèlement à cet échange spontané entre hommes politiques au titre de la littérature de divertissement ou de rivalités sociales et littéraires, il y avait à cette époque des initiatives locales pour réunir des poètes et des amateurs de la littérature au concours de poésie nommé normalement *Palinods*⁹⁴ ou *Compagnies*. Il y en avait un palinod à Dieppe aussi. Toutefois, les Palinods s'organisent autour des thèmes religieux, ainsi le phénomène des recueils collectifs tels que *Le Cabinet satirique* joue-t-il dans la production littéraire profane.

Louis Perceau, dans son édition de 1920 des *Oeuvres complètes*⁹⁵ de Sigogne considère notre poète comme le chef de file des poètes normands (Pierre Motin, Régnier) et le place au-dessus de Mathurin Régnier. Cette approche est révolutionnaire et nous l'approuvons

⁹³ Cabinet : dès le XVI^e siècle, ce mot désigne un endroit où on se retire à réfléchir et à travailler. Par métonymie, *cabinet*, au sens de lieu de travail s'applique à un ensemble de personnes pratiquant la même activité professionnelles, s'organisant autour de la même personnalité politique éminente (1606 : cabinet du Roy) /selon le *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, A. REY, Tome 1, Le Robert, 2006, p. 564/. Le recueil intitulé *Le Cabinet satyrique* a sans doute des réminiscences pareilles réunissant sous l'égide d'une écriture duffamatoire libérine les poètes de circonstance et les « grands poètes » comme Desportes, Ronsard. Les éditions se succèdent tout au long du XVII^e siècle dont les plus importantes sont les suivantes :

Le Cabinet satyrique, ou Recueil parfait des vers piquans et gaillards de ce temps, tiré des secrets cabinets des sieurs de Sigogne, Régnier, Motin, Berthelot, Maynard et autres des plus signalez poètes de ce siècle, Paris, A. Estoc, 1618, In-12, pièces limin ; les « Editions revues » de 1632, 1634, 1660, 1666, 1697, une édition énigmatique sous le nom *Le Cabinet Satyrique ou Recueil de Vers Piquants & Gaillards tirés des cabinets Des Sieurs de Sigognes, Regnier, Motin, Berthelot, Maynard, & autres des plus signalez Poètes*, Au Mont Parnasse, De l'imprimer de messier Apollon. L'année satyrique et enfin l'édition critique par Fernand Fleuret et Louis Perceau en 1924 (voir la Bibliographie de cette thèse).

⁹⁴ L'origine du mot fait allusion en même temps à une pratique d'écriture et à une forme : la lecture des poésies avait lieu sur une tribune élevée qu'on appella le „Puy de la Conception” – s'agissant surtout des éloges adressés à la Vierge. Les premières pièces présentées sur ce Puy n'étaient que des chants royaux et des ballades, connus sous le nom de Palinods à cause du vers répété à la fin de chaque couplet, qui se nommait vers palinodique. Une description détaillée de ce genre de poème se trouve dans le Ms. 530 de la Bibliothèque du Château de Chantilly

⁹⁵ SIGOGNE, Charles-Timoléon de, *Les Œuvres satiriques complètes du Sieur de Sigogne*, éd. Fernand Fleuret et Louis Perceau, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1920.

dans le sens où Sigogne a un style et une touche singulière et son style est moins marqué par les courants contemporains - notamment par les canons de la satire antiquisante pratiqués par Régnier. Cela dit, Sigogne a quelque chose de nouveau ce qui explique également la difficulté de le ranger dans telle ou telle catégorie littéraire.

Les auteurs d'anthologies qui mentionnent Sigogne dans le courant satirique outrancier du Baroque ressentent une différence par rapport à ses contemporains sans la nommer pour autant. Ils se rejoignent sur le fait qu'il a une touche bien à lui qui l'éloigne même de ses contemporains satiriques. Nous abonderons dans ce sens en affirmant qu'il se démarque même de la détermination jusqu'alors acceptée de la poésie satirique baroque. On peut avancer l'hypothèse selon laquelle il y aurait une nouvelle possibilité de concevoir l'écriture réaliste, voire grotesque de cette période. Il est un marginal, un solitaire dont le destin même était marqué par un démarquage volontaire ou forcé des cercles qu'il avait fréquentés à cause des conflits provoqués par son caractère maussade, outrancier, sans compromis.

Son style est souvent sans merci, il lui manque la compassion envers ses êtres ridiculisés. Il est intéressant d'observer l'opposition entre la richesse et la singularité du monde imaginaire du poète et le caractère inhumain de ses descriptions. Il y a un point qui cloche à l'intérieur de cette œuvre débridée, un point qui aura un rôle clef dans la compréhension de son univers.

IV. Sigogne : homme civil et poète

Faut-il établir une distinction nette entre le sujet historique et fictif dans le cas de Sigogne ? On rejoint l'idée de Philippe de Lajarte⁹⁶ qui, dans son analyse consacrée à la personnalité littéraire de Vauquelin de la Fresnaye affirme: la distinction se révèle nécessaire entre le sujet historique appartenant au monde réel (et que le poète incarne dans la vie quotidienne) et le sujet « poétique », d'essence fantasmatique, irréelle. C'est dans cet esprit que l'auteur examine les rapports qui s'instaurent, au sein de l'œuvre littéraire, entre la personnalité historique de son auteur (celle qui a une existence extérieure à celle de l'œuvre) et sa personnalité poétique (construite par l'œuvre).

Philippe de Lajarte attire notre attention sur ce que les satyres de Vauquelin apparaissent comme une œuvre paradoxale : tout en étant, dans la totalité de leurs registres - satirique, autobiographique, élégiaque - fondées, comme la plupart des œuvres poétiques du XVI^e siècle, sur une pratique constante et systématique du lieu commun, elles sont aussi, dans le même temps, entièrement focalisées sur la personne de leur auteur et la construction d'une identité nouvelle, voire la fabrication d'un autoportrait.

C'est aujourd'hui une manière assez fréquente de concevoir l'émergence d'une subjectivité dans les œuvres littéraires contemporaines. Cette recherche « autobiographique » s'étend également sur les écrivains des siècles anciens, en particulier dans celles des écrivains de la Renaissance. Le *moi* - ou les différents *moi* - dont l'écrivain inscrit l'image dans son œuvre seraient à entrevoir comme autant de figures mythiques qui se superposent sur l'identité réelle de l'auteur en question. Selon le modèle de Philippe de Lajarte, à la littérature se rapporterait *le masque* (riche de significations mais d'essence fantasmatique comme toute construction fictionnelle), à la vie réelle, le visage tant que produit d'une construction de nature essentiellement imaginaire et mythique.

⁹⁶ LAJARTE, Philippe, „*Le masque, le visage et la plume : Les satyres de Jean Vauquelin de la Fresnaye*”, In *De la Grande Rhétorique à la poésie galante. L'exemple des poètes caennais aux XVI^e et XVII^e siècles*, Presses Universitaires de Caen, 2004, p.88.

IV.1. Personnage réel-personnage fictif

Est-ce qu'on peut parler de cette dichotomie chez Sigogne aussi ? : on peut vraiment distinguer ces deux « sujets » ? A travers l'œuvre *sigonienne*, le lecteur peut-il se faire une idée de la personnalité de l'auteur ? Faut-il établir une distinction entre les faits historiques et la personnalité qui se dégage en lisant son œuvre, voire la personnalité littéraire ? En sachant que le monde social dans lequel le poète a vécu est relativement mal connu, on ne peut pas avoir un jugement tout à fait juste. Le personnage historique appartient à la vie quotidienne de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, le personnage que l'on découvre au sein de son œuvre est une création artistique. La question est de savoir s'il s'exprime spontanément en affichant une écriture subjective, d'ailleurs très à la mode à l'âge baroque, ou bien, il nous crée un personnage, en tant qu'abstraction par rapport au réel qu'il fuit dans son univers imaginaire

Il est difficile de tracer le portrait complet de l'auteur de cette œuvre fragmentaire. On se heurte au phénomène de l'inachevé, *du croquis*. Le fait que son œuvre n'était pas destinée à l'édition mais circulait entre les mains de ses amis et ses contemporains en guise d'échange de propos, ne facilite pas non plus la tâche de la critique littéraire d'aujourd'hui. Bien entendu, une partie de sa personnalité transperce à travers ses poèmes et peut être décrite par des qualificatifs tels que « satirique mordant, sans scrupules », « homme amer et gaillard en même temps »... La possibilité d'une approche plus aboutie se cache dans ses poèmes. Ceux-ci nous offrent le portrait d'une personnalité à l'aise dans les extrêmes, débridée, passionnée... Sa liberté de ton est indéniable se rattachant par là aux autres poètes du *Cabinet Satyrique*, le recueil le plus connu de la production « libertine » de l'époque.

Avant de nous plonger dans l'étude approfondie de ses textes, regardons quelques témoignages portant sur la personne civile, voire le courtisan, le soldat et le gouverneur, rôles qu'il avait assumé tour à tour dans sa vie sociale.

IV.2. Sigogne aux yeux de ses contemporains

Les satires de Sigogne se détachent sur un arrière-plan historique marqué par un climat surchauffé: campagnes militaires des guerres de religion, carrières débridées, tout cela nous dessine le tableau d'une époque démesurée et excessive.

Sigogne incarne lui-même cette mentalité. Nous citons à ce propos Louis Perceau, qui, dans son *Introduction* le rappelle avec ces mots : Ce brave capitaine Sigogne, « toujours sur le qui-vive »⁹⁷ mêlé malgré soi aux affaires sentimentales de la Cour royale, est compromis à plusieurs reprises par ses contemporains. Sigogne lui-même se prête à des commentaires plus ou moins voilés concernant sa carrière, dans un style métaphorique complexe, qui demande parfois une connaissance approfondie de l'époque dans laquelle il avait vécu :

Je desrobe dans la bastille
Le tresor di sieur de Rosny,
Puis, de crainte d'estre puny
Je bat tout soudain la campagne.⁹⁸

Au début aux côtés des Ligueurs, ensuite dans l'entourage d'Henri IV, tour à tour conseiller du Roy et secrétaire de Mlle de Verneuil, il joua un rôle important dans les négociations des amours du roi Henri IV. Comme ces vers nous suggèrent, notre capitaine Sigogne galope à la halte entre Dieppe et Paris, entre deux missions, partagés entre son existence en tant que gouverneur et courtisan. Par exemple, il quitte mystérieusement la Cour le matin de la mort d'Henri IV (14 mai 1610) et rentre à Dieppe pour se protéger des intrigues. L'assassinat d'Henri IV le place par ailleurs dans une situation délicate. Son comportement est souvent ambiguë durant cette période. Cette ambiguïté éveille l'intérêt de ses commentateurs, ainsi Louis Perceau essaie-t-il d'élucider ce mystère dans son *Introduction*:

Trop circonspect pour soulever un coin du voile, l'ancien favori se résignait à la secrète conviction qu'il cachait l'astucieux visage de la marquise, et le sentiment qu'ont ey pluesieurs historiens de la culpabilité d'Henriette dans le meurtre du roi⁹⁹.

Roland Mousnier, dans son ouvrage intitulé *L'assassinat d'Henri IV: 14 mai 1610*¹⁰⁰ examine les circonstances, les intrigues qui ont mené à la perte du roi de France. Cet événement incontournable demande une étude historique approfondie. De nos jours, l'énigme n'est pas tout à fait résolu malgré la culpabilité dénoncée de Ravailiac. Sans prétendre à se consacrer à

⁹⁷ SIGOGNE, *Oeuvres, Op.cit...*, Discours préliminaire par Louis PERCEAU, p. XIX.

⁹⁸ SIGOGNE, *Lettre en Galimatias*, pp. 51-52, Anonyme dans *Les Muses Gaillardes* (1609) . Attribué à Sigogne par le Recueil de 1617 et *Le Cabinet Satyrique* de 1618. Figure souvent sous le titre „*Epistre. „Chagrin, haletant, morfondu*”-voir notamment *Le Cabinet satyrique* de 1634 (p. 571).

⁹⁹ SIGOGNE, *Op.cit...*, Discours préliminaire, p. XXXVI.

¹⁰⁰ MOUSNIER, Roland, *L'assassinat d'Henri IV: 14 mai 1610*, Gallimard, Paris, 1964.

se prononcer à ce sujet, notamment sur le rôle de Mlle de Verneuil dans le complot contre le roi, nous nous contentons de souligner le caractère instable et difficilement délimitable des relations qui ont déterminé la vie de la Cour et l'avenir du pays.

Sigogne avait la part active de ses événements en tant qu'ancien secrétaire et favori d'Henri IV, mais aussi en sa qualité de gouverneur de Dieppe. Sa vie se trouve dérapée à cause des intrigues malveillantes comme par exemple la découverte des lettres compromettant le roi dans ses coffres en 1604 qui lui valut la disgrâce l'année d'après. Nous allons relever quelques aspects de sa vie active qui sont susceptibles de nous renseigner sur sa méchanceté notoire et son état d'âme caustique, certainement en rapport avec ces événements.

Vraiment, il avoit de belles qualités, estant homme d'esprit et de courage de bonne façon, bien disant et, en quelque sorte, versé aux bonnes lettres : *bon pouëste, mais satirique* comme il paroît par ses œuvres, et des plus subtils et raffinés courtisans de son temps.¹⁰¹

Parmi les sources importantes laissent voir comment était la relation de Sigogne à ses contemporains : les poèmes des satiriques contemporains et d'autres personnages éminents de l'époque dédaignent unanimement Sigogne: il n'y pas une seule pièce qui vanterait les mérites de notre poète. Le manque de louange peut être expliqué par la nature de cette littérature diffamatoire, construite de jeux et de rivalités réelles ou feintes entre poètes ce qui exclut ipso facto tout éloge. A y voir de plus près, le caractère solitaire et sans scrupules de Sigogne n'a point encouragé les poèmes laudatifs.

Nous rencontrons des libelles qui circulent contre lui, mais nous comptons également quelques témoignages favorables:

On a remarqué qu'il n'a augmenté les revenus de sa charge que par les congés de quelques bateaux qui furent privilégiés et que, pendant qu'il faisait gouverner aux habitants les douceurs d'une paix qui fut d'aussi longue durée que le temps de son gouvernement, il vivait dans les délices et s'occupait à rendre le château plus beau que commode.¹⁰²

L'impression qui transparaît à travers son œuvre : il s'agit plutôt d'un « bon vivant » cynique de l'ancienne aristocratie française, désabusée et affaiblie par les conflits civils de la deuxième moitié du XVI^e siècle. Il est marqué par la soldatesque, par les équipées sauvages partout en France et cette liberté s'intègre dans sa poésie riche d'ailleurs en métaphores du

¹⁰¹ SIGOGNE, *Op.cit...*, *Discours préliminaire*, p. XL.

¹⁰² ASSELIN, David, *Dieppe. Des origines jusqu'en 1588*, Livre d'histoire, Paris, 2008.

Publié pour la première fois avec une introduction et des notes historiques par MM. Michel Hardy, Guérillon et l'abbé Sauvage, Cité également par Louis Perceau, *Ibid...* pp. XXXIX-XL.

monde militaire. Il fait partie de la haute aristocratie de l'époque, celle des libertins affichant une indépendance hors du commun face aux normes préétablies. Le caractère aristocratique de sa touche se cache également dans son amertume face aux phénomènes sociaux-culturels : ils les plaignent, les renverse et les ridiculise sans chercher à les résoudre. Cette passivité et cette désinvolture est celle de quelqu'un qui pouvait se permettre cette élégance surmontant les difficultés quotidiennes. Ce satirique se divertit sur un ton mordant de ses contemporains, des phénomènes ou des couches sociales qui l'intriguent d'une manière négative.

Sigogne entretient des relations plurivoques avec ses contemporains, relations faites de rivalités épineuses (ce qui s'exprime dans les piquantes « correspondances » poétiques entre poètes). Selon les témoignages, Sigogne affichait la même méchanceté et le même humour noir dans ses propos adressés verbalement aux contemporains. Par contre, pas de trace de violence en tant que gouverneur de Dieppe dans une époque qui aurait pu le pousser dans ce sens là.

Ce satirique se divertit également de la féminité - là, c'est la clé de son œuvre puisque, sur ce point, il paraît plus sublime et profond et, en perpétuelle contradiction avec lui-même - tandis que dans les poèmes consacrés à des phénomènes sociaux, il garde plus sa désinvolture et sa légèreté libertine.

Certaines affaires ont mis en danger sa réputation :

1. L'Affaire de la Marquise de Verneuil

La Marquise l'a accusé d'avoir une relation intime avec elle, de plus, d'avoir écrit dans les lettres des affirmations diffamatoires, discréditant le roi. Il est nommé gouverneur de Dieppe en 1603. Sa nomination tient sans doute au fait que le roi, sur les instances de Mlle de Verneuil, voulait l'éliminer de la Cour royale. Cet attachement à Mlle de Verneuil rendait à Sigogne insupportable le séjour de Dieppe à Sigogne, que le Roi venait de nommer gouverneur (juin 1603), peut-être pour éloigner un rival (une rivalité) qu'il devinait jaloux. de ses conférences secrètes avec d'Enragues et d'Auvergne.¹⁰³

¹⁰³ SIGOGNE, *Op.cit...*, Discours préliminaire, p. XXI.

2. Le complot contre Henri IV

L'année 1604 dut être pour « le secrétaire » de la marquise particulièrement difficile, car ce fut à partir de cette date, qu'ayant reçu quelque lumière des intrigues qui se jouaient entre d'Entraques, Taxis, Morgan, Bouillon, Montigny, d'Epernon, Bellegarde, Montmorency, La Trémoille et autres séditeux, son attachement au Roi l'emporta et le fit considérer comme un ennemi de la maison, en même temps que La Varenne et Conchine.

Les opinions sur Sigogne sont très contradictoires et pour nous qui sommes loin du feu des intrigues de la Cour d'Henri IV, un jugement reste impossible à formuler. Il semble que Sigogne soutient le Roi inébranlablement et qu'il met en œuvre toute une série d'actions pour déjouer le complot contre sa Majesté. Voici un témoignage tiré de la *Confrontation des comtes d'Auvergne et du sieur d'Antraques, du 15^e janvier au château de la Bastille* où son nom apparaît - en deux orthographe différents *Cigogne* et *Sigogne* - comme à l'origine des aveux du Comte d'Auvergne :

Le Comte a dit qu'il estoit fort marry que ladicte Marquise aye crue que c'estoit à son désavantage qu'il a parlé de ce qui touchoit sa reputation, mais que *Cigogne* luy ayant dit que s'il ne le fesoit, aussy bien il en advertiroit le Roy, il creut que cela ne pouvoit estre toujours caché, la calomnie estant si meschante, il valloit mieux que ledict Comte le dit luy mesme à sa majesté que de luy estre porté de la bouche de celluy qu'elle avoit le plus avancé et que la marquise vouloit le plus ruyner, ce qu'il fait pour la considération de ladicte marquise, au sujet de laquelle d'Auvergne voulait rassurer la Reine : mais il nest point dit qu'il dût restituer ce papier, acte que reclamait *Sigogne* en s'opposant à toute demi-mesure. « Cigogne, dit le comte, estoit trop faible pour accabler mon dessein... »¹⁰⁴

Selon ce document, le complot était dénoncé indirectement par Sigogne qui avait poussé le comte d'Auvergne à exposer les faits.

¹⁰⁴ Confrontation des comtes d'Auvergne et du sieur d'Antraques, du 15^e janvier au château de la bastille, f°204 rect ; et fol. 216 V°; *Mémoires hors du procez* (le Comte d'Auvergne au Roi), fol. 317 V°.

3. La disgrâce publique

Sa disgrâce suite à l'affaire de Mlle de Verneuil l'a sans doute marqué puisque les allusions plus ou moins directes à cet événement se glissent dans les poèmes. Cette affaire illustre le caractère extrême des destins humains sous le règne d' Henri IV. Sigogne qui devait espérer la récompense attendue pour son intervention déjouant les conjurations contre le roi devient victime de l'artifice féminin – qu'il critique d'ailleurs autant dans son œuvre. Mlle de Verneuil, cette femme intelligente et rusée a mis fin à ses vains espoirs. Comme le mentionne Pierre de L'Estoile (11 novembre 1604), quand les coffres de celle-ci sont inventoriés, comme par hasard, les officiers y découvrent des lettres dans lesquelles Sigogne « la sollicitait de l'aymer avec des tendresses intolérables et pleines de mespris au Roy ». ¹⁰⁵ Cette découverte n'a nullement été fortuite mais forgée (contrefaite) par la marquise qui « du même coup tirait vengeance de la contrainte exercée par Sigogne contre son frère » (Entragues). De plus, elle réussit à éloigner de l'entourage du Roy un témoin trop clairvoyant « dont elle n'avait su abuser que le cœur par un amour fallacieux, savamment nourri de brouilles, de coquetteries et d'incertitudes »¹⁰⁶.

Le secrétaire de la Maîtresse, le bras droit de Henri IV tombe en défaveur. Cette imprévisibilité marque toute la deuxième moitié du XVI^e siècle et se maintient même au début du XVII^e siècle avant l'avènement de l'âge d'or marqué par le règne de Louis XIV. Cela s'explique par le caractère rapsodique des événements historiques, la transition entre la chute de la dynastie des Valois et le début de celle des Bourbons, les guerres civiles dévastant toute la France et par l'évolution des mentalités : l'aristocratie se sent de plus en plus écartée du pouvoir central et se retire à la campagne.

4. Le meurtre d'Henri IV

Sigogne est autant plus emblématique qu'il était indirectement lié - à travers les personnes de la cour impliqués dans l'affaire - au meurtre d'Henri IV sur lequel il savait peut-être plus qu'il ne le voulait. D'après les témoignages¹⁰⁷, il était tout a fait innocent et malgré ses propos

¹⁰⁵ *Ibid*, p.XXII.

¹⁰⁶ *Idem*

¹⁰⁷ *Procez criminel faict à M. Le Comte d'Auvergne. Interrogatoire*, folio, 12 rect.

méchants contre les intrigants et les courtisans, il paraît plutôt honnête dans sa manière d’agir envers le roi et ses contemporains.

IV.3. La difficulté de circonscrire l’œuvre de Sigogne

Les recueils collectifs

Vu le caractère « circonstanciel » de la poésie de Sigogne, il faut tenir compte du fait que, de nos jours, l’on ne peut pas délimiter entièrement cette œuvre dispersée dont une partie est sans doute vouée à l’oubli, détruite par le ravage du temps.

De plus, il ne s’efforce (se donne pas la peine) pas à dater et à ranger sa poésie dans un ouvrage mais ses poèmes apparaissent sporadiquement dans des recueils collectifs. Il est donc impossible de suivre l’évolution de la personnalité de l’auteur au sein de son œuvre poétique. L’œuvre de Sigogne telle qu’elle se présente à nous aujourd’hui n’est pas dans sa configuration structurelle l’œuvre du poète.

De plus, comme les poèmes sont parus dans des recueils collectifs successifs qui ont présenté les poèmes de manière improvisée, sans aucune prétention chronologique, il s’avère difficile de les dater. A l’intérieur de ces recueils, l’attribution des pièces donne lieu parfois à une incertitude voire à une confusion. Ainsi le même poème apparaît-il souvent sous le nom de deux auteurs (successifs) à la fois en fonction de divers recueils.

Cette œuvre fragmentaire rend très difficile (la reconstruction) reconstitution du personnage et de la vie de l’auteur. Sigogne est absent, voire inexistant dans beaucoup de recueils bibliographiques traitant des ouvrages publiés au XVI^e siècle.

Ces „revues littéraires” de l’époque baroque comme *Le Cabinet satyrique*, *Les Muses ralliées* (1603), *Le Parnasse* (1607) qui connaissent des éditions consécutives dans la première partie du XVII^e siècle, constituent un phénomène à part dans l’histoire littéraire. Ils reflètent en même temps la spontanéité et l’anonymat de la poésie de ce tournant de siècle (nombreux sont les poèmes qui ne sont pas dotés de nom d’auteur, ou bien, sont attribués à plusieurs auteurs). Il s’agit des coups (initiatives) d’imprimeurs-libraires dont le principal but était de réunir des pièces populaires diffusées spontanément sans prétention littéraire particulière? Ou bien, ces recueils sont-ils l’aboutissement de la volonté des poètes de se

réunir sous l'égide d'un groupe littéraire, comme une volonté d'appartenance à tel ou tel groupe? Vu le caractère sporadique de ces textes – qui suit d'ailleurs la vie désordonnée de leurs auteurs partagés entre activités (militaires) soldatesques, séjours en Provence et missions à l'étranger? Ce qui est sûr c'est que ces pièces constituent par leur caractère emblématique et par les circonstances particulières concernant de leur surgissement – des trésors de la littérature française, comme de vrais documents d'un savoir-vivre aristocratique marié à une activité poétique qui est celle de la dernière aristocratie avant l'avènement d'une époque où la civilité bourgeoise va l'emporter.

V. Le portrait „spontané” sous la plume de Sigogne

Nous allons pénétrer (parcourir) cette galerie de portraits singuliers qui donne une représentation documentaire de l'époque d'Henri IV. L'importance de cette littérature diffamatoire est que, par l'inversion, elle offre une variante non officielle de la réalité. On entre dans la cavalcade des rues parisiennes, ou bien, on capte les aspects inédits de la cour. La liberté du ton permet de saisir les contenus enfouis dans la réalité.

Notre étude se base sur l'analyse comparative des thèmes, des motifs, et des procédés rhétoriques entre l'art plastique et la littérature baroque. Mais si la production littéraire qu'est la satire diffamatoire est facile à délimiter, étant liée à des facteurs historiques et culturels de la France moderne, la peinture et l'art graphique s'appréhendent sur une plus vaste période. Vu que l'évolution des deux domaines prend parfois un rythme différent, notons qu'il faut respecter les décalages „temporaires”. Ainsi la trame artistique s'étend de la moitié du XVI^e siècle jusqu'aux années trente du XVII^e siècle. Bien entendu, dans l'étude des interférences des motifs visuels, nous allons revenir également au moyen-âge et à la Renaissance afin de comprendre les origines des thèmes et des procédés. Mettant de côté les afféteries galantes et le formalisme de la culture humaniste, le portrait poétique baroque va déployer (dévoiler) les dessous de la réalité, et ce, dans la laideur.

V.1.Scènes urbaines

La littérature populaire en France du XVI^e et du XVII^e siècle, sous ses angles thématique, lexicaux et du point de vue de l'intrigue, est intimement liée à l'art théâtral. Nous retrouvons non seulement les mêmes types de personnages grotesques mais souvent assistons-nous à des interférences textuelles (monologues dans l'esprit de l'éloge paradoxal, jurons).

Les deux domaines s'inspirant fortement de la réalité, ils découlent un écho vivant de la tonalité de la langue orale de l'époque.

Dans l'univers imaginaire de Sigogne, nous trouvons quelques parallélismes avec l'évolution du théâtre contemporain que l'on va analyser dans le détail dans les chapitres suivants. Dans cette introduction, nous nous contenterons de noter que malgré ces évidentes similitudes, chez Sigogne, nous ne retrouvons plus la bouffonnerie étourdissante des farces populaires renaissantes; le ton change et son oeuvre présentera davantage les caractéristiques de la satire âpre et diffamatoire des poètes normands.

L'autre source sur laquelle les commentateurs de son oeuvre se mettent d'accord est la poésie bernese. Ce rapprochement est surtout thématique (le lit, les vieilles mégères repoussantes) - autant de variations grotesques sur le renversement libérateur du monde. Cela le rapproche des *caprici* (caprices) italiens privilégiant à leur tour l'expression fantaisiste et les figures effervescentes. Cependant, son oeuvre s'avère plus profonde en dépassant les limites de la poésie de divertissement formelle de Berni.

Les descriptions poétiques de Sigogne semblent également si vives et colorées que le lecteur pourrait supposer l'existence d'une peinture inspirée du poème. D'une certaine manière, tout le recueil peut être considéré comme une galerie de portraits vifs et animés. On a l'impression que la scène représentée se déroule sous nos propres yeux, dans la rue ou dans un décor naturel. D'un moment à l'autre, on se trouve en plein milieu d'une scène animée, à la manière de *l'in medias res*.

Dans le poème suivant de Sigogne, intitulé *Fantaisie*, le poète nous offre un portrait imaginaire d'une femme, la création de sa fantaisie, mais si vivante et éclatante qu'elle semble réelle. Le coloris, les costumes remplacent son corps et son visage selon la logique de synecdoque. Le charme du portrait tient à des comparaisons végétales et animales accompagnée par des échos phoniques qui suivent les gestes du personnage:

Je la trouvay de gris vestuë,
Depuis la teste jusqu'aux pieds,
Gaye en sa teste de tortuë,
Comme lapins dans leurs clapiers.

Et tousjours nouvelle grimasse,
Pour contreminer son rabat,
Platte et pressée en sa cuirasse
Comme une figue en son cabat.¹⁰⁸

¹⁰⁸ SIGOGNE, *Fantaisie*, Strophes I-II, p.54. Première édition: *Les Muses Gaillardes*, 1609 (Anonyme), Attribué plus tard à Sigogne dans *Le Cabinet satirique*, 1618 sous le titre de „Satyre”, parut sous le titre de „Satyre. Contre une Dame” dans l'édition de 1634 du *Cabinet* (p.319.).

Concernant les procédés stylistiques, il faut insister sur les déictiques qui se lient à ce type de mise en matière ouverte et dynamique. Par là, le lecteur est invité à la communion avec le personnage et la description devient encore plus subjective et spontanée. Par ailleurs, à l'aide des déictiques, l'auteur arrive à situer le personnage dans l'espace et dans le temps.

Ainsi, dans le poème intitulé *Ode contre une jeune dame*¹⁰⁹ de Sigogne, il s'agit d'une vraie mise en scène baroque, enrichie par les déictiques qui éveillent davantage l'intérêt du lecteur. Comme son titre laisse entendre, *l'Ode contre une jeune dame* est un portrait féminin strictement négatif où le poète donne libre cours à son goût du grotesque en exprimant son mépris pour la femme nommée *Marie*. Nous ne savons pas si Marie était identifiable à une personne réelle mais le ton personnel du poème laisse entendre que l'auteur connaissait cette femme. De même, cette subjectivité met en valeur le caractère animé du portrait féminin, en brossant un tableau dans lequel tout bouge et respire avec les mouvements du personnage et de sa vie quotidienne.

L'entrée en matière spontanée et naturelle de la première strophe est suivie de strophes qui maintiennent ce caractère mouvementé tout au long du poème. Le rythme de cette composition est accentuée par des images colorées et surprenantes : tout le tableau palpite selon un rythme frénétique. Sigogne crée l'atmosphère des lieux : il pose l'un sur l'autre les éléments de l'arrière-plan urbain et nous entraîne dans les rues, les bâtiments et les intérieurs. Tous ces détails semblent construire de manière indirecte le personnage de *Marie*. Ils se substituent au « vrai visage » et au corps de la femme : celui-ci est moins important pour l'auteur. Ce qui l'importe, c'est son aspect purement dévalorisant.

Concernant les procédés stylistiques qui contribuent à créer l'atmosphère des portraits animés, il faut mentionner des hypotyposes, c'est-à-dire des figures qui aident à décrire une scène de manière si vive et si énergique qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité. La poésie baroque connaît plusieurs variantes de l'hypotypose liées à des thèmes spécifiques comme le massacre, la tempête, les fêtes, les mascarades ou les fléaux. Les scènes urbaines ou rustiques en sont les variantes les plus populaires. Leur analogues dans la peinture sont les kermesse hollandais ou les scènes de beuveries.

¹⁰⁹ SIGOGNE, *Ode contre une jeune dame*, p.53. Première édition: *Les Muses Gaillardes* (Anonyme). Réédition dans *Le Cabinet Satirique* de 1618, signé „Sigognes”. Apparait sous le titre de „*Contre une jeune dame*” dans *Le Cabinet satyrique* de 1634, p.316.

Malgré le caractère négatif de ce portrait en mouvement, la description de la femme est mise en relief par une stratégie séductrice visant à attirer et à fixer l'attention du lecteur sur le personnage. Celui-ci a l'impression de la voir défiler sous les yeux. D'une manière indirecte, il participe aux événements, et en général, à la vie de Marie. Cette communion avec la scène est fondamentalement affective et tient surtout à des facteurs comme la spontanéité du ton, l'utilisation fréquente des déictiques transposant l'univers fictif dans la réalité, les interjections (dialogues fictifs) du poète qui familiarisent le personnage en le rendant plus proche du lecteur - comme l'illustre cette citation :

Mais pour tout cela, Marie,
 Vous mettez, quand on vous prie,
 Caleçons et robe à part,
 Car à toute heure on vous trouve
 Faisant la chatte ou la louve
 En public ou à l'écart.

Marie est ridiculisée par ce satirique mordant qui a recours à un langage très riche en oppositions violentes :

Vous n'êtes grasse ni maigre,
 Vous n'êtes douce ni aigre,
 Et si l'êtes toutefois :
 Grasse aux cheveux, maigre au reste,
 Au métier plus douce et prête
 Que n'est un cheval de bois.

Le procédé dominant est l'inversion et la privation. L'inversion joue sur l'entrecroisement des épithètes antithétiques (grasse-maigre) dans deux contextes différents (le corps et les cheveux). Cette embrouille sémantique est source de l'humour : Sigogne tranche entre les deux réalités et dénigre la femme.

La comparaison « *au métier ... douce* » comme « *un cheval de bois* » est une technique souvent appliquée par Sigogne, qui consiste à rabaisser la valeur de la femme à un objet rigide, peu envoûtant comme ici le cheval de bois. La rigidité est à l'opposé du canon de la beauté féminine, d'où l'ironie mordante de la comparaison. La métaphore de cheval de bois apparaît de multiples fois dans la littérature comme allusion au cheval de bois géant que les Grecs avaient construit pendant la Guerre de Troie pour désorienter l'ennemi. Dans le contexte rudimentaire de la vie urbaine, l'allusion est strictement mécanique. Sigogne n'a point l'intention de se référer à cet événement lointain mais vise l'aspect brut et maladroit de la femme.

Dans *La Petite Bourgeoise*¹¹⁰, une satire typiquement *baroque* en ce qui concerne la longueur et l'effervescence visuelle, Sigogne déploie le portrait d'une *Madame* de la ville (d'après le frontispice, il s'agit de Dieppe). Le poète la suit de près du matin au soir en le présentant dans son mouvement et en suggérant ainsi son caractère. C'est une pièce publiée à Rouen et attribuée (par l'édition de Louis Perceau) à Sigogne. Il s'agit d'une satire anonyme dont l'attribution reste toutefois incertaine. Elle fut imprimée à Rouen par Jean Petit en 1609, c'est-à-dire deux ans avant la mort de Sigogne. Elle fut réimprimée sous le titre de *La Bourgeoise Desbauchée*, avec un Privilège du Roy daté du 16 février 1610. Sur le plan stylistique, la pièce s'intègre intimement dans l'œuvre de Sigogne, nous retenons alors l'avis de Louis Perceau concernant l'attribution.

Dans ce portrait animé, la description est vive et colorée au point que l'on peut parler de *peinture*. Comme si le geste de l'auteur se promenait sur le tableau ce qui est souligné par les déictiques renvoyant à son activité de „peindre” le portrait:

Qui la voudra, sans se contraindre,
 Bien représenter et depeindre,
 Qu'il aille son pinceau tournant
 Sur les Dames de maintenant,
 Dont les humeurs sont peu courtoises,
 Principalement les Bourgeoises,
 Desquelles je pretens parler;
 Car, pour ne vous en rien celer,
 Là, se treuvera de ce vice
 L'intelligence et l'exercice,
 Que leur sotise fait assez
 Parestre avec trop d'excez (...)¹¹¹

Cette allusion à la peinture réapparaît plus loin quand le poète en dessinant le tableau de la femme dévote (la Bourgeoise est allée à la messe), compare son geste et son expression à un tableau religieux représentant Saint François d'Assise, thème d'ailleurs très répandu dans la peinture émotionnelle de la Contre-Réforme:

Ma Bourgeoise fait, par compas,
 Quelque fois des mea culpas,
 En contrefaisant la dolente,
 La bigote, ou la penitente.

¹¹⁰ Ce poème était étudié également par Louis Loviot, dans la *Revue des Livres Anciens* (Paris, 1913, Tome I, p. 78.) et a été réédité par M. Martin Löpelmann, Heitz et Mündel, sous le titre de l'édition de Rouen (Anonyme), sans privilège, par Jean Petit, dont le Könliche Bibliothek de Berlin avait possédé à l'époque de l'édition de l'œuvre de Sigogne, c'est-à-dire dans les années 1920, un rarissime et peut-être unique exemplaire.

¹¹¹ SIGOGNE, *La Petite Bourgeoise*, Vers 25-36, pp. 249-251. Attribué à SIGOGNE par Louis Perceau et Fernand FLEURET –attribution mise en doute par Frédéric LACHEVRE, La première édition parut sous le titre de *La Bourgeoise Desbauchée*, avec un Privilège du Roy daté du 16 février 1610;

Elle leve les yeux en haut
 Comme un corbeau qui a trop chaud;
 Quelquefois les tourne, en la sorte
 Qu'une corneille demy-morte,
 Puis ouvre les bras et les doigts
 Comme on peint le bon S. François.¹¹²

Au sein de ce portrait proliféré, en même temps portrait de groupe (La Bourgeoise et ses amies, ses galants) et individuel (La Bourgeoise et sa journée), la progression se fait à la fois dans l'espace physique et temporelle. Le récit commence par le réveil de la femme :

Bien souvent Madame demeure
 Au lit, jusqu'à dix ou onze heure,
 Qui, se levant, estend le coul
 Comme un qui n'a dormi son saoul,
 Employant, en ceste posture,
 Quelque temps sur sa couverture,
 Les pieds au cul comme un magot
 Qui regarde escumer un pot...¹¹³

Plus loin, après avoir poursuivi la femme toute la journée, nous arrivons au coucher de soleil. Par là, nous entrons dans un nouveau milieu, celui des tavernes et du monde de la Cythère:

Mais passons jusqu'au souper,
 Qu'il paroist un beau clair de Lune,
 Qu'au jour faillant, sous la brune,
 Pour aller faire un tour de quay.

Il s'agit du quai des Augustins, un lieu de rencontre des courtisanes et des hommes venant des tripots. Ce milieu n'est pas sans rappeler une peinture caravagesque. Le coloris, et les lumières éclairant des parties ombrageuses des lieux et des personnages entrent également dans le jeu nocturne:

Mais il me semble que la foule
 Qui estoit sur le quay s'ecoule,
 Et pource qu'on ne se peut veoir,
 Un chacun s'en va en dortoir;
 La lune tort le col en piffre,
 Et ne faut plus que rire en chiffre,
 Estant toute proche du but,
 Pour se seoir, et G. Sol ré ut!...¹¹⁴

Comme dans l'univers pictural du Caravage, le clair-obscur devient l'essentiel du tableau en contribuant à l'effet théâtral de la scène représentée. Tantôt il cache les

¹¹² *Ibid*, Vers 143-153, p.253.

¹¹³ *Ibid*, Vers 65-72, p. 251.

¹¹⁴ *Ibid*, Vers 638-645, *Op.cit...*, p.270.

personnages dans l'espace clos d'une ombre étroite, tantôt il les met en relief par une clarté éblouissante pour les affronter à de pathétiques dialogues et gestuelles. Par là, le portrait devient instantané.

La Caravage marque donc un véritable tournant dans la peinture européenne. Partout on rencontre ses imitateurs et successeurs. La majorité des peintres caravagesques se trouve à Rome dans la deuxième décennie du siècle. Au début, ils constituent un petit groupe homogène qui va rapidement se disperser. En France, dans le sillage du Caravage, mais aussi à l'instar des Flamands et des Espagnols, les artistes comme Georges de la Tour mettent l'accent davantage sur l'expression du visage et de la vie intérieure aux dépens des grandes machineries héroïques et mythologiques. Pour sa part, Georges de La Tour ôte toute démonstration gestuelle, volumétrique ou colorée, et remplace l'effet de réalité par un mysticisme intérieur. En général, chez les Lorrains, on assiste à un mélange de l'aspect précieux et l'aspect satirique. C'est le cas des *Concerts* de Le Clerc (vers 1620, Munich, et collection particulière romaine), une scène de genre présentant des types de personnages caravagesques. Parmi les caravagistes français, il convient de mentionner Valentin de Boulogne qui avait vécu à Rome dès 1611 jusqu'à sa mort en 1632. Il est connu surtout pour ses portraits dramatiques contrastés et colorés. Il a également exécuté des scènes de genre dans la lignée du Caravage: ses tableaux abondent en scènes de beuverie ou de tripot, des scènes représentant des courtisanes et d'autres personnages de la rue, et qui sont traitées avec gravité et dans le silence farouche - comme dans l'univers poétique du Caravage.

Le caravagisme, par sa nouvelle approche de la représentation de l'Homme et par ses procédés et techniques inattendus, va influencer non seulement le domaine pictural, mais aussi le domaine littéraire. C'est le portrait qui va bénéficier le plus de cet apport révolutionnaire. La description des personnages s'enrichira de registres jusqu'alors inconnus. En effet, les couleurs, la gestuelle et la mise en scène des tableaux imaginaires de la littérature baroque nous reflète souvent certains tableaux de cet artiste sans précédent. La notion du grotesque et du brutal s'introduira avec une force évidente dans l'imaginaire poétique, et plus particulièrement dans la poésie satirique qui offre la panoplie des images et des scènes monstrueuses ou burlesques.

V.2. La parole transcrite comme élément du portrait

Et vos paroles non pareilles
 Resonnent doux à nos oreilles
 Comme les cordes d'un rebec.¹¹⁵

Cet extrait de la *Satire contre une dame publique* est intéressant pour notre propos non seulement à cause de ses sonorités dures, confiant un aspect violent à la description, mais aussi pour un aspect singulier du portrait sigognien : l'oralité.

L'oralité, la transcription d'une parole vivante, contribue à créer le milieu et le caractère du personnage. La critique littéraire considère en général Villon comme le premier auteur à incorporer les vestiges du langage populaire dans le texte littéraire. Ensuite, dans la littérature de l'époque renaissante, le langage narratif s'engage de plus en plus dans la transcription du langage parlé (farces, contes italiens,...). Ce phénomène caractérise principalement la littérature burlesque et populaire, plus à l'aise dans les propos du quotidien. Dans la littérature baroque, et plus particulièrement dans la littérature satirique, la transcription de la parole vivante renvoie directement au contexte social, moral et détermine le niveau intellectuel du personnage décrit. De plus, lors de la restitution d'un dialogue à différents personnages, la multiplicité des voix impliquées dans l'action rend la scène plus vivante. Sigogne fait beaucoup de poèmes transcrivant le dialogue réel ou fictif des personnages. Dans l'intitulé des poèmes, on trouve souvent l'allusion directe à l'oralité, comme par exemple dans le *Dialogue de Perrette, parlant à la Divine Macette*. Au sein de ce dialogue, les personnages font entendre l'un après l'autre leurs discours sous forme de monologue. L'altération des deux monologues, évoluant parallèlement, fait avancer le récit sur le modèle d'une scène vivante de la rue :

MACETTE

Plus claire qu'une lanterne,
 Faicte en manche de guiterne,
 Brillante comme le jour,
 Je viens de courre les ruës,
 Faisant mille et mille veuës,
 Pour le mystere d'Amour.

¹¹⁵ SIGOGNE, *Satire contre une Dame Publique*, p. 208. Parue pour la première fois dans *Les Muses gaillardes* (Anonyme), 1600, ensuite dans le *Recueil* de 1617.

PERRETTE

Je suis la Samaritaine,
 Qui n'ay rente ny domaine
 Que des fruicts de ma vertu,
 Aussi, n'y a-il en France
 Chevalier qui, à la lance,
 N'ait contre moy combattu.¹¹⁶

D'après Tallemant des Réaux¹¹⁷ (*Histoir.XVIII*) et selon Pierre de l'Estoile¹¹⁸ (*Rec.Divers*), la figure de Perrette est identifiable à Mademoiselle du Tillet, une courtisane fort connue de la Cour de Henry IV pour ses intrigues d'amour ou d'autres choses. Écoutons Pierre de l'Estoile qui relate comment Perrette et sa sœur exposaient leurs mauvaises vies devant les autorités et les citoyens parisiens :

Le lundi 24°, le duc d'Esparnon estant en la galerie des Merciers, s'amusant à marchander les livres, envoie guérir le président Séguier, avec lequel il demeura longtemps enfermé dans une Chambre du palais.

Le mardi 25°, les Chambres furent assemblées sur le fait de la Coman, où furent décernées quelques prises de corps et adjournemens personnels. La Villiers Hotoman, la présidente et sa la Charlotte du Tillet, sa sœur, y comparurent. Les reproches que se firent, à la confrontation, la Du Tillet et la Coman, sur leur mauvaise vie, sont plaisantes. L'honneur du voisinage me les fera taire, combien qu'ils soient assez communs à Paris et partout, aussi bien que leur mestier qu'elles se reprochoient. Si la Coman ne se fust meslée que de ceslui-là, elle n'en eust este guerès recherchée ; mais l'autre est trop hasardeux. C'est pourquoi il y en a peu qui s'en meslent. Car, à se bander pour le bien publiq contre les Grands, l'on n'acquiert que les coups de baston, et bien souvent perte de vie et de biens. C'est ce qui me fait craindre pour elle, et pour nous qui n'avons point d'occasion d'en rire. (Mardi 16-32)

Nous ressentons que les scènes sont transposées en langage littéraire tout en gardant leur vivacité. Comme le souligne pour sa part Louis Perceau¹¹⁹, Agrippa D'Aubigné mentionne également cette mignonne du diable dans la *Confession de Sancy*¹²⁰, en l'intitulant

¹¹⁶ SIGOGNE, *Dialogue de Perrette, parlant à la Divine Macette*, p.89.. Cette pièce apparut sans titre et en morceaux dans *Les Bigarrures* de 1614, MS.884, Ms. 24322: *Pasquin contre Charlotte du Thillet*, daté 1599. Elle apparaît sous le titre ci dessus (*Dialogue de Perrette parlant à la divine Macette*), attribuée à Sigogne dans *Le Cabinet satyrique* de 1618 –en rectifiant une erreur du *Recueil* de 1617 qui l'attribue à Régnier.

¹¹⁷ TALLEMANT DES REAUX, Gédéon, *Les Historiettes de Tallemant des Réaux : mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle*. Publiées sur le manuscrit inédit et autographe, avec des éclaircissements et des notes, par Messieurs. Monmerqué, membre de l'institut, de Chateaugiron et Taschereau, Alphonse Levavasseur, Paris, 1834 (et 1835)

¹¹⁸ L'ESTOILE, Pierre de, *Journaux, mémoires*, Clermont-Ferrand, Paleo.cop.2007

¹¹⁹ SIGOGNE, *Dialogue de Perrette, parlant à la Divine Macette*, *Op.cit*, p. 89.

¹²⁰ AUBIGNE, Théodore Agrippa d', *La Confession de M. de Sancy*, par L. S. D. A. (le sieur d'Aubigné), auteur du "Baron de Feneste". "Voir" *Recueil de diverses pièces servans à l'histoire de Henry III...* In-12 Cologne,1663

simplement *maquerelle*. Sa sœur s'appelait Marie, prénom d'ailleurs fréquent dans les satires de Sigogne, apparenté au personnage de « dame publique ». C'est Louis Perceau qui souligne que cette Marie a épousé Pierre Séguier, président à mortier au Parlement de Paris. De même dans les pièces *Combat d'Ursine et de Perrette*¹²¹ et les *Stances Satyriques contre la fameuse Perrette*, ces personnages sont masqués par les pseudonymes : malgré les indications de lieux, les « façons de parler », voire les allusions indirectes à la personne réelle, Sigogne ne désigne pas ouvertement leur identité. La satire garde son ironie, cet obscurcissement, voire sous-entendu pour piquer encore plus la personne en question.

Le rôle de la parole dans la société du XVI^e siècle incontestable : les mêmes histoires circulent sous diverses formes. Prenons l'exemple du fameux *Combat d'Ursine et de Perrette* : les témoignages relatent une rencontre insolite en plein milieu de Paris entre la dame de Poyanne, madame de Poyanne, ou de La louve (elle avait une grosse loupe sur le front), une espèce de gendarme, et Perrette qui fut attaquée par cette *Ursine* et tomba visage dans la boue. Cet épisode sera analysé plus en détail par la suite, ici nous nous contentons de souligner que Tallemant des Réaux en parle également dans ses *Historiettes* en tant qu'« une querelle pour une suivante » qui avait eu lieu sur les quais de saint-Augustin.

Le poète dépeint une scène urbaine vive et tourmentée qui se sert de toile de fond pour sa satire visant Perrette, c'est à-dire Mlle du Tillet. On a donc affaire à une variante poétique du portrait dressé sur un modèle que l'on aurait pu croiser dans la rue de l'époque.

Dans l'univers poétique baroque, la multiplication des points de vue, les déplacements rapides contribuent au dynamisme de la description. Regardons de près une citation de la plume de Sigogne, du *Combat d'Ursine et de Perrette* :

Ursine, qui a d'un gend'arme
L'aspect, le corsage et le port,
Qui fait fondre dans le vacarme
Aussi bien le droit que le tort,
Jettant par tout son œil severe,
Courut tout Paris en colere.

¹²¹ SIGOGNE, *Combat d'Ursine et de Perrette aux Augustins*, Apparaît parmi les premiers poèmes publiés de Sigogne dans le Ms. 534 de Chantilly (pièce 46) comme „Ode – „Ce n'est point de galans de France...” Signé „Sigognes” dans le *Recueil* de 1617, Le Cabinet satirique, 1618 (p.539). Anonyme et sans titre dans le Ms.884. *Les Oeuvres, Op. Cit...*, pp. 128-135.

Une legion de novices,
 Augustins crotez jusqu'au cu,
 Venant de chanter les services
 D'un sire qui a trop vescu,
 Pieds en pantouffle et mains en poche,
 En marmottant suivoient son coche.¹²²

Les sonorités, les chahuts de la rue contribuent à créer l'atmosphère vivante de la vie parisienne. Le milieu dépeint, le décor posé, Sigogne fait bouger ses protagonistes qui se détachent sur cet arrière-plan de manière *harmonieuse* : d'une certaine façon, l'arrière-plan n'est pas là uniquement pour servir de cadre à la narration mais la figure se fond avec le décor.

Pendant que la littérature renaissante regardait avec une distance joviale le pittoresque populaire, le naturalisme baroque se plaît dans la description des scènes quotidiennes. L'observation aiguë des différents usages sociaux du langage était déjà présent dans la littérature renaissante (contes renaissants, fables). Par exemple, le conteur italien Franco Sacchetti¹²³, écrivain florentin (1332/1334-1400) a publié un recueil de nouvelles intitulé *Trecentonovelle* qui contient des récits vifs et drôles, marqués par le pittoresque populaire : farces, ruses, liberté étonnante des tempéraments et de la chair. Toutefois, ces traits étaient soumis au contrôle de quelques règles simples de la piété et de justice et marqués par une peur du désordre.

En somme, ces personnages réels ou imaginaires de la satire sigognienne se rattachent à la satire libre et diffamatoire dans la lignée berneseque : ils surgissent du grouillement de la vie parisienne ou normande. L'invention est au cœur de ces « histoires », complétées par les témoignages transmis dans les journaux et des mémoires comme ceux de Tallemant des Réaux, Pierre de l'Estoile ou celui du cardinal de Retz au XVII^e siècle. Regardons un exemple de Tallemant des Réaux décrivant avec ironie les aventures galantes de Marguerite de Valois :

La reine Marguerite était belle en sa jeunesse, lorsqu'elle avoit les joues un peu pendante, et le visage un peu trop long. Jamais il n'y eut une personne plus encline à la galanterie. Elle avoit d'une sorte de papier dont les magges étoient toutes pleines de trophées d'amour(...). Elle portait un grand vertugadin, qui avoit des pochettes tout autour, en chacune desquelles elle mettoit une boîte où étoit le cœur d'un de ses amants trémassés, car elle étoit soigneuse, à mesure qu'ils mouraient, d'en faire embaumer le cœur(...).¹²⁴

¹²² *Ibid*, Strophes IV-V, p. 129.

¹²³ Le nouvelliste est cité dans *Conteurs italiens de la Renaissance*, Editions Gallimard, 1993, Préface par Giancarlo Mazzacurati, p. XIV.

¹²⁴ TALLEMANT DES REAUX, Gédéon, *Les Historiettes ...*, *Op.cit...*, p.87.

Selon Louis Perceau¹²⁵, la satire suivante de Sigogne paraît être inspirée également par Marguerite de Valois en offrant une description des aventures galantes de celle-ci.

Double canon, pippe de biere,
 Ventre de tonne et de litiere,
 Visage d'un gros vilain cul,
 Y a-t-il si effroyable
 Que les cornes d'un miserable
 Que vous faictes si fort cocu ?¹²⁶

On constate la différence des tonalités entre les deux portraits. Malgré cette différence, la description de Sigogne rejoint celle de Tallemant des Réaux en ce qui concerne la distance que l'auteur installe entre lui et le personnage, d'une part, et l'irrésistible ironie, de l'autre. Le portrait sigognien crée, à partir d'objets triviaux et de comparaisons obscènes, un personnage excessif, dont le corps est voué à la perpétuelle métamorphose. Par un « procédé destructif » propre à l'écriture comique, le poète transforme le modèle réel en un monstre, voire un corps flou et informe qui mérite le mépris.

Conclusion

Malgré ses excès de langage, Sigogne s'avère un observateur implacable de ce qui fait agir les hommes : envie, jalousie, désir. Ses flèches visent juste : à travers ces disharmonies obscènes, il pénètre dans le fond du personnage en révélant ses aspects cachés, volontiers méprisables.

Ce sont ces révélations qui serviront de matière pour le chapitre suivant consacré à la laideur. Nous venons de regarder la réalité dépeinte de manière naturaliste dans le portrait baroque. Par la suite, nous allons traiter du laid et du difforme - notions clés de la satire détruisant ou rabaisant la réalité - et examiner comment ce critère esthétique évolue depuis une réreprésentation foncièrement symbolique, caractéristique de l'univers visuel renaissant, jusqu'au naturalisme et expressionnisme baroque. Le naturalisme aura donc un nouveau nom : la laideur.

¹²⁵ SIGOGNE, *Notes sur Satyre contre une dame Oeuvres, Op.cit...*,p.100-. Apparue pour la première fois dans *Les Bigarrures* , ensuite dans *Le Cabinet satyrique* de 1618 et dans le Ms.884. Il est significatif que dans *Les Bigarrures*, cette pièce forme une série de 4 pièces intitulées: „Ces quatre descriptions de vieille, ne sont sorties des moindres esprits de ce temps.”

¹²⁶ SIGOGNE, *Satyre contre une dame*, Strophe II, p.100.

CHAPITRE II.

Introduction

L'abondance des images de la laideur et cette aberration qui caractérise l'esthétique maniériste et baroque s'expliquent en partie par le basculement du système du monde : l'esthétique statique et anthropocentrique de la Renaissance se trouve mise en doute au tournant du siècle, d'abord par la recherche d'un style libre par les maniéristes, puis par l'avènement de cette recherche à un stade plus abouti par les artistes baroques. L'art comme la littérature vivent une mutation de la représentation du corps humain, du visage, de la personne. On peignait des personnes avec leur rôle, leurs attributs, leurs fonctions. On s'intéresse maintenant aux pulsions, à leur nature profonde. Et ce, souvent dans la difformité.

La difformité se détermine par rapport à une norme dont il représente une dérive, voire une dénaturalisation. Après avoir fait un survol sur l'histoire de l'esthétique de la laideur, nous allons procéder à une analyse comparative de l'image picturale et poétique visant le difforme. Les hypallages, les oxymores et d'autres figures rhétoriques vont entamer ce brouillage de sens et de qualification.

Dans ce deuxième chapitre, laideur et difformités seront donc au centre de notre propos, à travers leur image, et leur symbolique. Notre étude débutera à la Renaissance et les créatures qu'elle a créées, entre laideur, monstruosité et êtres surnaturels, dans l'art pictural ou littéraire. Nous poursuivrons vers le baroque, emprunt tant de naturalisme que d'horreur, pour arriver à l'univers poétique satirique de Sigogne, où l'humain satirisé se mêle d'animalité et de végétal, pour mieux servir les desseins du poète, dans sa volonté de dégrader et rabaisser les victimes de ses vers.

Laid avait signifié étymologiquement désagréable, déplaisant, avant même de s'opposer à beau. Dans le contexte de la philosophie de l'Antiquité, c'était principalement le beau qui était opposé à difforme ou informe. La notion de la laideur, constituée à partir de telles origines, est donc une notion générale, qui ne s'applique pas plus au domaine visuel qu'au domaine moral, et une notion fondamentalement esthétique¹²⁷.

¹²⁷ SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire Esthétique*, Presses Universitaires de France, 1990, p. 939.

Notre propos sera dirigé dans le sens de la problématique suivante : quel est le sens que l'art baroque privilégie par rapport à la laideur ? Quelle est l'évolution de cette notion à partir de la configuration platonicienne et symbolique de la Renaissance jusqu'au naturalisme baroque ? C'est ce cheminement qui composera la matière principale pour ce chapitre. Définir *le laid baroque* sera primordial pour aller encore plus loin dans cette analyse et déterminer comment Sigogne considère et utilise la laideur pour broser ses portraits misogynes et sociaux.

Avant de nous plonger dans l'historique de la laideur et l'analyse de ses manifestations poétiques et picturales, il faut faire la distinction, sur le plan du vocabulaire et du contenu, entre *difformité* et *laideur*. La difformité est l'état de ce qui s'écarte de la forme normale, d'une façon inharmonieuse. Cela présuppose donc l'existence d'un ordre à partir duquel se détachent les formes irrégulières et esthétiquement bouleversantes. Cette notion de relativité et d'écart la rend plus concrète et plus facile à délimiter que la laideur qui s'avère une notion englobant des contenus en même temps esthétiques (formels), moraux (laideur de l'âme) et par là s'étend davantage sur le genre du portrait, celui-ci étant une caractérisation physique et psychologique, et plus particulièrement à partir de la renaissance tardive et dans le Baroque.

Le vocabulaire du XVI^e siècle abonde en termes décrivant une valeur esthétique telle que beauté, grâce. La signification de ces termes comprend également la morale et épouse des contenus psychiques comme la bienveillance, ou la gentillesse. De même, la laideur s'avère polysémique et présente la dualité physique et spirituelle. Par la suite, nous allons suivre de près les modifications de l'esthétique du laid à partir de la Renaissance jusqu'à l'âge baroque, en se basant sur des exemples visuels et textuels. Notre analyse portera principalement sur l'expression satirique et c'est dans ce contexte que nous allons voir de près comment, sous quelles formes, et par quels procédés, la poésie de Sigogne appréhende la laideur.

I. La difformité et son appréhension de la Renaissance jusqu'au Baroque

I.1. L'image du laid à la Renaissance

La beauté ne peut se définir que de la plénitude existante. Elle ne peut donc se borner à l'ornement ou à la grâce. Elle ne peut se réduire à la cohérence du discours. Elle doit tenir à l'être, le saisir, le dévoiler dans un dialogue humain.¹²⁸

Bien entendu, l'art renaissant connaît les images grotesques du démembrement, de la distorsion. Cependant, malgré cette similitude thématique, sur le plan stylistique, on ne peut pas évoquer dans la même catégorie un *Jardin des Délices* de Bosch ou une caricature de vieille femme de Léonard avec une image grotesque baroque proprement dite. Il s'agit d'une autre sensibilité, ou bien, chez le Baroque, il s'agit principalement d'une *sensibilité* contrairement à l'image symboliste autour d'une idée à l'époque Renaissance. Par exemple, dans l'imaginaire rabelaisien, le lyrisme des visions vertigineuses se fait démonstration, les images de *l'infiniment grand et de l'infiniment petit* deviennent des arguments portant sur les jeux entre microcosme et macrocosme. Si l'on veut réduire ce constat en langage simple, l'art satirique de la Renaissance se définit par un symbolisme et prend racine dans une vision cosmique, tandis que l'image grotesque baroque existe en soi et se caractérise par une sensibilité forte et excessive.

L'image du laid à la Renaissance s'appuie sur les normes intrinsèques des canons humanistes. Les artistes se réfèrent volontiers à des grands auteurs de l'Antiquité en posant les citations de ceux-ci comme des règles à respecter. Ainsi Horace est-il considéré comme le philosophe de l'équilibre entre les valeurs. Les vers de la fameuse Ode *Otium diuos rogat* reflètent à merveille sa philosophie prônant la paix et l'équilibre face aux excès de l'humeur:

Que l'âme, contente pour le présent, ait en haine
L'inquiétude de ce qui vient ensuite et qu'elle adoucisse
D'un tranquille sourire les amertumes de la vie : il
n'est rien dont le bonheur soit accompli de tout point.¹²⁹

¹²⁸ MICHEL, Alain, *La Parole et la beauté*, p. 14 ;33.

¹²⁹ HORACE, *Odes et Epodes*, Livre II, XVI, Strophe 25, Texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, « Les Belles Lettres », 1927, p.79.

De plus, son esthétique est ancrée dans l'harmonie entre le beau et laid : cet équilibre a un nom : *mediocritas*. « Là où le platonisme de Cicéron prêchait le dépassement du plaisir, Horace se retourne vers Aristote pour louer l'équilibre – *mediocritas* - de l'agrément et de la moralité, du corps et de l'esprit ». ¹³⁰ Cette congruence des éléments dans la création de quelque chose de « beau, élégant et parfait » aura une influence déterminante sur l'art et la littérature de la Renaissance.

Le principe de *mediocritas*, voire la volonté de maintenir l'équilibre des forces contrastées existe également dans le domaine satirique du XVI^e siècle. Les peintres et les poètes ont toujours eu le pouvoir de tout oser, mais non jusqu'à 'créer des monstres'. Les premiers vers de *l'Art Poétique* sont passés en proverbe dans les cercles littéraires de la Renaissance:

Si à une tête humaine un peintre voulait adapter une encolure chevaline et coller des plumes bariolées à des membres récoltés ici et là, aboutissant (horreur !) à faire s'achever en queue de poisson noirâtre une femme belle du haut, pourriez-vous, conviés au spectacle, vous empêcher de rire, mes amis ?

Ce caractère « modéré » du langage artistique est visible sur le style des peintres comme Hans Baldung Grien qui, même s'il fait des détours dans le domaine du monstrueux, ne délaisse jamais entièrement les canons de beauté classiques. D'une manière paradoxale, cette *mediocritas* va se maintenir dans l'art maniériste. Cette affirmation peut paraître étonnante à premier abord en regardant les caprices et les renversements propres à ce courant d'art pour l'art, toutefois, en se concentrant au fond de cette esthétique aberrante, on se rend compte qu'il garde beaucoup d'attachement pour la beauté classique et qu'il n'est pas aussi libre qu'il paraît. Et ce, surtout en ce qui concerne le langage formel qui se réfère indéniablement à son prédécesseur.

I.2. Symbolisme de la laideur dans l'art et la littérature renaissants

La comédie est, comme nous l'avons dit, la représentation d'hommes bas; cependant elle ne couvre pas toute bassesse : le comique n'est qu'une partie du laid ; en effet le comique consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction ; un exemple évident est le masque comique (geloion prosôpon) : il est laid et difforme sans exprimer la douleur. ¹³¹

¹³⁰ MICHEL, Alain, *La Parole et la beauté Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Les Belles Lettres, Paris, 1982, p.83.

¹³¹ ARISTOTE, *Poétique*, ch.5, 1449 a 32-36

Dans son concept esthétique, Aristote détermine le style comique comme une partie du laid, c'est-à-dire que cette laideur reste à un niveau bien précis sans jamais compromettre les profondeurs de l'âme. Le rire est donc libérateur sans être douloureux. Cette vision semble exercer une influence considérable sur l'art humaniste de la Renaissance, notamment en ce qui concerne la représentation du grotesque.

Sous l'égide de l'art renaissant, l'appréhension de la difformité se veut plus symbolique que réelle. La laideur ne se présente pas comme une monstruosité épouvantable pour provoquer un effet de surprise sur celui qui la regarde. Elle incarne une valeur morale ou un message que l'auteur a l'intention de véhiculer envers son public.

Par exemple, sur les dessins intitulés *Les Races monstrueuses* (d'après Hartman Schedel), parus en 1493 dans *Liber chronicarum* à Nuremberg¹³², la manière dont le dessinateur représente la distorsion du corps des figures monstrueuses de la race humaine reflète une indéniable sérénité. La difformité s'opère à travers le caractère disproportionné et renversé du corps : certains membres s'agrandissent démesurément, ou bien, tout simplement prennent une forme et une allure inhabituelles. Ce jeu avec la réalité s'avère jovial en procurant un plaisir insouciant. Les œuvres comiques de l'époque de la Renaissance respirent souvent cette gaieté malicieuse.

La différence entre la monstruosité renaissante et baroque est avant tout esthétique : tandis que la Renaissance garde toujours la distance avec le sujet représenté, le Baroque va aller plus loin jusqu'au fond de la '*terribilitas*' et déploie les images de la monstruosité effroyable. Le Baroque ne laisse jamais son spectateur distant, il invoque directement ses sens pour révéler les profondeurs indéterminables et épouvantables de l'existence humaine.

Le caractère symbolique de la représentation de la laideur humaine est une caractéristique récurrente de l'iconographie renaissante. Par exemple, Lucas Cranach, L'Ancien, en tant qu'ami de Luther, traite souvent de la question du pardon et de la rédemption et aura recours volontiers à l'image du laid pour appuyer le message du tableau.

¹³² Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève

Sur le tableau intitulé *Le Christ et la Femme Adultère*¹³³, il est intéressant de s'attarder sur l'expression variée des visages. Dans le groupe qui se situe à gauche, l'on reconnaît les représentants du mal : les Pharisiens, un homme s'appêtant à jeter la pierre sur la femme et – un détail singulier qui évoque l'imaginaire fantasmagorique d'un Hitchcock-, le « regard » bouleversant par-dessus des épaules des Pharisiens, scrutant le spectateur d'un air malicieux. Ceci est d'autant plus déroutant que le propriétaire de cet 'œil' reste inconnu. Après avoir survolé le groupe des 'méchants', notre attention est tournée vers l'autre côté du tableau, occupé par un groupe d'hommes différent : le groupe des bienveillants, des disciples du Christ. Ce groupe se situe derrière la femme adultère ce qui insinue que celle-ci se situe davantage aux côtés du bien. Les disciples du Christ ont des expressions très variées. Au centre de ce groupe, l'aspect peu envoûtant de l'homme rude et grotesque qui nous dévisage prouve que, dans l'imaginaire fantaisiste de Cranach, la bonté n'exclut pas la laideur. Ce détail est révélateur en ce qui concerne l'appréhension de la laideur à cette époque de la Renaissance finissante : la laideur est souvent joviale ou bouffonne sans être l'incarnation du mal.

¹³³ CRANACH, Lucas l'Ancien, *Christ et la Femme Adultère*, 1532, Huile sur bois, 82,5x121 cm, signé et daté, Musée des Beaux-Arts de Budapest



Lucas CRANACH, L'Ancien,
Jésus et la Femme Adultère, 1532
 Huile sur bois, 82,5x121 cm.,
 Musée des Beaux-Arts de Budapest, Inv. :146

Il est à noter que ce tableau du Musée des Beaux-Arts de Budapest avait servi comme prototype pour les autres variantes du sujet. Dans l'esprit du travail en série, l'atelier de Cranach avait recours souvent à cette technique de remaniement. Les prototypes avaient été créés par l'artiste et imités ou remaniés après par les disciples en fonction des commandes.

Cette représentation symétrique entre beauté et laideur, le bien et le mal, est ordonnée selon l'équilibre qui détermine la pensée et l'art de la Renaissance : l'artiste, lorsqu'il étudie la figure humaine, tente d'envisager celle-ci non seulement dans la beauté de ses proportions mais aussi dans la disproportion, la difformité ou le laid.

Prenons maintenant un exemple littéraire illustrant la configuration symbolique de la laideur à l'époque *maniériste*. Dans l'histoire de Spurina, interprétée par Montaigne (dernière page du ch. 33 du second livre des *Essais*) et analysée par Bénédicte Boudou dans son article

intitulé *La mutilation de Spurina sous le scalpel de Montaigne*¹³⁴, l'enlaidissement du corps se situe au niveau symbolique et lié au rôle de la société:

Un jeune homme se distinguait dans ce pays (en Etrurie) par sa beauté, il s'appelait Spurinna, et son aspect magnifique attirait les regards de bien des femmes de l'élite de la société; il se rendit compte que cela le rendait suspect auprès de leurs maris et de leurs pères : il détruisit la grâce de son visage en lui infligeant des blessures et il préféra faire de sa laideur la preuve de la pureté de ses intentions plutôt que de sa beauté le moyen d'exciter l'envie des autres.

L'histoire de Spurina est celle d'une mutilation, d'une métamorphose recherchée de la beauté en laideur. Le traitement de cet enlaidissement par Montaigne est digne d'attention parce qu'il représente un exemple typique de la configuration de l'enlaidissement et son acceptation dans les cercles humanistes de la Renaissance. L'acte de mutilation du visage se traduit comme un sacrifice consenti pour la cause publique. C'est cet aspect qui est souligné par Rigolot dans son ouvrage intitulé *Les Métamorphoses de Montaigne*¹³⁵ :

En se lacérant le visage, Spurina a refusé les visages de la vie, tant de visages qui lient un homme d'exacte prudence en la vie civile.¹³⁶

Toutefois, si Montaigne s'empare de cet exemple, c'est loin pour constituer un emblème de modération mais cette histoire illustre plutôt la démesure coupable. Jeune Toscan d'excessive beauté, Spurina « entra en furieux dépit contre soi-même » et choisit de se mutiler pour ruiner « la plus parfaite proportion que Nature avait si curieusement observée en son visage ». Dans cette optique, Montaigne se révolte contre l'insensé et l'excès de l'acte de Spurina et favorise la modération. L'acte de l'enlaidissement est perçu comme amoral. Les deux opinions s'opposent sur la portée symbolique de cet acte mais malgré ce contraste, elles se rejoignent sur un point : tous les deux abordent la question d'une manière distante et rationnelle en soulignant la portée morale de l'enlaidissement.

¹³⁴ BOUDOU, Bénédicte, *La mutilation de Spurina sous le scalpel de Montaigne*, In. : *Métamorphoses de la laideur*, Études réunies par Liliane Picciola, Littérales N° 36-2005, Université Paris X-Nanterre, pp. 89-104.

¹³⁵ RIGOLOTT, *Les Métamorphoses de Montaigne*, PUF, 1988, p. 157

¹³⁶ Cité également par B. Boudou, dans ses *Notes*, p. 89.

Après avoir regardé les références du difforme dans le contexte de la théorie artistique et littéraire de la Renaissance, par la suite, nous allons examiner comment l'art maniériste appréhende la difformité, elle-même considérée comme une variante détériorée de l'art classique renaissant.

II. Violation des codes : La beauté renversée dans l'art maniériste et baroque

Dans l'esprit de l'art pour l'art, les artistes maniéristes s'adonnent délibérément à la représentation renversée de la réalité. La formule d'équilibre exempt de tension ne tient plus : le maniérisme commence par briser la structure de l'espace qui avait été un principe fondateur de l'art plastique de la Renaissance italienne. L'unité et l'organisation de l'espace pictural, la ferme logique de la structure spatiale se trouvent démolies par les jeux du trompe-l'œil et des perspectives faussées.

II.1. Dérèglements picturaux du maniérisme

L'importance du maniérisme réside dans le fait qu'il a introduit dans l'art des combinaisons et des correspondances inédites. La dissociation de l'ornement, les associations incongrues et surprenantes, la manipulation de la perspective, l'organisation de l'espace picturale par le groupement arbitraire des figures, sont autant de facteurs qui jonglent avec la réalité, devenue plus ambiguë.

En regardant les rêves maniéristes, tel un tableau nocturne de Luis Morales, ou bien, les couleurs imparables du Gréco, on a l'impression que l'expressionnisme et les techniques de ces œuvres ont une modernité qui nous dépasse. Dès la deuxième moitié du XVI^e siècle, les innovations techniques (lentilles d'optique, *camera obscura*) révolutionnent l'univers pictural. Cette révolution technique va prendre une ampleur à l'époque baroque, et plus particulièrement aux Pays-Bas. Pensons aux natures mortes à la lumière tamisée, ou 'le flou' qui émane des portraits de Vermeer. Les artistes prendront du vrai plaisir aux représentations en trompe-l'œil, aux perspectives altérées, à la disposition étrange des personnages. Ce n'est pas par hasard que les peintres impressionnistes avaient recours à Vélasquez pour sa technique du coloris et de la lumière, voire des astuces pour manipuler le message iconographique. Ou bien, prenons l'exemple de Picasso qui a découvert en Le Gréco la

modernité de la fulgurance des couleurs surréelles ou l'altération des formes disloquées. A ce titre, *L'Enterrement de Casagemas* (1901) et *Le Vieux Juif* (1903) s'inspirent de la modernité inextinguible d'un maître méjugé, encore intact et souverain.¹³⁷

La distorsion délibérée du corps humain, l'expressionnisme du coloris donnent à l'image un caractère violent et émotionnel. De plus, l'étrangeté dérangeante des associations inattendues déstabilise le spectateur. Par la suite, dans cet esprit de l'analyse esthétique de la configuration de la laideur, jetons un regard sur l'art pictural et poétique baroque. En se concentrant sur l'image profane du difforme et du monstrueux, nous analyserons les procédés qui déterminent la représentation grotesque du corps dans le domaine satirique.

II. 2. Naturalisme et horreur dans l'art baroque

Une composante essentielle de l'art et de la littérature baroque sera le mélange du rire et de l'horreur. Puisque le rire ne reste jamais au niveau superficiel mais s'intègre profondément à la dualité de l'être, qui, à l'image d'un univers tourmenté, se détermine dans les extrêmes.

Dans cet amalgame du sérieux et du grotesque, l'art plastique baroque offre une panoplie effroyable de la laideur corporelle et spirituelle. De plus, chez les baroques, la découverte de la difformité se fait souvent par une révélation subite : l'enveloppe d'agrément se dévoile brusquement et le spectateur affronte directement la réalité décevante.

En regardant de près les peintures représentant le difforme à l'âge baroque, nous sommes avant tout séduit par le réalisme du motif grotesque. La technique plus immédiate et instinctive de la peinture baroque donne un rendu réel des matériaux, des tissus, et des liquides. Dans le contexte de la peinture à sujet grotesque, ce caractère 'naturaliste' va donner plus de force à ces images dénaturées que les prédécesseurs renaissants ou maniéristes. Le spectateur goûte cette réalité morbide directement, sans préavis. Le tableau de José de Ribera (1591-1652), intitulé *La Femme à barbe*¹³⁸ s'inscrit dans ce contexte en nous offrant une version encore adoucie de l'art monstrueux baroque. Néanmoins, ce qui rend plus choquant

¹³⁷ LEMOINE, Colin, *Vélasquez, Le Gréco et Goya face au duelliste Picasso*, In. : *L'œil*, N°607, novembre 2008, p.47.

¹³⁸ RIBERA, José de, *Magdalena Ventura*, Huile sur toile, 1,96 x 1,27 m, Tolède, Hôpital Tavera, Fondation Casa Ducal de Lerma

cette image, c'est le fait que loin d'être une fantaisie saugrenue, voire un jeu raffiné comme chez les maniéristes, la scène représente une personne qui avait réellement existé. La femme en question s'appelait Magdalena Ventura (et qui avait sans doute des problèmes avec ses hormones), barbue, allaitant simplement son bébé. Ce tableau de Ribera s'insère dans une longue tradition qui remonte à des albums de curiosités et de difformités très à la mode dans la vie scientifique et artistique de la renaissance et répandus dans les cours royales et princiers durant toute la deuxième moitié du XVI^e siècle. Le penchant des monarques et des nobles espagnols pour ce type de représentation est assez connu. Notons l'inventaire du palais Pardo (1564) qui mentionne « un enfant à trois dents », « la jeune fille à barbe », « la jeune fille crépue », ou bien La femme à barbe de Penaranda de Sanchez Cotán¹³⁹. D'autre part, cette toile ne correspond pas à un goût particulier de Ribera pour la laideur et la monstruosité mais il s'agit d'un portrait d'une personne réelle. De plus, la représentation profondément humaine, la sobre immobilité des figures et les regards scrutant la compassion, ne vont point dans le sens d'une peinture d'anormalité mais rendent la représentation psychologique très profonde. D'où le caractère baroque du tableau, imprégné de chaleur humaine. Il est intéressant de s'attarder un instant sur un détail symbolique, l'escargot qui est le symbole d'hermaphrodisme et souligne par-là l'ambiguïté des sexes s'apparentant aux visages.

¹³⁹ *De Gréco à Picasso. Cinq siècles d'art espagnol*, Musée du petit palais Paris 10 octobre 1987 – 3 janvier 1988 Ministerio de Cultura/Paris-Musées, p.138.



José de RIBERA, *Magdalena Ventura*,
Huile sur toile, 1,96 x 1,27 m
Tolède, Hôpital Tavera, Fondation Casa Ducal de Lerma

De même, les frères Carrache (Bologne), soucieux de dépasser les formules froides et artificielles de leurs prédécesseurs maniéristes, assument un retour au naturalisme tout en respectant les canons classiques. Laurent Baridon et Martial Guédron, dans leur ouvrage *L'Art et l'Histoire de la Caricature*¹⁴⁰ citent Carlo Cesare Malvasia, qui avait dédié de nombreux textes à la glorification des frères Carrache, évoque que dès le début de leur carrière, Annibale et Agostino s'étaient mis en quête de la *perfetta difformità*, la difformité parfaite : un contrepoint parodique de la proportion parfaite. Malvasia écrit par ailleurs que lorsque les frères Carrache s'établirent à Rome, ils avaient pris l'habitude de se délasser de leurs journées de travail en se promenant dans les rues de la ville en quête de victimes à croquer.

¹⁴⁰ BARIDON, Laurent, GUEDRON, Martial, *L'Art et l'Histoire de la Caricature*, Citadelles & Mazenod, 2006, p. 46.



Frans HALS, *Malle Babbe*, vers 1633-1635
 Huile sur toile, 78,5x66,2 cm
 Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

L'art du portrait baroque va offrir la panoplie des personnages issus d'un milieu modeste, représentant un statut social marginal. Ainsi Frans Hals, consacre-t-il un tableau *Malle Babbe*,¹⁴¹ une vieille femme riante, assise au coin d'une table, le corps tourné vers une lourde cruche d'étain ouverte qu'elle lève de sa main droite. Cette vieille ridicule, portrait original de l'état d'ivresse, rit d'une grimace grotesque, en tournant la tête vers la gauche. Tout le tableau se concentre sur son rire tordu. Les diagonales opposées confèrent à la peinture une tension soulignant ce rire monstrueux. Sur son épaule se perche une chouette qui, loin d'être un symbole de la sagesse, semble interpréter en langage pictural l'anecdote hollandais « *Zoo beshonken ah een nil* », c'est à dire « saoul comme une chouette ». Cet élément accentue la part importante laissée à la réalité. La représentation en demi-figure et en grandeur nature rapproche le personnage du spectateur et donne plus de spontanéité au comportement de la femme. Selon les témoignages, elle a été internée en 1653 au Werkhiis de Haarlem, qui servait d'asile psychiatrique à l'époque. Son rire ostentatoire cependant ne révèle son caractère subversif que dans le contexte des conventions sociales régnant aux Pays – Bas calvinistes en ce milieu du XVII^e siècle : la maîtrise du corps et la condamnation du rire sans retenue comme une manifestation physique autonome et difficilement contrôlable.

¹⁴¹ HALS, Frans, *Malle Babbe*, vers 1633-1635, Huile sur toile, 78,5x66,2 cm, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

On pourrait faire le défilé des portraits baroques qui prennent leur référence dans le réel. En dehors des portraits présentant des figures populaires existantes, on a beaucoup de peintures qui sont consacrées à des personnages représentant tel ou tel métier comme par exemple *Le vendeur des châtaignes*¹⁴² de Francesco Villamena (vers 1600) dont l'expression de visage horrifiée et la courbure inhabituelle du corps confèrent au personnage un trait monstrueux. Il est à noter que Francesco Villamena a inspiré des peintres Jacques Callot et Claude Mellan par son invention pittoresque et populaire.

Le caractère vivant et mouvementé du portrait est visible à merveille dans les oeuvres telles que *La Cuisinière*¹⁴³ de Bernardo Strozzi et un chef-d'œuvre qui est attribué à Dominiquin, le portrait de *Giovan Battista Agucchi*¹⁴⁴. Concernant ce dernier, l'intensité avec laquelle l'Homme représenté nous regarde alors qu'il vient de lire une lettre, suggère qu'il s'apprête à parler. On sent le moment saisi dans le vif. En règle générale, dans l'art baroque, le personnage, ses gestes, son état d'âme et son milieu retiennent davantage l'attention qu'un cadre mythologique et historique. Dans le vocabulaire, les titres des tableaux baroques révèlent l'importance de la réalité de la représentation: : *Vagabond, Cuisinière, Mendiant*, autant d'attributs linguistiques renvoyant au milieu ou au métier du personnage.

La présence des noms de métiers se fait sentir dans les poèmes de Sigogne qui offrent aussi une riche variété de métaphores se rattachant à la vie quotidienne des cordonniers, savetiers... Par exemple, dans l'extrait suivant une fille extrêmement maigre est apparentée à « l'idole de saint Crespin ». Saint Crépin, est le saint des cordonniers et des tanneurs qui peut faire penser que la jeune fille décrite est aussi maigre qu'une peau tannée :

Mais dictes-moy, grande fille,
A peau plus rude qu'estrille,
Museau de pomme de pin,
Teinct d'orange et d'escarlatte,
Cuisse maigre, molle et platte,
Idole de saint Crespin.

¹⁴² VILAMENA, Francesco, *Le vendeur des châtaignes*, vers 1600, burin, 31,8x20,5 cm. Londres, British Museum

¹⁴³ STROZZI, Bernardo, *La Cuisinière*, Vers 1625, Huile sur toile, 176x185 cm, Gênes, Palazzo Rosso

¹⁴⁴ DOMINQUIN, *Giovan Battista Agucchi*, Vers 1620-23, Huile sur toile, 60,3x46,3 cm, York, City Art Gallery

Bien entendu, la représentation d'un modèle réel en tant qu'une allégorie ou une incarnation d'un trait de caractère (*Avaricia, Superbia, Opinio...*) remonte aux emblèmes et aux peintures humanistes de la Renaissance, toutefois, la portée de ces images devient plus naturaliste chez les baroques. Un personnage réel de type bouffon apparaît par exemple sur le *Portrait du poète Ganaiff*¹⁴⁵ d'Il Cigoli qui incarne en même temps la représentation traditionnelle du portrait allégorique et la volonté de montrer un type populaire proche de la réalité quotidienne. Annoté à la plume et à l'encre brune, de la main de l'artiste : POETA GANAIFF. *Coetera norunt*, ce dessin révèle un aspect inattendu de la personnalité de Cigoli, voire une pièce marginale dans son œuvre. Le *Poète Ganaiff* aurait été un familier, une sorte de bouffon, des peintres florentins qu'il se plaisait à appeler « son mécène » et auquel il dédia « la plus grande partie de ses étranges compositions ». Maçon de son métier, il était d'esprit facétieux et doué d'un talent qui le porta vers la *stravagantissima poesia*. L'identité du poète demeure mystérieuse. Son nom n'apparaît pas dans les ouvrages littéraires la seule mention est un recueil poétique appartenant au fonds Magliabechiano, à la Bibliothèque Nationale de Florence. Il faut, semble-t-il considérer cette œuvre comme un morceau de fantaisie, à caractère satirique burlesque.

Dans le domaine de l'art graphique se ressourçant des types populaires du tableau de fond du XVI^e et du début du XVII^e siècle, il faut également mentionner les *Gobbi* de Jacques Callot, autant de grimaces bizarres et expressives. Sur ce point, il faut également mentionner l'œuvre picturale des Carrache, la série des « têtes grotesques » des Carrache qui fait partie de leur production plus spontanée face à l'œuvre officielle (mythologie, religion).

II.3. Caricature et distorsion dans les portraits picturaux baroques et leurs correspondances poétiques

En règle générale, les tableaux caricaturaux baroques sont marqués par un attachement au milieu naturel du personnage représenté. Par exemple, les caricatures de Simon Guillain (1646), directement inspirées des caricatures des Carrache, représentent des métiers tels que des rémouleurs, des âniers, des portefaix. Dans l'introduction signée par Giovanni Atanasio

¹⁴⁵ IL CIGOLI, *Portrait du poète Ganaiff*, Plume et encre brune sur traits à la sanguine, H. 0,207 ; L. 0, 141. Louvre Inv. 896.

Mosini (un pseudonyme de Giovanni Massani), l'éditeur du recueil insiste sur le fait qu'Annibal Carrache a réalisé à l'époque des dessins originaux pour se divertir. Ce texte est d'ailleurs la première tentative de justification de la caricature comme genre à part. L'auteur parle en terme de dessin chargé (*ritrattino carico*), qui se veut une pratique légère, récréative, source de plaisir : « Annibale disait qu'en alternant certains objets, en créant un gros nez, une grande bouche, une bosse, ou en déformant certaines parties, la nature montre la manière qui est la sienne pour prendre du plaisir et se divertir au moyen de ces objets ». Il ajoute plus loin : « Les choses ainsi créées par la nature sont elles-mêmes amusantes » Un joli exemple est fourni à ce sujet par Agostino Carrache¹⁴⁶, sur sa *Feuille de caricatures* (vers 1594) qui se trouve actuellement à Turin, dans la Biblioteca Reale.

La caricature telle que la conçurent les Carrache est donc dissociée de toute intention polémique ou idéologique : elle procède essentiellement d'une spéculation légère et ludique à partir de l'imitation des difformités fournies par la nature. Celle-ci ne peut pas produire ni le beau ni le laid absolu, il revient à l'artiste de l'y aider, d'en accentuer les traits, d'imiter ses altérations de la manière la plus expressive pour tendre vers cette « beauté de la difformité » .

Dans le rendu des émotions, les couleurs ont un rôle primordial : la couleur sur le visage est signe de tempérament et contribue à nuancer la psychologie du personnage. La rendue des expressions grotesques du visage évoluent parallèlement aux techniques coloristes. Par exemple, sur les portraits caricaturaux d'Annibal Carrache comme *Le rire*¹⁴⁷, *Le Bouffon*, *Jeune homme pouffant de rire*¹⁴⁸ (Londres, Hazlitt Gallery) *Jeune Homme riant* (Bologne, Collection Gazzoni)¹⁴⁹, l'expression du visage est rendue par quelques coups de pinceau. Cet élément du croquis, de l'inachevé insiste sur le fait que ce n'est par la perfection qui compte mais l'émotion. Par là, le peintre assume la nouvelle conception du portrait qui connaît son apogée dans le siècle d'or baroque, notamment aux Pays-Bas : la lumière, les couleurs et le jeu de l'atmosphère provoqué avec des trucages d'une *camera obscura* valent plus que les

¹⁴⁶ CARRACHE, Agostino¹⁴⁶, *Feuille de caricatures*, vers 1594, plume et pinceau, Turin, Biblioteca Reale

¹⁴⁷ Inspiré sans doute d'une toile de Hans von Aachen.

¹⁴⁸ LE CARRACHE, *Jeune homme pouffant de rire*, Londres, Hazlitt Gallery

¹⁴⁹ Stephen Pepper, dans son article consacré à Annibal Carrache, paru dans FMR, avance l'hypothèse selon laquelle ces représentations de jeune homme pleurant ou riant qui forment toute une série dans l'œuvre d'Annibal Carrache peuvent être considérées comme une référence indirecte et malicieuse à Démocrite, le philosophe qui riait de tout, et à Héraclite, le contraire, qui pleurait de tout PEPPER, Stephen, *Rictus d'artiste*, In.: FMR (Franco Maria Ricci), N°97, Avril/Mai 2002, Traduit de l'anglais par LAMBERT, Geneviève, p. 32. En connaissant la culture classique du peintre qui se fait remarquer dans ses oeuvres au sujet mythologique, cette idée paraît bien probable.

théories d'invention ou d'imitation répandus en Italie au cours du XVI^e siècle. La peinture du portrait devient plus humaine et immédiat et moderne dans ses techniques avec le baroque. Par exemple, sur *Le Bouffon* (Galérie Borghèse, Rome) le personnage apparaît comme un fou. Le flou qui annonce Vermeer van Delft renforce le caractère fugace et insaisissable (équivoque) de l'expression.

La difformité du visage elle-même devient plus saisissante. Il ne s'agit plus de la mise en valeur des excroissances ou la forme dénaturée de la tête mais une approche psychologique visant à faire apparaître les profondeurs cachées même si celles-ci sont souvent choquantes. C'est un changement de l'esthétique dans l'art baroque, la laideur se libère non seulement du corps mais des catégories esthétiques. Elle transperce l'âme.

Sur le tableau intitulé *Le Bouffon au luth* (vers 1624-1626)¹⁵⁰ de Frans Hals la physionomie du luthiste est traitée avec une grande vivacité. Un ample sourire malicieux, peut-être ironique, anime l'ensemble du visage. La spontanéité naturelle qui émane du tableau s'inspire incontestablement de l'étude d'un homme bien réel, modèle que l'on retrouve d'ailleurs dans plusieurs autres œuvres du maître.

Dans le portrait grotesque, les états d'âme s'interpénètrent en mêlant des expressions contradictoires, même antagoniques. *Le Jeune homme pleurant*¹⁵¹ d'Annibal Carrache (Milan, Collection particulière) présente un visage dont la gravité feinte nous fait rire. Toute l'expression émouvante se concentre sur la grimace de la bouche telle une pointe à la manière d'une épigramme satirique englobant un caractère. La décision de l'artiste de limiter l'expression à la bouche et au regard amplifie le caractère bouffon et l'approche de la caricature dans le sens où il agrandit un trait par rapport aux autres, et ce dans la déformation. Le personnage est associé à la bouche béante.

¹⁵⁰ HALS, Frans, *Le Bouffon au luth* (vers 1624-26), Huile sur toile, 70x62 cm, Louvre

¹⁵¹ LE CARRACHE, Annibal, *Jeune homme pleurant* Milan, Collection particulière



Annibal CARRACHE, *Jeune homme riant*
Reggio d'Emilia, Collection particulière

Concernant la technique chromatique, celle-ci présente quelques similitudes avec celle des Vénitiens, notamment avec l'art du portrait du Tintoret : les pâtures sont molles, et sans doute le peintre avait-il posé la première couche rouge avant de la couvrir d'autres couleurs s'ajoutant à la peau ; d'où l'extrême vivacité du visage.

La concentration du visage dans la bouche apparaît sur nombreuses représentations du tournant du XVI^e et du XVII^e siècle: le dessin anonyme du Château de Windsor intitulé *Tête grotesque, étude pour la scène « Apollon uccide due ciclopi »*¹⁵² sur lequel sérénité et mélancolie se confondent pour rendre l'expression ambiguë attirant notre regard vers la forme inhabituelle de la bouche et le regard fulgurant, ou la bouche entrouverte, suggérant la peur et la violence de l'*Étude pour « San Gennaro protegge la città di napoli dall' eruzione del*

¹⁵² *Tête grotesque, étude pour la scène « Apollon uccide due ciclopi »*, Vers 1616-18, 362x238 mm, Windsor Castle, Boblioteca Reale, inv.319.

Vesuvo »¹⁵³ du Corrège qui, sur des modèles mantegnesques, réalise plusieurs portraits dont l'émotion excessive s'anime de manière à donner l'illusion de la vie. Le visage grotesque se ramène en fait à une bouche bée, et tout le reste ne sert qu'à encadrer cette bouche.

Dans l'extrait suivant de Sigogne, la bouche est le lieu de répugnance et de puanteur : elle se résume en crachats, salive, comme un égout morbide. Il s'agit d'une caricature de Perrette (Mlle du Tillet) dont la laideur ne laisse pas le poète indifférent. L'ironie et le mépris avec lesquels il traite de son sujet et en général l'intérêt particulier qu'il accorde à cette femme, cache une sensibilité aiguë concernant les mœurs dépravées de celle-ci. Cette laideur est insupportable :

Tu guides doucement tes yeux bordez de cire,
Comme un bouc qui se plaint de l'amoureux martyr.
Tu as le teint de suif et la bouche d'un four ;
Comme un mulet galeux que l'estrille chatouille,
Le rire sort ainsi de ta bouche, qui mouille,
De pluie et de crachat ce qui est alentour !¹⁵⁴

Revenons à la série de „Jeunes hommes riant” et „Jeunes hommes pleurant” du Carrache. Stephen Pepper, dans son article consacré à Annibal Carrache, paru dans FMR, avance l'hypothèse selon laquelle ces représentations de jeune homme pleurant ou riant qui forment toute une série dans l'œuvre d'Annibal Carrache peuvent être considérées comme une référence indirecte et malicieuse à Démocrite, le philosophe qui riait de tout, et à Héraclite, le contraire, qui pleurait de tout¹⁵⁵.

Ce thème exprime l'approche paradoxale de la psychologie du personnage par le baroque, acrée dans le dédoublement identitaire. Il a connu de nombreuses versions dans la peinture baroque. Par exemple, le portrait de *Démocrite*¹⁵⁶ par Hendrick ter Brugghen (1628) s'intègre dans ce corpus pictural non seulement sur le plan thématique mais aussit stylistique: le réalisme avec lequel ce peintre exécute ses portraits le situe dans la lignée des caravagistes mais il n'est pas sans rappeler la fulgurance des portraits des Carrache et sera sans doute un modèle pour Frans Hals et Vermeer en ce qui concerne le coloris. Ses personnages changent

¹⁵³ LE CORREGGE, *Étude pour « San Gennaro protegge la città di napoli dall' eruzione del Vesuvo »* Windsor, inv. 280, 250x25 mm.

¹⁵⁴ SIGOGNE, *Stances Satyriques contre l'Ollivastre Perrette; Les Oeuvres*, p.138. Cette pièce apparaît sous ce titre dans *Le Cabinet* et successivement dans les recueils collectifs; *Le Cabinet* de 1634,(p. 325)...

¹⁵⁵ PEPPER, Stephen, *Rictus d'artiste*, In.: FMR (Franco Maria Ricci), N°97, Avril/Mai 2002, Traduit de l'anglais par LAMBERT, Geneviève, p. 32.

¹⁵⁶ TER BRUGGHEN, Hendrick, *Démocrite*, 1628, Rijksmuseum Amsterdam

selon leur tempéraments: mélancolie, rire et vulgarité se mêlent sur ces visages de manière surprenante.



Hendrick ter Brugghen, *Démocrite*, 1628,
Rijksmuseum Amsterdam

Sur ce portrait, la forme de la bouche et le mouvement de du visage révèlent la jovialité insouciant de Démocrite. Le coloris est hors du commun: la pointe du nez, les éclats de lumière sur la bouche, et l'atmosphère baignant dans une lumière jaunâtre, soulignent le caractère insouciant de la figure, liée aux plaisirs foncièrement terrestres. La blancheur de la buste, nuancée par des taches verdâtres, contraste avec la rougeur du visage et de la bouche.

Sur le plan technique, ces portraits spontanés, notamment ceux de l'école bolonaise ou hollandaise, se réfèrent volontiers à la peinture vénitienne. Ce qui évolue par rapport aux Vénitiens, c'est le caractère instantané du portrait : les personnages sont saisis dans le vif; les tableaux rendent l'émotion du moment avec un naturalisme étonnant.

Sur ce point, il est intéressant d'insister sur le courant caravagiste: celui-ci, inspiré directement de l'artiste lombard, déploie son univers pictural sur les scènes de vie et des portraits dans la lignée du Caravage. Par exemple, dans la tradition française, des peintres comme Le Valentin, Claude Vignon ou Nicolas Régnier, vont nous faire entrer en plein cœur des scènes de beuverie, des scènes nocturnes représentant des courtisanes fatiguées de la vie, des joueurs aux cartes gaspillant leur temps, voire des personnages interlopes sortis de la réalité. C'est le monde de Cythère, celui du « bas monde ». Cependant, malgré cette thématique naturaliste, le traitement des sujets relève de la poétique de l'artifice et de stylisation : la gravité et le silence farouche qui s'émane de ces tableaux marquent un univers poétique différent de celui des baroques proprement dits. La simplification du sujet s'avère donc comme une stylisation sophistiquée.

Après avoir étudié le monde de Cythère et le naturalisme su portrait baroque se prêtant volontiers à la représentation caricaturale, nous nous abonderons dans le sens du grotesque en jetant un coup d'oeil sur les correspondances inattendues du monde animal et humain sous l'égide de la satire littéraire et picturale baroque. C'est dans ce contexte que nous analyserons les poèmes calqués sur l'image de la déformation comme métamorphose „animale” dans les portraits misogynes.

III. Représentation animale et végétale

Dans la poésie et la peinture traitant des sujets scabreux et monstrueux, la notion d'écart suppose donc le déplacement, la transformation, la métamorphose d'objets naturels en objets difformes et monstrueux. Cette dérive qui s'avère comme un déplacement ou un *sur- ou sous-développement* (addition ou suppression d'organes) existe depuis les nuits des temps. L'un des rêves ancestraux des hommes étaient toujours de *s'inventer un autre corps*¹⁵⁷.

III.1. Difformité et animalité

Par la suite, en restant dans le contexte du difforme, voire de la déviation de la norme, l'on va regarder comment l'Homme se confond avec le monde végétal et animal en délaissant son aspect humain et en s'appropriant des parties de corps venant d'autres espèces. Ce caractère hybride de la représentation est au cœur de l'esthétique grotesque. Dans l'optique de

¹⁵⁷ VASSEUR, Nadine, *Métamorphoses du corps*, Seuil

cette esthétique renversée qui se déploie autour de la laideur, l'on va puiser dans les images poétiques et picturales déformant la réalité par l'amalgame des espèces. Esthétiquement parlant, on va voir de jolies images fantaisistes, des hommes-lièvres, ou des créatures purement imaginaires, comme par exemple une main se finissant dans une racine végétale. L'on mettra l'accent sur l'analyse comparative de ces éléments hybrides et leur utilisation dans la représentation aberrante et dépréciative de la femme sous la plume (ou le pinceau) de Sigogne.

Au sujet de cette écœurante vision de l'animalité, nous pouvons également mentionner l'apport de l'œuvre de Giambattista della Porta¹⁵⁸. Ces indices incitent à réfléchir sur les mystères du caractère humaine, en établissant un rapport entre la surface et la profondeur. De plus, sa typologie zoomorphologique s'appuyant sur l'étude des similitudes entre *le monde humain* et *animal*, donne naissance à des créatures souvent bizarres, voire grotesques comme par exemple l'homme-cheval, l'homme-autruche. Les poètes - même indirectement - avaient sans doute connaissance de ces traités de zoomorphologie qui devaient alimenter leur imagination et renforcer leur goût pour le grotesque.

Il est intéressant à noter que les premières dessins caricaturaux picturales étaient calqués sur les comparaisons animales. Il s'agit des dessins datant de l'époque néolithique représentant des sorciers affublés d'une dépouille animale, provenant de diverses bêtes d'allure drôle, qui provoquent le rire. De nombreux dessins sur des vases, des fresques, certaines figurines d'argile sont parfois d'excellents exemples de déformation, d'exagération et de charge.

III.2. Bric-à-brac d'éléments végétaux et animaux : Arcimboldo et Sigogne

Chez Sigogne, le monde végétal apparaît davantage au sein d'une image comparative, en tant que trait de caractère hybride, lié à la représentation grotesque. Dans cette optique, le monde végétal se présente comme un état (déjà accompli) et non pas comme une métamorphose (en mouvement). Le caractère dynamique de son imaginaire est cependant signifiant et se fait sentir dans l'image du multiple : ces portraits hybrides apparaissent comme *un bric-à-brac* d'un personnage insaisissable, bizarre et ridicule. Voici comment l'humour féroce de Sigogne s'exerce sur un jeune couple « *de thim et de lavande* » :

¹⁵⁸ PORTA, Giambattista della, *Physiognomonie humaine*, Sorrente, Chez Giuseppe Cacchio, 1586

Puis qu'à fin que chacun en rie,
 Vous voulez que l'on vous marie :
 Celluy qui suit vostre patin,
 Qu'il l'aye, puis qu'il le demande !
 Faut une Dame de lavande
 A ce beau Chevalier de thim.
 (...)
 Liez vos cœurs, beau couple d'herbe,
 Avec le lien d'une gerbe,
 Et d'osier faites vos anneaux,
 Apres, taillez à coups de force,
 Et puis frottez d'un peu d'amorce,
 Servirez de perche aux oyseaux !¹⁵⁹

Dans la plupart des cas, il s'agit des plantes comestibles liées à la nourriture (salades, herbes médicinales, légumes). Ce goût pour la botanique marque l'importance que cette époque donnait à toute découverte naturelle ou scientifique. Pensons aux cabinets des particularités (*Studiolos*, cabinets de curiosités dans les cours italiennes, l'empereur Maximilien de Habsbourg qui manifeste un vif intérêt à toute cause scientifique et crée le premier jardin zoologique d'Autriche), répandus dans les cercles aristocratiques.

Cependant, l'univers visuel des poèmes de Sigogne se situe très loin de ces cabinets de curiosités sophistiquement ordonnés. Le poète puise davantage son imagination dans la morphologie du réel, c'est-à-dire des objets, ustensiles ou d'autres réalités banales. C'est sa technique qui est très intéressant: tout en gardant le lexique vulgaire du quotidien, il crée des figures fantastiques, avec „ces moyens du bord”: lanternes, traisses laisses, bougies, et d'autres objets lui serviront pour ce jeu subtil de la mise à l'inverse.

Nous allons maintenant regarder de plus près comment l'élément végétal s'introduit dans l'art pictural et poétique en créant de rapprochement souvent hardis et saugrenus. Premièrement, l'on va jeter un coup d'œil sur les créations hybrides de Giuseppe Arcimboldo en y recherchant quelques références ou contrepoints possibles pour les portraits sigogniens.

Philippe Morel a consacré un ouvrage à l'esthétique des grotesques, c'est-à-dire des fresques présentant des créatures hybrides, mélanges de l'animal, du végétal et de l'humain, représentées selon des perspectives altérées :

¹⁵⁹ SIGOGNE, *Ode*, Strophe I et IV. *Op. cit...*, pp.126-127. Signé „Sigognes” dans *Le Recueil* de 1617; *Le Cabinet satyrique*, 1618, Ms.884; Anonyme dans le Ms.24322.

Ces figures hybrides ne nous disent rien de plus, mais dans leur feinte absurdité et leur logique paradoxale, ces étranges combinaisons nous ramènent au principe de moyenne nature, à la continuité de la création, aux reflets qui la traversent ; elles nous rappellent à quel point l'homme est pris dans un réseau d'analogies et appartient à une totalité à la fois solidaire et instable, car animée par d'incessants mouvements internes, sources de rapprochements, de conjonctions, d'échanges ou de duplications.¹⁶⁰

En lisant cette citation, l'on pourrait évoquer les portraits hybrides de Giuseppe Arcimboldo pour la diversité des éléments construisant le personnage et leur caractère étrange. Sur le plan esthétique, les portraits arcimboldiens incarnent davantage l'esthétique plus intellectuelle de la Renaissance tardive. De plus, le détour artificiel de la réalité reflète l'art pour l'art et les caprices du maniérisme. Ses fantaisies semblent s'inspirer davantage d'une curiosité avide pour le monde naturel que d'une volonté de faire apparaître les énigmes du dédoublement humain.

Regardons maintenant les rapprochements possibles entre l'univers visuel d'Arcimboldo et les descriptions de Sigogne. Chez Arcimboldo, comme chez Sigogne, chaque partie du visage ou du corps est déjà quelque chose avant d'être reconnue comme nez, bouche, menton ou sourcil : poisson, poire, râble de lapin. Cette fonctionnalité liée à la liberté et au caractère des associations saugrenues les approche de manière surprenante.

Certains critiques d'art pensent découvrir dans les têtes hallucinantes créées par l'artiste italien une expression mélancolique. En effet, leur énigme tient au fait que malgré le caractère multiple de la tête, composé de débrides de végétaux et d'animaux, la vue d'ensemble offre une atmosphère ou état d'âme unique. Cette caractéristique annonce la complexité et la profondeur du portrait baroque, et se reflète également sur la structure (sans doute désordonnée) des figures grotesques créées par la fantaisie de Sigogne.

Par exemple, le tableau intitulé *Le Cuisinier*¹⁶¹ d'Arcimboldo est un tableau réversible ce qui s'apparente parfaitement à l'idée de renversement typique de l'art satirique du XVI^e siècle. L'auteur attire l'attention sur les hypothèses d'historiens, comme par exemple Thomas Da Costa Kaufmann, qui ont vu dans ces représentations l'expression d'une conception de monde, nous livrant les clefs des correspondances entre les mondes terrestres, célestes et

¹⁶⁰ MOREL, *Op.cit...*, p. 83.

¹⁶¹ ARCIMBOLDO, *Le Cuisinier*, (tableau réversible), 1566, Huile sur panneau, 52,5x41 cm, Stockholm, Statens Konstsamlingar

supra-célestes qui animent certaines compositions. Leur portée est souvent politique (l'apologie de la politique impériale...)¹⁶².

Une autre caractéristique de l'art satirique se voit dans ce tableau : l'objet ordinaire, trivial est une source majeure de l'humeur. Ce rabaissement, ou matérialisation de la réalité apparaît également dans le portrait satirique baroque, littéraire ou picturale. Ainsi Sigogne aura recours au décor des objets triviaux pour rabaisser ces personnages. Sa satire virulente tient toujours du concret.

Ainsi dans le poème intitulé *Satyre* la procédure de la dévalorisation de la femme se fait-elle par le biais des métaphores liées à l'image de la fuite du temps, exprimée à travers des objets quotidiens. La mutation journalière de la nature s'introduit intimement dans le paysage poétique, entassant d'objets quotidiens et les transportant dans un monde fantaisiste. Lisons la description suivante de l'altération de la beauté féminine, décrite en un synchronisme avec les images de la nature :

Ses yeux dont la clarté décline,
Sembloient deux flambeaux de résine,
Dont la fumée éteint le feu.¹⁶³

La mise en opposition du temps passé (beauté) et présent (laideur) structure chaque strophe comme un hiatus tranchant entre deux réalités :

Son œillade, louche et lizerne,
Sembloit un verre de taverne,
Terne, chassieux et crasseus,
Qui brille en sa morne estincelle,
Comme un moucheron de chandelle,
Quand un page a marché dessus.¹⁶⁴

Conjointement au rabaissement du personnage ridiculisé, Sigogne a recours à l'usage des métonymies corporelles. Si l'on regarde de plus près ces satires, l'on découvre que les titres démarquent dès le début du poème ce rapport de la partie au tout. Le poète s'adresse directement à une barbe, à un nez, - termes qui désignent la personne. Cette substitution souligne la dévalorisation de la figure humaine représentée: celle-ci n'est pas digne d'être au

¹⁶² *Ibid*, p. 34.

¹⁶³ Sigogne, *Satyre*, Strophe IV, Vers 4-6, *Op.cit....*, p. 19. Cette pièce a été publiée la première fois dans *Les Muses Gaillardes* (Anonyme). Elle est attribuée à Sigogne ensuite dans *Le Recueil de 1617* et *Le Cabynet Satyrique* de 1618 sous le titre "Satyre. Contre la Vieille Corneille" – un personnage assez fréquente dans sa galerie de portraits.

¹⁶⁴ Sigogne, *Satyre*, *Op.cit....*, p. 19.

même niveau de discours que le poète, son caractère est fondamentalement nihiliste comme par exemple dans le *Satyre contre un courtisan à barbe rasée* :

Un autre, qui fait le plaisant,
 Va de vostre barbe disant
 Que c'est une barbe secrette,
 Une barbe à la vinaigrette,
 Une brosse à peigner oyseau,
 Ramassé de poil et de pourceau,
 Et que vostre barbe coupee
 N'a rien que la cape et l'espee.
 Un autre qui d'elle fait cas,
 La compare à du velours ras ;
 Qui, la va nommant barbe noire,
 Qui, barbe faite en descrottoire,
 Qui, la barbe d'un papelard,
 Barbe de couïane de lard,
 Barbe de bouc, barbe de lievre,
 Barbe de chat, barbe de chevre :
 Ainsi chacun, à son vouloir,
 Vous fait la barbe sans rasoïr.

À la manière d'un portrait fragmentaire d'Alcimboldo, Sigogne use de la technique de substitution (une partie de corps pour tout le corps) pour personnifier un caractère. De plus, il fait des comparaisons animalières (*barbe de bouc, barbe de lievre, barbe de chat, barbe de chevre*) ce qui contribue au rabaissement du personnage. Par la suite, en survolant quelques étapes du concubinage du monde animal et humain sur les pages de la littérature européenne, nous allons analyser de près comment la peinture et la littérature satirique aura recours à l'image animale au service de la laideur.

III. 3 Représentation animalière de l'Homme dans la littérature et dans la peinture

Bien entendue, la confusion et l'interaction du monde animal et du monde humain existe depuis la nuit des temps. Il suffit d'évoquer la faune fantastique héritée de l'Antiquité: phénix, harpie, griffon, triton, sirène ou néréide, centaure ou cheval marin. L'occident médiéval se réfère - dès le XIII^e siècle - aux parallèles entre l'homme et l'animal de la physiognomonie antique. Par exemple, *Le Roman de Renart* montre bien que les caractères psychologiques et sociaux étaient souvent dénotés à partir du code animalier. Le bestiaire médiéval incarne des valeurs symboliques (chapiteaux des églises romanes, décor monstrueux du gothique), à travers des comparaisons valorisantes (le lion, le léopard, le sanglier sont cités pour leur force, leur ténacité, leur détermination, le lièvre pour sa rapidité) ou des comparaisons dépréciatives (lorsque le poète établit un lien avec une bête sauvage, par

exemple avec un chien enragé, alors interviennent les notions telles que « misérable », « avili ». L'animal habite souvent les rêves et intervient dans le récit ou le poème médiéval en tant qu'un représentant de la sphère divine, onirique. Les trouvères ont souvent pris comme modèle la littérature antique, d'une part, et surtout la Bible, de l'autre (songes de Joseph, visions d'Ezéchiel ou de Daniel de l'Apocalypse).

Il n'y a pas un monde animal réel et un monde animal légendaire, mais un seul monde animal, dans lequel le réel et le légendaire se confondent. Ce mélange des animaux imaginaires et réels est visible par exemple dans les inventaires qui ne font presque jamais la différence entre réalité et imaginaire. De même, dans les nouvelles courtoises, ou bien, dans les légendes et contes bretons, les animaux se situent souvent à la frontière du réel et du surnaturel et apparaissent comme des messagers ou intervenants mystiques, titulaires des dons magiques (*Le Vair Palefroy*).

La *novas*¹⁶⁵ d'Arnaut de Carcassès (languedocien, première moitié du XIII^e siècle), *La Nouvelle du Perroquet* a comme personnage central un perroquet magique, qui incarne tour à tour le rôle du messager des amoureux et celui du principal moteur de l'intrigue. Cet oiseau emblématique, cependant bien rusé, intervient de manière surnaturelle dans le récit pour « châtier les maris qui veulent enfermer leur femme ». Beau parleur, raisonneur, ayant une très bonne éloquence, le perroquet s'élève au rang d'un protagoniste, tributaire des valeurs humaines. Écoutons-le :

Dins un verdier de mur serrat,
A l'ombra d'un laurier folhat,
Auzi contendr'un papagay
De tal razo com ye-us dirai.
Denant una don'es vengutz
E aportal de lonh salut
E al dig : Dona....
Si vos dic per que soy aissi
Vengutz a vos en est jardi.¹⁶⁶

¹⁶⁵ *nouvelles* en langue d'oc (moins nombreuses que celles d'oïl) autour de la civilisation méridionale de la *fin' amor* et du *trobar*. Le sens le plus répandu du mot : « récit » « conte », « histoire ». A noter qu'un troubadour du XIII^e siècle, Peire Bremon, avait choisi le surnom de Ricas Novas (histoires intéressantes) en se référant à cette acceptation du mot.

¹⁶⁶ ARNAUT, de Carcasses, *La Nouvelle du Perroquet*. Ce texte donné est celui du ms. R avec les émendations, les corrections et qu. adjonctions (prises dans les mss. J et G) proposées par Nelli-Lavaud. Traduction : Dans un verger clos de murs, à l'ombre d'un laurier feuillu, j'entendis discuter un perroquet sur le sujet dont je vous parlerai. Il est venu devant une dame, lui a apporté des saluts de loin, et lui a dit : « Dame, que Dieu vous garde ! Je suis un messager – et ne prenez pas mal si je vous dis pourquoi je suis venu ainsi à vous dans ce jardin ». Introduction et traduction par Pierre Bec, Les Éditions Fédérop, 1988, p.27.

Les oiseaux parlants, sont nombreux dans les romans arthuriens, ou bien, en tant que messagers d'amour, dans la poésie lyrique. Sur ce point, il est intéressant de mentionner que *Papagai* a aussi servi de *senhal* (surnom) pour désigner quelques femmes par les troubadours.

Cette coexistence du monde animal et humain va apparaître également tout au long du XVI^e siècle et prendra une tournure scientifique avec les albums naturalistes et des traités de la médecine. Parmi les albums naturalistes, mentionnons l'*Iconologia* de Césaire Ripa (Padou, 1611) qui inspire de nombreuses interprétations symbolistes. Leur interprétation reste emblématique : il y a des tableaux sur lesquels la source de l'allusion animalière est ambivalente et met en question la première signification de la scène représentée en y cachant la possibilité d'une autre approche. C'est le cas d'un tableau peint par un artiste valencien inconnu, dans la collection espagnole du musée des Beaux-Arts de Budapest, représentant un homme sombre tenant un animal à la main se détachant sur un décor de palais (XVI^e siècle). L'identité du peintre, comme celui du commanditaire, est inconnue, mais il s'agit probablement d'un peintre de Valence qui connaissait l'art du portrait de l'école lombarde. Il est bien possible que le modèle ait été en relation avec les humanistes italiens, ou bien, lui-même était poète ou philosophe. A première vue, l'animal qu'il tient à la main est un chat, c'est pour cela que l'on a donné le surnom *Homme au chat* à ce tableau. L'inscription sur la feuille que l'homme tient à la main nous offre une autre connotation possible: „Il n'y a pas de plaisir sans revers”. Selon Eva Nyerges¹⁶⁷, pour comprendre le sens de cette inscription, et en général, les motifs du tableau, on aurait recours à l'*Iconologia* de Césaire Ripa. S'il s'agissait d'un chat, il devrait accompagner la figure féminine de la Liberté parce que cet animal ne supporte pas 'la prison'. Il est probable – malgré ses traits maladroits -que cet animal n'est pas un chat mais un léopard, qui est le symbole du plaisir terrestre, charnel. D'après Pliny, Ripa compare le léopard au désir qui séduit et empiège l'Homme par sa beauté pour le détruire après, et pour livrer son corps et son esprit au démon. Si l'on regarde l'expression du visage de la figure masculine de ce point de vue, on s'imagine comprendre les dessous de cette expression résignée et mélancolique. Cet exemple montre bien la complexité de l'interprétation d'un portrait qui s'adresse exclusivement à notre sensibilité au premier abord mais dont la symbolique révèle souvent des contenus préconçus.

¹⁶⁷ NYERGES, Eva, *Regi spanyol festmények*, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005

Dans le domaine pictural, l'on rencontre souvent des êtres moitié bestiaux-moitié humains, dégageant souvent un air grotesque tirant sur le mélancolique ou le tragi-comique - comme par exemple le tableau intitulé *Portrait d'Antonietta Gonzalgo* de Lavinia Fontana (1552-1614) de Blois¹⁶⁸. Ce tableau représente une jeune enfant au visage de chat, ou bien, pour aller plus loin, celui d'un être imaginaire diabolique. Comme si l'on avait affaire à un vrai chimère : l'assemblage des parties disparates, la disharmonie entre le cadre somptueux de l'arrière-plan, la lettre tenue à la main, le costume aristocratique et « le visage » animal, tout cela nous donne un ensemble surprenant et décalé. De plus, si l'on regarde de plus près ce petit monstre difforme, asexué, on a une confusion totale sur l'identité du modèle qui ressemble même plus à un jeune garçon qu'à une fille. Un regard pénétrant - transperçant le spectateur tout en se dirigeant vers un point indéterminable-, un sourire ambigu, mélangeant douceur et ironie : tout un être humain dépouillé de son humanité, transformé en une sorte d'espèce animalière mais témoignant, malgré son allure à la fois comique et terrifiante, d'une intelligence de l'être.

¹⁶⁸ Huile sur bois, 57x46 cm; Blois, Musée du Château



Portrait d'Antonietta Gonzalvo de Lavinia Fontana (1552-1614) de Blois
Huile sur bois, 57x46 cm; Blois, Musée du Château

Le mystère du tableau n'est pas tout à fait dévoilé même si l'on sait qu'Antonietta Gonzalvus a vraiment existé, et le peintre Lavinia Fontana l'a en effet rencontrée. Selon les documents, le père de la jeune fille, Petrus Gonzalvus, dit aussi Pedro Gonzales, est né à Ténérife, dans les îles Canaries en 1556, voyagea beaucoup et se maria avec une Hollandaise. Antonietta elle-même est née en Hollande en 1572. Quand le peintre l'a rencontrée à Parme sans doute en 1583, la jeune fille devait avoir à peu près 11 ans. L'explication de son visage poilu peut être le fait que le père ait souffert de la maladie *hyper trichose*¹⁶⁹ universelle congénitale.

Il s'agit donc d'une représentation réaliste d'une personne atteinte de l'hyper trichose dont l'expression, malgré le visage poilu, dégage une intelligence hors du commun, d'où la bravoure psychologique de ce portrait. Par-là, cette œuvre entre dans la catégorie du portrait réaliste baroque calqué sur une personne qui avait existée au XVI^e siècle. La valeur

¹⁶⁹ Symptôme d'un dérèglement hormonal qui se manifeste, chez l'homme ou la femme, par une pilosité envahissante sur une partie du corps ou sa totalité. Le terme est issu du grec *hyper* : avec excès, et *thrix, trikhos* : poils.

mémoriale est présente ce qui est soulignée par la feuille de papier qu'elle tient à la main comme une sorte d'attribut se référant à sa vie.

Comme nous avons souligné dans le Chapitre consacré à *l'Histoire du portrait*, les traités de physiognomonie du XVI^e siècle, pour leur part, exploitent-ils la spontanéité de la zoomorphie. Ils s'inspirent souvent des études faites par des auteurs de l'Antiquité (Hermès, Philémon, Aristote, Polémon, et surtout Galién). Avec la parution de *De humane physiognomoniam* de Giambattista della Porta (1535 -1615) en 1586¹⁷⁰, la mise en parallèle de l'homme et de l'animal deviendra ambivalente, porteuse de signes cachés sur la nature humaine. Ce traité repose sur l'analogie des traits de caractère humains et animaliers et sur les correspondances entre les marques corporelles. Ce type de traité se base sur la méthode analogique (microcosme-macrocosme) de la culture humaniste de Renaissance, toutefois, il met en doute la logique des lois dans la nature : on peut s'attendre à tout, car l'intimité des choses nous est cachée. Les signes extérieurs peuvent nous orienter à révéler les secrets du *dedans* mais il faut avoir la capacité de bien lire leur message crypté. Sur le frontispice de l'ouvrage, le portrait de Giambattista Della Porta est encadré par les créatures de son imagination scientifique, ces êtres à mi-chemin entre un visage humain et un monstre difforme présentant les traits d'un animal :

¹⁷⁰ Sorrente, Chez Giuseppe Cacchio



Frontispice de l'édition de 1586 de *De humane physiognomonie* de Giambattista della Porta

Jean-Michel Charbonnier, dans son article intitulé *Dans la chambre des merveilles*, souligne qu'au XVI^e siècle et en début du XVII^e siècle, nous assistons à la floraison des albums des naturalistes, une compilation d'écrits, de légendes et de mythes entourant tel ou tel animal, telle ou telle plante. Il mentionne les ouvrages d'Ulisse Aldrovandi (1522-1605), professeur d'histoire naturelle à l'université de Bologne qui constitua l'un des plus célèbres cabinets de curiosités d'Europe. Il fit réaliser près de huit mille peintures d'animaux, végétaux ou minéraux. Arcimboldo participa à l'entreprise. Le naturaliste incita princes et souverains à envoyer sur les terres récemment découvertes « des hommes savants avec des peintres pour pouvoir peindre chaque chose selon son être naturel »¹⁷¹.

Quelques années plus tard, Charles Le Brun (XVII^e) va réaliser le même brouillage des espèces sur ses dessins inspirés de l'œuvre de Giambattista della Porta. En regardant ses dessins, on a un sentiment inconfortable: les animaux sont saisis sur le vif mais une recherche d'expression leur donne comme un accent d'intelligence humaine. Leurs masques

¹⁷¹ CHARBONNIER, Jean-Michel, *Dans la chambre des merveilles*, In. : *Connaissance des Arts*, *Arcimboldo*, p. 26.

hermétiques semblent enfermer des univers profonds. Les hommes, par contre, sont fortement bestialisés, aux traits grossiers et déformés. Selon les termes de Baltrušaitis¹⁷², c'est une humanité équivoque qui a quelque chose de maléfique et de terrible, inapte à la parole et à l'entendement. L'un des principaux apports de ce traité est de visualiser les similitudes entre l'homme et l'animal en créant des amalgames surprenants comme l'homme-lièvre, l'homme-loup.

Regardons maintenant comment ces albums de naturalistes et traités physiognomonistes pouvaient intervenir dans l'univers artistique dans la deuxième moitié du XVI^e et au XVII^e siècle. La question qui nous intéresse particulièrement c'est le rapport possible entre l'image de la métamorphose végétale, très répandue dans l'art maniériste et baroque, et ces inventaires de plantes et d'animaux. Leur fréquence peut être considéré comme une source d'inspiration constante aux artistes comme c'était le cas de l' *Histoire naturelle*¹⁷³ de Pline :

Les hommes appelés Monocolos, qui n'ont qu'une jambe, sont remarquablement doués pour le saut ; ces mêmes hommes sont aussi nommés Sciapodes parce qu'au plus fort de l'été (skia = ombre) ils se couchent sur le sol et se font de l'ombre avec leur pied; ils vivent non loin des Troglodytes; en revanche à l'ouest de ces peuples certains n'ont pas de cou et ont des yeux sur les épaules. Il y a aussi les Satyres dans les montagnes orientales des Indes (...) ; ce sont des êtres très agiles qui sont tantôt à quatre pattes, tantôt en position verticale comme des hommes ; vu leur rapidité, on ne peut les capturer que lorsqu'ils sont vieux et malades.

Au XVI^e siècle, il n'est pas d'encyclopédie d'histoire naturelle qui, suivant Pline et Aristote, n'accorde systématiquement une rubrique aux plantes et aux animaux, et plus particulièrement leurs parallélismes ou vicissitudes. (Les plantes et les animaux réagissent à des pulsions élémentaires). Par exemple, Giambattista Della Porta consacre à cette thématique toute une partie du livre VII de la *Phytognomia* (les luttes qui animent le monde animal et végétal) : l'éléphant est l'ennemi mortel du dragon, la cigogne du serpent...L'image du duel permanent entre les divers éléments de la nature remonte à Pline qui en parle dans le livre VII de *l'Histoire naturelle* : « Quelle raison apporter d'une telle intimité sinon que la nature se compose pour elle-même le spectacle de ces duels ». Philippe Morel abonde dans ce sens en affirmant que les embrassements et les affrontements qui animent l'art des grotesques peuvent être interprétés comme le théâtre absurde et dérisoire de l'appétit sexuel et de la lutte pour la vie.¹⁷⁴

¹⁷² BALTRUŠAITIS, *Aberrations, Les perspectives dépravées I*, Flammarion, Paris, 1995.

¹⁷³ PLINE, *Histoire naturelle*, Paris, 1780

¹⁷⁴ MOREL, Philippe, *Les Grotesques*, p. 82.

Attardons - nous un peu aux grotesques. Il s'agit d'une catégorie de peinture libre et cocasse inventée à l'Antiquité pour orner les surfaces murales où seules des formes en suspension dans l'air pouvaient trouver place. À partir de la dernière décennie du XV^e siècle, la représentation des grotesques connaît un renouveau spectaculaire en Europe, une floraison entamée en partie grâce aux fouilles archéologiques dont la plus connue était celles de la Domus Aurea miraculeusement préservée car elle était enfouie rapidement sous les thermes de Trajan au II^e siècle. Cette anecdote est autant plus intéressante pour notre propos qu'elle va nous renseigner sur le malentendu qui est à l'origine du terme « grotesques » : les visiteurs se croyaient à l'intérieur des grottes d'où le mot grotesques qui connaîtra une modification d'orthographe au cours du XVI^e siècle grâce à l'évolution stylistique et va devenir une sorte de courant stylistique. Ensuite, le développement de l'estampe et de la gravure favorise la propagation rapide des motifs à grotesques.

Les grotesques s'inscrivent dans la lignée de la représentation bizarre, voire paradoxale: les transformations des pattes d'un cheval en feuillage, les jambes d'un homme en pattes de grue sont autant de motifs relevant du grotesque. L'égaré de l'imagination et la liberté sont au cœur de cette représentation mouvementée.

Dans le domaine littéraire, on trouve l'équivalent de ce mouvement élastique, la force de la ligne et des compositions hybrides. D'une certaine manière, l'esthétique de la *Commedia dell'arte* italien, contemporain de la floraison de ces grotesques suit en quelque sorte cette irrésistible vivacité de la fantaisie débordée.

Sur ce point, il faut préciser que le grotesque - malgré les bizarreries et l'invention de son style - reste dans le contexte de la Renaissance tardive et du maniérisme: son attachement à l'Antiquité se ressourcent dans la culture humaniste; la jovialité, le rire de ces compositions agit surtout sur la surface *sans perturber les profondeurs*. Parmi les représentants de ce style fantaisiste, il faut mentionner Cornelis Floris qui a introduit dans le Nord des ornements à grotesques.

Dans le domaine de la poésie, nous rencontrons les mêmes types du refus des règles de la pesanteur, le goût pour l'inorganique, et un envoûtement imparable des figures hybrides. En ce qui concerne les figures hybrides, nous venons d'analyser les comparaisons animales *qui présentent le même goût pour les formes inattendues*, la métamorphose continue et

l'extravagance, que les grotesques. En dehors de cette confusion aberrante du monde animal et humain, nous avons d'autres types de représentation hybride.

Il est intéressant à ce propos de revenir un instant vers Giambattista della Porta et sa *Phytognomica* (1588), dans laquelle l'on rencontre souvent la mise en parallèle surprenant des mouvements et l'univers formel des plantes et ceux de certaines parties du corps. Par exemple, il a exécuté quelques dessins sur lesquels il représente une plante dont la racine est substituée par une main humaine reprenant le mouvement de la plante mais dans le sens inverse. L'on retrouve le même phénomène à Florence, dans le corridor oriental, sur les voûtes peintes par Alessandro Allori ou un collaborateur¹⁷⁵.

Ces recueils circulaient dans l'Europe entier, ainsi l'on peut supposer que notre poète et son cercle satirique les ont consultés. Leur imagination saugrenue en matière végétale et animale peut donc être soutenue par des supports bien réels. En tout cas, tous ces phénomènes visuels prennent leur source dans une configuration de monde similaire qui s'est créée en Europe suite aux découvertes scientifiques du XVI^e siècle. Il n'y a pas de frontière tangible entre les différents domaines où l'esprit humain s'exerce. Tantôt dans l'univers artistique, tantôt dans l'univers scientifique, ces phénomènes n'évoluent pas séparément mais leur importance s'étend sur différents champs artistiques ou scientifiques qui sont en corrélation.

Par exemple, la configuration des créatures difformes et saugrenues dans l'art poétique et pictural baroque s'appuie fortement sur les traités scientifiques qui légitiment l'existence de ces êtres *anormaux*. Ainsi Ambroise Paré¹⁷⁶, en se basant sur les écrits de Démocrite, d'Hippocrate ou Aristote, complétées par les influences astrologiques relevées par Ptolémée, Avicenne, Albert le Grand ou Pomponazzi, avance-t-il l'hypothèse des raisons scientifiques de la déformation corporelle. Regardons comment il dessine le *Pourtraict du Succarath*, monstre de Floride dont la difformité inhabituelle lui sert d'exemple scientifique pour appuyer son argumentation. Raison et déraison constituent un mélange abracadabrant :

Il se trouue en la Floride une forte de beste, laquelle tant pour sa verité que deformité, ie n'ay voulu obmettre en ce tracté, en ayant pris le pourtraict de Theuet, liure 23. chap.I, Tome 2 de sa Cosmographie. Elle est nommee de ce peuple Succarath, & des canibales Su. Ceste beste la

¹⁷⁵ Œuvres répertoriées par MOREL, Philippe, *Les Grotesques*, p. 83.

¹⁷⁶ PARÉ, Ambroise, *Les Oeuvres d'Ambroise Paré, Conseiller, et premier chirurgien du Roy. Diuisees en trente liures. Avec les figures & pourtraicts, tant de l'Anatomie, que des instruments de Chirurgie, & de plusieurs Monstres, Reueuës, corrigees & augmentees en infinis lieux en ceste huictieme Edition. A Paris, Chez Nicolas Buon, 1628. Avec Ptiuilege du Roy.*

pluspart du temps fait la residence au riuage des fleuues, & est rauissante, & d'une façon fort estrange, telle que la voyez figuree. Si elle est poursuiuie, elle prend les petits sur son dos, lesquels elle couure de la queuë, qu'elle a assez longue & large, & se sauue à la fuite. Toutesfois les sauuages pour la prendre, font une fosse, dedans laquelle elle tombe sans se douter de telle embuscade.¹⁷⁷

Plus loin, il rapporte l'apparition d'un enfant à tête grenouille, en offrant une description méticuleuse de ce phénomène „naturel” du à la „vertu imaginaire” d'une femme qui, après avoir consulté une voisine, avait pris à la main une grenouille morte et alla se coucher avec elle la nuit même; le prodige intervient: elle est enceinte...d'un enfant grenouille.

L'an mil cinq cens dix-sept en la paroisse de Blois le Roy, dans la foret de Bierre, sur le chemin de Fontainebleau, nasquit un enfant ayant la face d'une grenouille, qui a esté veu&visité par Maistre Iean Belanger, Chirurgien en la suite de l'Artillerie du Roy, és presences des Messieurs de la Iustice de Harmois. (...) le dit Belanger, homme de bon esprit, desirant sçavoir la cause de ce monstre, s'enquit au pere d'où cela pouuoit proceder, lequel luy dit qu'il estimoit que la femme ayant la fièvre, une de ses voisines luy conseilla pour guerir sa fièvre, qu'elle prist une grenouille fust morte : la nuict elle s'en alla coucher avec son mary ayant toujours ladite grenouille en sa main, son mary & elle s'embrasserent, & conceut, & par la vertu imaginaire ce monstre auoit esté ainsi produit.¹⁷⁸



Ambroise Paré
Figure prodigieuse d'un enfant ayant la face de grenouille
Les Oeuvres, 1628, p.1022.

¹⁷⁷ *Ibid*, p.62.

¹⁷⁸ *Ibid*, p.1022.

De même, ces raisons scientifiques cohabitent avec la volonté divine soucieuse de nous avertir par des signes prodigieux qui doivent être soumis à l'interprétation. Toutes ces explications rendent plus plausibles les créatures les plus invraisemblables, tel le célèbre âne-pape de Melancthon, les monstres de Ravenne et de Cracovie, la chimère d'Arezzo, ainsi de suite.

Revenons aux comparaisons animales. Comme le soulignent Laurent Baridon et Martial Guédron dans leur ouvrage intitulé *L'Art et l'Histoire de la Caricature*¹⁷⁹, le biographe d'Annibal Carrache, Giovanni Bellori suggère qu'Annibale cherchait à établir des analogies entre certains types physiques et certaines têtes d'animaux tout en ayant connaissance des déductions physiognomoniques que l'on pouvait tirer de tels rapprochements. Nous constatons la même analogie troublante, voire bizarre, sur un dessin de l'école lombarde du XVI^e siècle, représentant *Quatre personnages avec un chat*¹⁸⁰. Chaque figure dont le sexe est difficile à déterminer –ce qui est souligné dans le titre par le terme neutre « personnages »- , aux visages présentant des analogies morphologiques avec les chats, rient et regardent en face le spectateur. Les bouches entrouvertes, les yeux empruntant la forme des yeux des félins avec les rides autour, ces êtres doublement hybrides (homme/animal –homme/femme) ont une expression en même temps désinvolte et malsaine. L'une d'eux tient un chat à la main qui regarde étrangement dans le sens inverse en se démarquant ainsi des êtres « humains ». De tout cet amalgame d'espèces s'émane un humour irrésistible.

¹⁷⁹ BARIDON, Laurent, GUÉDRON, Martial, *L'Art et l'Histoire de la Caricature*, Op.cit..., p. 46.

¹⁸⁰ ECOLE LOMBARDE, *Quatre personnages avec un chat*, Venise, Accademia, Gabinetto disegni e stampe



Ecole lombarde (XVI^e siècle), *Quatre personnages avec un chat*, Venise, Accademia, Gabinetto disegni e stampe. Photo Musée.

Le concert de chats ou d'autres animaux s'avère un motif pictural et littéraire assez féconde dans la deuxième moitié du XVI^e et au début du XVII^e siècle. Ce quiproquo humoristique, le jeu de rôles renversant la réalité humaine et animale s'anime par la musicalité dans les poèmes, notamment dans *La Petite Bourgeoise* de Sigogne où le chant se transforme en un « hurlement » faisant ressortir l'intérieur féroce de l'humain :

Après quelqu'autre casse-nois
 Qui, chevrotant avec sa voix,
 Chantera auprès de madame :
 Amour, pour les yeux d'une Dame,
 Incitant tous ceux du pourchas
 D'imiter un concert de chats,
 Un a autre viendra, d'aventure,
 Chantant la taille par nature.
 Ma Bourgeoise, au chant enrumé,
 Contrefait le chien enfermé,
 Quelque fois chante en basse-contre
 Et tous mes chantres d'oribus,
 La haute-contre, et le dessus,
 Tellement qu'en ceste musicque
 Il n'i a si melancolicque
 Qui, en effet bien diligent,
 Ne voulût donner de l'argent
 Afin de les faire tous taire.¹⁸¹

L'humour se fait sentir donc également par la voix animale. Ces voix, quoique naturelles, apparaissent totalement dysharmoniques à tel point que le concert de chat est présenté comme

¹⁸¹ SIGOGNE, *La Petite Bourgeoise*, Vers 608-626, *Op.cit...*, p.268.

une torture pour laquelle on est prête à payer pour mettre fin. Une bonne comparaison pour décrire l'aspect insupportable de la voix de certaines vieilles laides.

Ce rapprochement des deux mondes est autant plus renversant que cette voix s'avère dénaturée et se présente en disharmonie totale. Souvent, dans les satires contre les vieilles, la voix criarde, fait-elle apparaître la personnalité féroce et démoniaque:

*Sonnet*¹⁸²

Elle a beaucoup de l'air d'une antique Marotte ;
 Son teint est délicat comme un vieil brodequin,
 Son corps est embon-point autant qu'un mannequin,
 Et chemine aussi gay comme un lievre qui trotte.

Elle parle en oyson qui jase dans la crotte ;
 Elle rit en guenon qui a son vert coquin ;
 Elle sent aussi bon que faict un vieux bouquin,
 Et tient sa gravité comme un asne qu'on frotte.

Son chant approche fort d'un geay pris à la glu ;
 Amoureuse est à voir comme un plat de merlu,
 Gaillarde comme un chat qui gambade en goutiere (...)

Ce personnage féminin crie, rit comme un *oyson*. Cela nous évoque incontestablement l'univers des farces dans lesquelles la source de l'humour repose souvent sur le fait que l'auteur prête un costume et une voix animale aux personnages. Tandis que dans les farces cela relève du décor, du rôle, la figure sigognienne assume entièrement cette confusion avec l'animal. D'où son caractère „baroque”.

Par ailleurs, l'invention des concerts de chats est rendue possible par la grande liberté musicale qui règne dans certain genre au XVI^e siècle. Par exemple, la *fantaisie* à l'époque de Eustache Du Caurroy (1549-1609), le dernier maître de la polyphonie, manifeste l'existence de l'invention instrumentale à l'état pur. Tout comme le *ricercar* (recherche), la *fantaisie* est le lieu où les instruments revendiquent leur autonomie par rapport au texte, et aux règles de l'harmonie et où voit le jour une création musicale délivrée des contraintes métriques, prosodiques et sémantiques de la poésie. Le mot *fantaisie* désigne au XVI^e siècle une invention instrumentale affranchie de la condition de copie ornée et diminuée d'un contrepoint vocal emprunté.

¹⁸² SIGOGNE, *Sonnet*, Strophes I-III, p. 191. Attribué à Sigogne dans les recueils suivants : Ms. 534 (pièce 84), Ms. 884, Anonyme dans Ms. 24322. *Le Cabinet Satyrique*, 1618, p.37.

III.4. Comparaisons animales au service du rabaissement dans la poésie de Sigogne

Indéniablement, les dessins mariant l'homme et l'animal auront une influence importante sur les images picturales et poétiques de cette fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Dans la littérature satirique, en parlant du portrait, ce basculement entre le monde humain et animal va de pair avec le rabaissement et la ridiculisation de l'être humain. Cette critique peut se formuler contre l'humanité en général, d'une part, ou bien, plus fréquemment, contre une personne concrète, fictive ou réelle. Dans le premier cas, il s'agit souvent d'une représentation symbolique ou un anecdote moralisant. Par exemple, dans les recueils d'emblèmes comme celui d'Alciat et de Vaenius, on trouve la panoplie d'images représentant la transformation miraculeuse de l'Homme ou d'un dieu antique en un animal. Cette transformation s'avère peu envoûtant pour la personne en question.

Dans le deuxième cas, la satire se veut plus virulente parce qu'elle vise une personne concrète qui ne laisse pas froid l'artiste. Dans ce registre, il y a plus de place à la subjectivité qui fait que la ridiculisation est plus directe et choquante. La palette de Sigogne abonde en pièces de ce genre. Ainsi ramasse-t-il ses flèches contre une femme « sans visage » dans son poème intitulé *Stances*¹⁸³:

Cheveux de couleur becasse,
Frisez de fort mauvaise grace,
Pantaines de diables esrans,
Je ne veux rien de vostre traisse,
Que six couples et une laisse,
Pour conduire mes chiens courants.

Beau teint de couleur de châtagne,
Tributaire du roy d'Espagne,
Tu m'eusse peut-estre atrapé,
Sans que ta peau, jaune et lissee,
Semble une levrette gressee,
A qui le poil est echapé.

À noter que ce poème prend place parmi les portraits féminins anonymes qui revêtent la forme des blasons (ou contre-blasons) dont Sigogne s'est sans doute servi comme modèle.

¹⁸³ SIGOGNE, *Stances, Op. cit...*, pp. 222-223

Le poète procède dans le sens vertical et consacre chaque strophe à telle ou telle partie du corps.

On a affaire donc à l'énumération de différentes parties du corps qui sont juxtaposées à l'improviste, sans aucune logique. Les parties du corps apparaissent en tant qu'objets impersonnels, voués à la laideur. Le désordre règne partout sauf dans la logique selon laquelle le poète dresse le portrait en procédant verticalement sur le modèle des blasons.

Même s'il suit la linéarité de la description en allant du haut vers le bas, plusieurs parties du corps font un désordre pêle-mêle. On ne s'y trouve plus, et justement, ce dépaysement fait la beauté de ce langage illogique.

La femme reste 'ineffable', invisible, puisque elle se cache derrière ses débris de corps. On ne sait rien de son identité, ni de son âge ou son rôle dans la société. Sigogne s'adresse aux parties de corps mais cette apostrophe se trouve fallacieuse puisqu'il s'agit plutôt d'une description stylisée : la tournure satirique vient de ce qu'il personnifie des parties de corps défigurées, dénigrées et ce renversement stylistique est si incroyable que le lecteur *babaude*¹⁸⁴, reste bouche bée.

Le poète a recours à des objets simples pour en sortir des images abracadabrantes, prêtes à surprendre: les cheveux sont apprentés à des pantaines de diables errants pour se réduire à la fin à une „pauvre” laisse „pour conduire mes chiens courants”. L'objet se transforme et revêt des matières différentes. Cette perpétuelle métamorphose sert de liaison entre les strophes, en faisant avancer la description comme si le regard suivait de près le corps féminin.

Les associations sémantiques saugrenues sont au service du rabaissement de la femme. Dans cette optique, les comparaisons animalières suggèrent souvent des interprétations morbides. Ainsi la levrette s'apparente-t-elle bien au motif de la chasse. De plus, le mot a une certaine connotation érotique qui est à l'usage surtout au XVII^e siècle dans l'expression *en levrette* qui fait allusion à une position érotique. La version latine de cette expression était *more canimo*, c'est-à-dire à la manière des chiens. Comme le souligne le vocabulaire

¹⁸⁴ *Babauder* veut dire regarder bouche bée. Il s'agit d'un mot disparu de la langue française qui avait été encore utilisé au XVI^e siècle (du provençal *badar*)

historique de la langue française sous la direction d'Alain Rey¹⁸⁵, le fait que la femme soit assimilée à une chienne et le diminutif atténue la vulgarité de la comparaison. Il suggère des liens possibles avec le lièvre, en pensant aux valeurs érotiques du lapin. A partir du XVII^e siècle, la forme féminine du lapin, lapine, a développé quelques valeurs métaphoriques en signifiant une femme particulièrement féconde. Pour sa part, le masculin lapin couvrait un homme gaillard, actif, résolu.

Ce qui est tout à fait singulier chez Sigogne c'est que ces mots qui, selon les dictionnaires étymologiques, avaient été utilisés dans le contexte érotique, sont dénués de toute acception érotique et se réduisent à une image de laideur. On pourrait s'interroger sur le fait si au tournant du siècle, la connotation érotique était déjà à l'usage, ou bien, justement, les rapprochements insolites dont abondent les poèmes gaillards des recueils de la poésie satirique (*La Muse Gaillarde ...*) ont fait que leur connotation est devenue sexuelle. Dans ce cas-là, l'on assiste à une évolution étymologique du terme, intimement liée à l'usage oral ce que la littérature diffamatoire favorise.

Le vocabulaire sigognien a recours volontiers à ce terme. Le *Sonnet* adressé à une fille couverte de masque en donne un exemple singulier : le *chetif* masque de la laideur que « ceste fille porte » est « doublé de cuir d'une levrette morte » :

Que le masque est chetif que ceste fille porte !
Ha ! mon Dieu, que je hay cet attouret de nez,
Son teint d'escaille d'huistre, et ses yeux farinez
S'attachant à son front comme la colle forte.

Il est doublé de cuir d'une levrette morte :
Ainsi dans les enfers se masquent les damnez ;
C'est un escafignon, ne vous en estonnez,
Un cureur de retraits l'embrena de la sorte¹⁸⁶.

Dans le poème intitulé *La Grande Sauvage*, l'adjectif « sauvage » annonce une série de métaphores animales : successivement, la biche, la vache, le cheval, l'oison, l'araignée, le chat, le cerf, le cheval de nouveau, l'escargot, les cailles, les petits oysons à nouveau, la jument, le chameau, sont tous convoqués pour évoquer les qualités de la « belle », ou plutôt, ses défauts.

¹⁸⁵ REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, 2006

¹⁸⁶ SIGOGNE, *Sonnet*, Strophes I-II ; p. 199. Ce sonnet est parmi les premiers poèmes parus sous le nom de „Sigognes” : Ms.534. (pièce 90), *Le Cabinet satyrique* de 1618, p.616.

Les animaux exotiques se mêlent aux animaux domestiques. Les animaux utilisés métaphoriquement ne sont pas tous des bêtes repoussantes ou dégoûtantes comme l'araignée et le rat, mais sont considérés généralement comme agréables à l'œil, presque élégants (la biche, l'oison, la caille) mais ils sont néanmoins utilisés par Sigogne pour des comparaisons dépréciatives.

Il faut noter le statut spécial du pou, dont l'usage dans le poème satirique n'est pas métaphorique, mais sert d'accessoire aux charmes de la « belle » et lui communique par un remarquable hypallage, son aspect repoussant.

Dans la description de la physique de la Sauvage, ces comparaisons et métaphores se contribuent à la description des accessoires vestimentaires, des mouvements et des gestes de la belle en laissant entendre qu'il s'agit là d'une bête :

Sa robe est courte en vieil haillon,
Encores plus son cottillon.
Ses canesons, pour la duree,
Sont de forte vache paree,
Comme époussettes de cheval,
Et non de toile de Laval.¹⁸⁷

Quelques portraits picturaux baroques suggèrent également ces motifs capricieux, jonglant avec le monde animal. Le parallélisme de l'allure animale et humaine se maintient tout au long du poème. La conclusion qui s'en dégage sonne comme un blasphème : la belle est un animal sauvage qui change d'aspect continuellement : son essence est ancrée dans la métamorphose, elle est disséminée. Dans la citation suivante, évocateur par son air de superbe niaise, le chameau est convoqué pour une comparaison dépréciative pour mettre en relief la lenteur, et la maladresse de cette « sauvage » :

Longue et droite comme un ormeau
Elle entre à grands pas de chameau,
A trois petits de reverence
Comme paysanne qui danse.¹⁸⁸

Maintenant regardons le portrait déplaisant et disgracieux d'un vieillard décharné par George Buchanan (1506-1582), humaniste et poète écossais (latinisant). Après avoir terminé ses études en Ecosse, il passa deux ans à Paris, à partir de 1520. Quand il retourne en Ecosse, il devient le précepteur d'un fils naturel de Jacques V d'Écosse. Il a été emprisonné (1539) pour sa satire contre les franciscains (*Somnium*) mais quelques années plus tard le roi lui-même lui

¹⁸⁷ SIGOGNE, *La Grande Sauvage*, Vers 19-24, p.35.

¹⁸⁸ *Ibid.*, Vers 76- 79, p. 37.

confère la tâche d'écrire une autre, plus violente (*Franciscanus*) dont une version circule en ce temps en France sous le titre *Le Cordelier de Buchanan*. Réfugié en France, puis est parti au Portugal et enseigna à Coïmbre (1547) mais en raison de la hardiesse de ses opinions, il connut beaucoup de conflits, notamment avec Marie Stuart ; à son égard, il est toujours hostile. À la fin de sa vie, il était au service du fils de Marie Stuart qui le chargea de la direction d'un collège.

Dans l'extrait suivant, tiré de son recueil d'épigrammes *Epigrammaton liber I*, l'animalité s'apparente à la description de la déchéance corporelle: la comparaison „ton visage est creusé de plus de rides que celui d'un vieux singe”, met l'accent sur la laideur. Cette laideur se repose sur le constat „tu n'as rien d'humain”, alors l'animalité apparaît comme privation, dégénérescence, voire une difformité liée à l'âge avancé:

Tandis que d'une voix de stentor tu t'écries, Névole,
« *Tout homme est un animal* », et que tu le clames jour et nuit,
Voilà que tu as déjà passé ton quatre-vingt-dixième printemps.
Déjà tu ploies sous la vieillesse qui fait trembler ton pas épuisé.

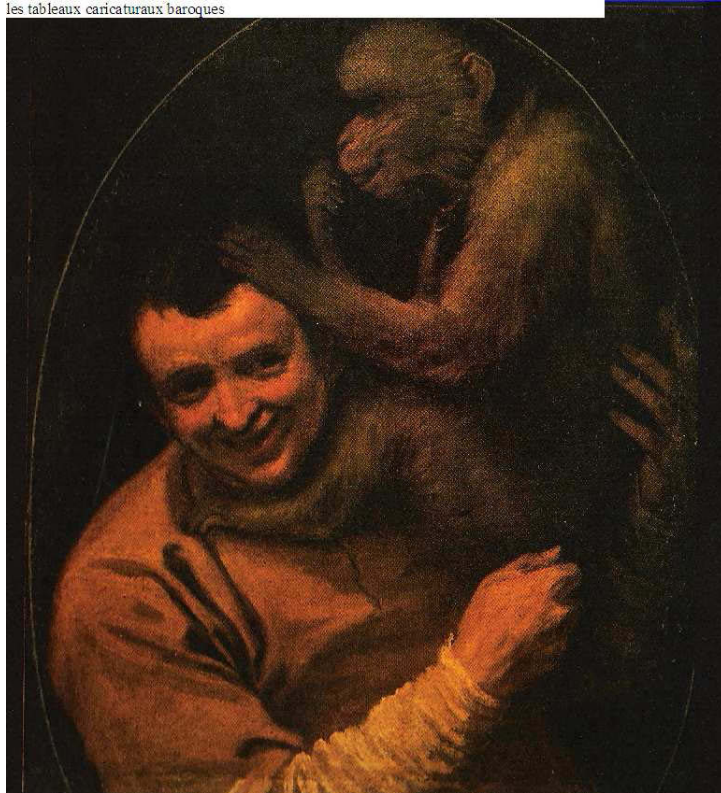
Tu n'as plus que trois malheureux cheveux sur le crâne,
Et tu y vois autant qu'une chouette en petit jour.
Ton nez gelé laisse toujours pendre une goutte,
Et tu mouilles toujours ton sein d'un long filet de salive.
Tu n'as plus une seule dent dans ta bouche édentée
Et ton visage est creusé de plus de rides que celui d'un vieux singe.
Si tu as un peu de décence, cesse à la fin de clamer, Névole,
Que tout homme est un animal, car, Névole, tu n'as rien d'humain.¹⁸⁹

Cette association grotesque du visage de l'homme et de la face d'un singe est un leitmotiv de la peinture baroque. Le thème connaît une propagation extraordinaire. Par exemple Annibal Carrache peint *L'Homme au singe*¹⁹⁰ sur lequel le parallélisme est outré, appuyé par le mouvement circulaire des deux corps et leur caractère attaché.

¹⁸⁹ BUCHANAN, George (1506-1582), « In Naevolum », *Epigrammaton liber I*, In.: Georgii Buchanini...*Franciscanus et fratres, Elegiarum l.I, Silvarum l.I, Hendecasyllabon l.I, Epigrammaton l.III*, s.l., 1584, p.153.

¹⁹⁰ LE CARRACHE, Annibal, *L'homme au singe*, Galerie des Offices

les tableaux caricaturaux baroques



Annibal CARRACHE, *Homme au singe*, vers 1590-1591.
Huile sur toile, 70x58Cm, Florence, Galleria degli Uffizi.

Ce parallélisme est souvent déroutant comme par exemple sur le tableau intitulé *Le nain du cardinal de Granvelle tenant un gros chien*¹⁹¹ (vers 1560) d'Anthonis Mor van Dashort dit Antonio Moro (1519-1575) joue sur l'écart entre les proportions : le chien, qui est debout à côté du personnage, est monumental par rapport au nain. Leur mise en composition peut être interprétée comme une réminiscence humoristique mantegnesque (Mercure et la Licorne sur le Parnasse).

Ce type de laideur qui établit un parallélisme choquant entre le visage humain et la face animale caractérise également les tableaux représentant les mœurs dépravés dans les cercles des caravagistes, les tableaux flamands tournant autour des fêtes paysannes liées à la bouffe et à l'excès comme la *Fête de bouchers*¹⁹² d'Adriaen Brouwer.

¹⁹¹ MOR, Anthonis, *Le nain du cardinal de Granvelle tenant un gros chien* (vers 1560), Huile sur toile, Paris, Louvre

¹⁹² BROUWER, Adriaen, *Fête de bouchers*, Alte Meister Gallerie Dresde

Conclusion

De même, dans les portraits renversés de la satire poétique, par ces jeux de substitution et d'addition (une tête de femme correspondant à celle d'un chien), les poètes arriveront à nous offrir une parade de figures bigarrées et capricieuses. Des formes inchoatives, toujours en métamorphose seront transplantées de manière étonnante en langage poétique. Les *fantasmi* de l'auteur prennent corps dans les figures.

Dans le chapitre suivant, nous allons analyser l'univers visuel de Sigogne et de ses contemporains en portant un regard analytique sur l'esthétique paradoxale baroque. Les êtres atteints de malformation seront prises dans leur duplicité identitaire et vont incarner par-là le conflit éternel de l'art et de la littérature baroque : antinomie des apparences et profondeurs. Nous allons puiser dans les images corporelles susceptibles de dévoiler des réalités morales inquiétantes.

CHAPITRE III.

Introduction

Dans le chapitre précédent nous avons insisté sur les images corporelles défigurées. Nous allons éteindre le champ de l'analyse sur les thèmes tels que l'esthétique renversée des scènes violentes de la poésie de la guerre de religions et les corps défigurés dans la poésie satirique. Cette esthétique traduit en partie l'expression sous-jacente du désarroi devant un univers ébranlé, voué au perpétuel changement, puisqu'il a perdu ses points de repère fixes sur le plan scientifique (héliocentrisme), religieux (les guerres de religion) et politique (guerres civiles).

Les représentations du corps sont faites dans les contextes de violence, de maladie, de mort. La réalité lugubre, morbide, sale et puante du siècle rejailit sur l'art. Les corps sont torturés, dans une époque elle-même torturée.

Nous analyserons ensuite la beauté paradoxale, qui fait du corps dégradé un objet d'art, un matériau dont peintres et poètes s'inspireront, troublant ainsi la réception que peut en avoir le lecteur ou le spectateur, tiraillé entre attirance de surface et répulsion profonde.

Cela nous mènera à examiner comment les artistes transforment ces visions corporelles extrêmes en satires, dont les principales cibles sont les courtisans- et surtout les courtisanes- que caractérisent la dissimulation et la fausseté de leur apparence, et par là de leur vie-même ainsi que leur rôle social et politique, dénoncés alors par le poète.

I. L'esthétique renversée à l'âge baroque

L'imagination corporelle

1.1. Expressions violentes et paradoxes pendant les guerres civiles

Une extrême violence habite la littérature en cette fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. De nos jours, l'expressivité des images au coloris sanglant s'avère terrifiante et même un peu décalée. La cruauté à l'état brut devient parfois comique parce qu'elle est illogique. De plus, paradoxalement, il y a des interférences entre la poésie satirique et religieuse : on retrouve les mêmes images du monstrueux et le même sentiment d'horreur en lisant les satires sur « les vieilles laides », très à la mode à cette époque surtout dans le cercle des poètes normands, et les représentations du corps du Christ dans certains poèmes mystiques.

Dans l'optique de l'esthétique paradoxale du Baroque, à l'aise dans un imaginaire saugrenu et monstrueux, nous rencontrons une panoplie surprenante de difformités inhabituelles, notamment dans la représentation du corps humain qui revêt souvent une forme dégradée et purement négative. Par exemple, la monstruosité des masses de corps démembrés par la guerre, les corps flétris et malades, rongés par la famine, reviennent constamment dans l'art pictural et poétique.

En cette fin du XVI^e et début du XVII^e siècle, l'Europe est tourmentée par les guerres civiles et des guerres de religion colorant du rouge le tableau historique. Toutes ces guerres offrent un arrière-plan marqué par les exactions de la soldatesque et par l'insécurité de l'existence ce qui se reflète dans les images choquantes des poèmes. Ce climat de guerre et de violence engendre une poésie désordonnée, à l'aise dans les expressions extrêmes, voire hyperboliques colorant du rouge le tableau de cet automne de siècle morose: les corps délabrés, rongés par les maladies sont malheureusement omniprésents non seulement dans l'imaginaire fantaisiste des poètes, mais également dans la réalité. Les fantasmes macabres des artistes et des poètes de cette période s'alimentent en grande partie de cet arrière-plan horrible.

L'Homme se sent impuissant dans cette foulée de misères qui tombe sur lui : faim, maladies, fléaux noircissent le tableau du tournant de siècle. La fureur de la guerre s'exprime

à travers les témoignages historiques comme par exemple ce récit sur *Le Siège de La Rochelle* (1627-28) :

Oui l'Angleterre est coupable des extrémités où pousse la famine. Seigneur, que la responsabilité n'en tombe pas sur nous ! Ecrire ce que je vais écrire et que m'a conté Mervault, n'est rien faire à notre honte, mais tout à la honte de nos amis félons. Jeudi dernier, on a trouvé dans la maison du sieur Superville le corps d'une femme à qui on avait ôté la tête et coupé « des pièces de chair en plusieurs endroits du corps, que deux filles confessèrent avoir mangées ; on n'a pas osé les remettre entre les mains de la justice, de peur qu'étant punies publiquement, les assiégeants n'apprennent l'extrémité où nous en sommes réduits.¹⁹³

Il est à noter que nombreux sont les poètes qui avaient participé activement aux combats civils et religieux et ont incorporé leurs propres expériences dans leur œuvre. Il est intéressant de se poser la question de savoir jusqu'à quel point l'on peut considérer les images hyperboliques de l'horreur en tant que débordements stylistiques du Baroque et quelle est la part de la réalité là-dedans. Bien entendu, on ne peut pas entièrement rétablir le tableau réel de ces guerres, cependant, les témoignages de l'époque confirment que les poètes puisent souvent dans la réalité quotidienne.

Les images épouvantables des scènes macabres traduisent souvent le désarroi des poètes devant une réalité intenable. Le sentiment de l'impuissance face à cette réalité envahissante et menaçante provoque un effondrement psychique et moral qui donne les profondeurs troublantes de cette poésie. Ainsi, Jean Auvray (1580 ?-1630 ?), expose-t-il dans son poème intitulé *Les Peines Infernales*, la culpabilité et la déchéance de l'homme par une turbulence d'images noires :

Des gouffres ensouffrez de l'infornalle presse,
 Des flancs de Persephone et de la troupe espaisse
 Des esprits criminels, où jamais le soleil
 En son cours ne fait voir son visage vermeil,
 Nous retournons au monde, afin que par nos peines
 Le monde aille laissant ses debauches mondaines.
 Mondains dans les gluaux des vices arrestez,
 Croupissant sous l'egout des molles voluptez,
 Voyez que, pour avoir imité vos bombances,
 Vos banquets persiens, vos carnevals, vos dances,
 Et l'esseim fourmillant de vos salles pechez,
 Nous sommes à la mort maintenant attachez.
 Qui conteroit les feux des voutes lambrissées,
 Les cotonneux flocons des neiges amassées
 Sur les sommets pointus des Alpes sourcilleux,
 De neptun courroussé les replis orgeilleux,

¹⁹³ *Journal des assiégés de la Rochelle 1627-1628*, Présenté et commenté par Pierre VILLEMAIN, VIII. *La victoire de la faim*, Éditions de Paris, 1958, p. 266.

Les images divers d'une inconstante nuë,
Les boulets bondissants d'une grelle menuë (...) ¹⁹⁴

Le mouvement intérieur du poème traduit un tourbillon autour de la mort inévitable :

Des esprits criminels, où jamais le soleil
En son cours ne fait voir son visage vermeil

Il est intéressant de constater que Jean Auvray appréhende le Soleil analogiquement au contexte de la mystique chrétienne, à l'intérieur de laquelle, selon l'antinomie de base lumière/ténèbres, le Soleil transperce les ténèbres pour laisser voir la lumière divine. Cependant, malgré l'analogie de l'image, cette lumière est complètement voilée : l'image de l'enfer selon Auvray est entièrement noire. Le sentiment de désespoir est renforcé par les enjambements tels que la reprise du mot *mondains*, lié à chaque fois à l'idée des vices et de l'imperfection. Il n'y a aucun signe pour apparition de la lumière, le noir absolu règne. Le style est heurté, les images violentes, la pensée procède par bonds, s'exprime par cris.

Vocabulaire à connotation topologique :

« Gouffres » « Flancs » : décrivent un espace clos, inaccessible aux rayons de soleil, une sorte de prison, par opposition à des « sommets pointus » et neigeux des Alpes ou aux replis de Neptune, paysages vaste et ouvert. De plus, le poème joue de l'opposition fermé/ouvert. L'enlèvement dans les « gluaux » du vice où l'on « croupit » traduit l'immobilité. Les images décadentes s'articulent autour de la fin de la vie terrestre, une fin chaotique et décevante. Le cri anonyme des masses entassées dans ce paysage démoniaque exprime un sentiment d'étouffement et de frustration ; un souffle pernicieux s'exhale dans ces contrées.

L'espace qu'il dépeint est clos, l'homme lui-même s'accroupit et attend la fin inévitable. Cette vision négative caractérise davantage la littérature protestante. A noter que dans le registre de la mystique rhéno-flamande, nordique l'image du brouillard infini l'emporte sur le contraste de la nuit et du jour ce qui souligne la prédestination de l'homme au mal et le caractère plus pessimiste du message. Cette image hermétique souligne l'impuissance de l'homme dans cette foulée de misères qui tombe sur lui : faim, maladies, fléaux noircissent le tableau du tournant de siècle.

¹⁹⁴ AUVRAY, Jean, *Le Banquet des Muses ou les Divers satires du sieur Auvray*, Rouen, David Ferrand, 1623, 2^e éd. de 1628., pp. 122-123.

Ces paysages horribles existent également dans l'iconographie : des volcans crachant du feu de l'enfer de Bosch, ou bien, des contrées métaphysiques des nocturnes maniéristes, telles les visions du Gréco. Le triomphe de la mort est donc un thème antérieur aux horreurs de la guerre. Ce que le spectacle traumatisant des guerres apporte, se situe au niveau de l'expression naturaliste de scènes hallucinantes, l'omniprésence du cadavre et de ses détails insupportables. L'imagination a été frappée, et pour longtemps.

L'iconographie du XVI^e siècle abonde en représentations macabres comme les scènes de massacres des triumvirs romains d'Antoine Caron. En même temps, notamment en ce qui concerne les tableaux d'Antoine Caron, ces thèmes macabres prennent leur source dans la réalité violente des guerres de religion et se présentent comme une sorte de transpositions des massacres de protestants. L'art d'Antoine Caron se caractérise d'ailleurs par un coloris acidulé et un caractère allégorique qui le rapproche du groupe des maniéristes de la deuxième moitié du siècle.

Dans la culture humaniste de la Renaissance, le thème du triomphe de la mort avait envahi les livres d'emblèmes et les manuscrits enluminés. L'exemple le plus connu est les *Trionfi* de Pétrarque¹⁹⁵ dont les planches sont imitées sur plusieurs œuvres artistiques florentines (Cassonis, objets d'art...) du *Cinquecento* tardif. Ainsi *Le Triomphe de la mort*¹⁹⁶, des *Six Triomphes de Pétrarque*, gravée par Philippe Galle (1537 Haarlem-1612 Anvers) d'après Maerten van Heemskerck présente-elle la figure symbolique de la mort sur un char (le Faucheur) qui menace l'humanité en piétinant la masse des corps dégoulinantes sous son char. L'expression de sa face est épouvantable : elle ricane avec des yeux vides ce qui donne à son expression un caractère méchant. En même temps, il nous tourne le dos et laisse voir ses ossements craquants et sa chair abjecte. Hans Holbein, pour sa part, a réalisé une suite d'images liées à la thématique de la mort sous le titre d'*Icones mortis* qui ont été réalisés à Bâle et diffusés ensuite dans l'Europe entière. Antoine Silvius¹⁹⁷ en grave cinquante trois

¹⁹⁵ PETRARQUE, Francesco, *Trionfi*, Venise, Piero di Piasi, 1490. Selon le catalogue de Duplessis : N°236, Cabinet d'Estampes, Bibliothèque nationale de France, P-4. F.45, *Triomphe de la mort*, pleine page

¹⁹⁶ GALLE, Philippe, *Le Triomphe de la mort*¹⁹⁶, des *Six Triomphes de Pétrarque*, d'après Maerten van Heemskerck, 194x265, Amsterdam, In.: Catalogue d'Albertina, 5601

¹⁹⁷ SILVIUS, Antoine, *Icones mortis*, Cologne, héritiers de Arnold Birckmann, 1567-d'après les danses macabres de Hans Holbein sous le même titre. Livres à figures du XVI^e siècle tirés de la collection de Georges Duplessis (1834-1899). VII. Hans HOLBEIN, *Icones mortis* et figures de la Bible. Duplessis avait consacré un de ses premiers travaux, pour la Société des antiquaires, aux *icones mortis*, et possédait tous les ouvrages de référence et les fac-similés disponibles en son temps. Archives de la Bibliothèque de l'Institut de France.

gravures en bois, accompagnée de quatre textes sur la mort et la médecine de l'âme, écrits par Saint Jean Chrysostome et saint Cyprien. Nous présentons ici une gravure exécutée sans doute par Bernard Salomon sur le modèle des *Icones mortis* de Holbein. La figure squelettique de la mort transperce avec une épée le corps du vieillard. Toute la scène est empreinte d'un mouvement accentuant le menace et la violence. Le visage effrayé de la victime est confronté à celui du squelette dont l'expression est à mi-chemin entre grotesque et macabre.



Icones mortis, Lyon, Jean Frellon, 1547. 8° Duplessis 921.
F. c2v° : Ps. 48 Le comte. F. c3 : Job, 17 : Le vieillard.
Vers latins de Gilles Corrozet. 5e éd. de 53 planches dont 12 nouvelles.

Le livre religieux imprimé de petit format avec les figures de la Bible a connu une floraison remarquable dans le deuxième XVI^e siècle. Il associe un texte biblique très bref, une image et un commentaire généralement poétique qui en dégage le sens. Les dessins de Holbein pour les figures de la Bible et les images de la mort – qui en sont une variante – bien que réalisées à Bâle, ont été diffusées à partir de Lyon dans l'Europe entière¹⁹⁸.

Ces exemples iconographiques illustrent bien que dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, et plus particulièrement dans les années 70-80 quand les grands centres de l'imprimerie comme Lyon ont connu leur apogée, la circulation de livres traitant des motifs des danses macabres est très importante. La poésie contemporaine avait de quoi servir comme support visuel pour composer ses images hallucinantes de la mort.

La crise dans les mentalités de ce tournant de siècle se présente comme une perte de différence entre les morts et les vivants. Ces deux royaumes, celui de la vie et celui de la mort,

¹⁹⁸ *Idem*

se mêlent dans l’imaginaire poétique par des images choquantes qui exploitent les basses contrées de notre conscience humaine. L’expressivité de ces images va si loin que, lecteur de nos jours, nous succombons à leur force émotive imparable. Par la suite, nous plongeons dans cet univers surnaturel à l’aide des scènes macabres sollicitant des expressions paradoxales de la laideur physique et morale.

1.2. Anticipation de la mort

Au sein de cette poésie noire, on a souvent affaire donc à une sorte d’allégorisation: l’existence des vivants s’organise comme si ceux-ci étaient déjà voués à la mort. Il s’agit d’une interpénétration fantasmagorique entre la sphère de la vie et celle de la mort macabre dont le principal but semble de faire peur, ou bien, d’exprimer l’angoisse devant l’inévitable. De plus, ce geste d’anticipation de la mort peut être traduit comme la projection de l’état de désespoir devant les scènes choquantes que la réalité impose. Il faut cependant souligner que cette allégorisation peut se faire de manière volontaire aussi, notamment dans les textes de propagande religieuse, afin de montrer des exemples terrifiants pour les coupables et de les inciter à une vie purifiée afin d’éviter « les feux infernaux ». Dans ce registre, la laideur traduit donc une interrogation sur l’univers : le monde a perdu son unité et son harmonie et cette déchirure en révèle la double face. D’où l’esthétique surprenante, voire paradoxale de l’imaginaire macabre.

Les poètes arpentent les territoires insolites de la mort : leur univers reflète les préoccupations d’un temps voué à l’incertitude de la vie terrestre, toujours compromis par les changements subits et des flottements inattendus entre plusieurs rôles sociaux.

Dans la sphère physique, surtout marquée par les guerres, l’homme est impuissant contre les malheurs qui fondent sur lui. De même, dans son petit microcosme corporel, tous ces malheurs trouvent leur reflet pervers. On a affaire très souvent, à l’intérieur des poèmes religieux de cette période, une mise en parallèle des ravages de la guerre avec les maladies dévastatrices rongant le corps humain comme l’illustre la citation suivante d’Agrippa D’Aubigné :

Constant, par trop constant à suivre la doctrine
D’Arius qui versa en une orde latrine
Ventre et vie à la fois : et lui, en pareil lieu,
En blasphèmes pareils, creva par le milieu.¹⁹⁹

¹⁹⁹ D’AUBIGNE, Agrippa, *Les Tragiques*, Édition nouvelle, Charles Read (1819-1898), Éditeur scientifique, Paris, 1872VI.673-676, Cité également par Marie-Hélène PRAT, *Les mots du corps : un imaginaire lexical dans "Les tragiques" d'Agrippa d'Aubigné*, Genève, Droz, 1996, p. 181.

Dans l'iconographie maniériste et baroque, tous ces corps qui s'entremêlent, s'imbriquent et s'enchevêtrent expriment peut-être cette réalité étouffante et la peur d'être envahie et détruite. De même, la poésie violente de l'époque des guerres de religion projette l'inquiétude de l'inévitable chute de l'homme. Écoutons de nouveau Agrippa D'Aubigné dessinant sa vision hallucinée de la guerre :

L'ennemi mourra donc, puis que la peur est morte.
 Le temps a creü le mal ; je viens en cette sorte,
 Croissant avec le temps de style, de fureur,
 D'age, de volonté, d'entreprise et de cœur. (vv49-52)
 (...)
 Si quelqu'un me reprend que mes vers eschauffez
 Ne sont rien que de meurtre et de sang estoffez,
 Qu'on n'y lit que fureur, que massacre, que rage...(vv.59-64).

Dans ce visionnaire à tonalité macabre, le sang coule et colore de rouge les poèmes. La symbolique des couleurs renforce la force émotionnelle de ces tableaux. Le vidage des excréments du corps, les liquides inondant cette réalité pourrie soulignent le contact direct que le poète avait entretenu avec la violence des guerres. La masse des corps meurtris et les odeurs pestilentielles remplissent donc les tableaux et nous font pénétrer cette noire atmosphère non seulement par la vision mais par l'odorat.

1.3. Les corps entassés : la prison corporelle et la description excrémentielle

La puanteur et l'entassement vont de pair pour augmenter l'effet de l'enfermement : la prison corporelle s'avère inévitable, étroite et obscure n'offrant aucun soulagement. Cet enfer scabreux se trouve plongé dans la puanteur. La vieille *regio gehennalis* est devenue une prison surpeuplée : la grande fosse étroite ; les damnés eux-mêmes dégagent une odeur pestilente.

Cette image matérielle de la ville-enfer où les corps malodorants s'enchevêtrent s'inspire en grande partie de la réalité scatologique du tableau urbain du XVI^e siècle. La foulée des miséreux, étouffante et alarmante, dégagent des odeurs pestilentes dont les vapeurs vont jusqu'à la fenêtre des nobles sert d'arrière-fond convaincant pour la propagande de l'Église sur l'enfer qui nous attend : un enfer marqué par l'image de l'ordure et de l'entassement.

Le réalisme de la description excrétoire nous semble peut-être déplacé, mais si l'on considère les mentalités et les réalités dominantes de ce tournant du siècle, l'on constate que ces 'vidanges' étaient omniprésents dans les rues, à l'intérieur des enclos, des villes closes et surtout à la campagne. Les règles d'hygiène n'étaient pas très strictes à cette époque. L'exubérance excrémentielle des textes littéraires paraît cependant exagérée même par rapport aux réalités repoussantes.

Pour comprendre l'abondance des images scatologiques dans la littérature du tournant du XVI^e et du XVII^e siècle, il faut tenir compte du fait que cette époque était encore marquée par l'absence totale d'hygiène. D'où le vocabulaire riche en termes forts comme *uriner*, *salir*, *impureté*. Citons à ce propos un passage de la *Satire Menippée* relatant l'impureté et la puanteur des rues parisiennes :

Nous sommes serrez, pressez, envahis, bouclez de toutes parts, et ne prenons air que de l'air puant d'entre nos murailles, de nos boues et de nos égouts.²⁰⁰

Dans le chaos hideux et répugnant que la réalité dépeinte offre dans ces poèmes, on a du mal à délimiter jusqu'à quel point ces images macabres renvoient directement au tableau de la vie quotidienne. Pour visualiser ce tableau urbain de l'ère baroque, l'expression « tenir le haut du pavé » est parlante. Le trottoir étant d'invention récente, les rues d'autrefois comportaient un caniveau central, égout en plein-air qui charriait les eaux sales pleines d'immondices. Pour éviter aux gens de haute condition de s'y crotter, la politesse voulait qu'on leur cède le passage le long des façades, « le haut du pavé ».

L'on trouve déjà chez Cicéron l'image scatologique liée à un milieu urbain comme l'illustre la citation suivante tirée de son œuvre intitulée *Contre Pison*²⁰¹, relatant la rencontre du locuteur avec Pison sortant d'une « basse taverne » ignoble, infectant l'air par l'odeur honteux du lieu :

Te rappelles-tu, immonde, le jour où, vers la cinquième heure, j'étais venu te trouver avec C.Pison, alors que tu sortais de je ne sais quelle basse taverne, la tête enveloppée, des sandales aux pieds, et qu'après nous avoir envoyé au visage, de ta bouche infecte, un

²⁰⁰ *Satyre Ménippée...*, Ratisbonne, Le Duchat, Jacob. Éditeur scientifique, 1696, Cité dans l'ouvrage de Marie-Hélène PRAT, *Op.cit...*, p. 179.

²⁰¹ CICÉRON, *Contre Pison*, 13, Discours, Tome XVII, Traduction de P. Grimal, *Discours*, Tome XVII, Les Belles Lettres; Cité également par NICOLE, Pierre (1625-1695), *La vraie beauté et son fantôme et autres textes d'esthétique*, Édition critique et trad. de Béatrice Guion, Traduction d' *Epigrammatum delectus ex omnibus tum veteribus...*, Paris : H. Champion, 1996, p. 107.

abominable relent de cabaret, tu invoques, pour t'excuser, ta mauvaise santé, dis-nat que tu prenais, pour te soigner, des médicaments à base de vin ? Nous acceptâmes cette excuse (et que pouvions-nous faire d'autre ?) et nous demeurâmes quelque temps dans cette atmosphère empestée des tavernes que tu hantes d'où tes réponses insolentes et, plus encore, tes ignobles hoquets finirent par nous chasser.

De même, au XVII^e siècle, Boileau offre le tableau suivant sur Paris dans Sa Satyre VI. Nous imprégnons la terreur de l'image à travers l'ouïe. La vile est apparentée à l'enfer en fermant en elle la foulée misérable des créatures : chats des gouttières qui miaulent comme un tigre en furie :

Qui frappe l'air, bon Dieu ! de ces lugubres cris ?
 Est-ce donc pour veiller qu'on se couche à Paris ?
 Et quel fâcheux démon, durant les nuits entières,
 Rassemble ici les chats de toutes les gouttières ?
 J'ai beau sauter du lit, plein de trouble et d'effroi,
 Je pense qu'avec eux tout l'enfer est chez moi :
 L'un miaule en grondant comme un tigre en furie,
 L'autre roule sa voix comme un enfant qui crie.²⁰²

Le pittoresque populaire baroque trouve son expression originale dans l'excès du naturalisme des détails et ne cache rien des dessous de l'esprit humain. Par exemple, dans le *Combat d'Ursine et de Perrette* de Sigogne, quand Perrette, la cible préférée des flèches antiféministes de Sigogne, tombe en plein milieu de la rue, les matières repoussantes de la rue se mêlent du visage de Perrette et créent un masque couvert de saleté qui – paradoxalement - représente son *vrai* visage. Son humiliation est liée à la saleté, le dégoût des détails crus l'emporte :

Coups orbes de pieds et de patte
 Pleuvent sur ce corps delicat ;
 Alors la couleur d'écarlatte
 Donne au teint noir un bel éclat,
 Meslé d'eau de rue et de fange,
 Qui la rend comme un mauvais Ange.²⁰³
 (...)

²⁰² BOILEAU, *Satyre VI*, In *Satires, Epîtres, Art poétique*, Gallimard, Paris, 1985, p.90.

²⁰³ SIGOGNE, *Combat d'Ursine et de Perrette, aux Augustins*, Strophe XIV, *Oeuvres*, p. 132. Le Cabinet satyrique de 1618, *Le Cabinet satyrique* de 1634 (p. 556.)

A force de bras et d'eschine,
 Elle tomba sur le pavé,
 Et dit on que de la plus fine
 Son brun visage fut lavé,
 Et qu'elle imprima dans l'ordure,
 Au vif, les traits de sa figure²⁰⁴.

Sigogne altère son personnage jusqu'à le rendre méconnaissable. Dans cette optique, on peut parler de la transformation de Perrette qui se fait entre son être extérieur et son intérieur et évolue selon le rythme des ordures de la rue qui la salissent.

Cette métamorphose revêt également un caractère social : dans l'image saisissante de la transfiguration de Perrette, il s'agit d'un retour, un basculement de son état social en un état de pure chair, monstrueuse. D'une certaine manière, ce visage démuné met en valeur la fragilité de l'être humain.

Sur ce point, Sigogne rejoint l'art pictural baroque qui accorde une importance particulière à accentuer cette fragilité. C'est le cas des portraits des mendiants, enfants abandonnés de Ribera ou de Murillo qui éveillent notre attention à la situation marginale et délaissée du modèle.

Le choc visuel est amplifié par le jeu des sonorités qui tente de reproduire l'atmosphère de la scène de métamorphose représentée. La poésie satirique baroque abonde en onomatopées ou interjections exclamatives renforçant la dynamique du discours. De plus, dans le cas où les sonorités suggèrent des associations sémantiques (parallélisme ou antithétique), l'effet produit est double.

Des échos phoniques rapprochant des mots dont la signification est opposée, les uns évoquant des valeurs positives (beauté, joie), les autres, au contraire, les valeurs négatives (laideur, mal) sont fréquents dans les poèmes satiriques et accentuent davantage – à travers la tension des rapports antithétiques - la valeur négative, en contre-pied de l'idéal qu'il n'atteint jamais. Sur ce point, on se retourne à la notion de l'imperfection de la configuration du monde selon le Baroque.

²⁰⁴ SIGOGNE, *Combat d'Ursine et de Perrette, aux Augustins*, Strophe XVII, *Ibid*, p. 132.

1.4. Le corps malade dans la poésie religieuse

D'une manière étrange, il y a une contiguïté concernant l'univers visuel et la thématique macabre entre la poésie dévote et satirique. Ces deux registres se rejoignent sur les éléments qui constituent l'image de la laideur physique et morale : les squelettes, les liquides dégoulinants du corps, l'entassement des masses, les êtres désincarnés se situant aux marges de la vie et de la mort. Dans ce monde pervers, le corps donne lieu à des malformations et dénaturisations faisant allusion à une cassure qui s'est produite dans l'ordre des choses. Premièrement, nous allons examiner les déformations corporelles dans la poésie dévote, ensuite, nous allons aborder le corps défectueux de la littérature satirique.

Dans le registre de la poésie dévote, il y a même un parallèle entre la description de la réalité terrestre mortifiée (le corps est voué à la dissolution terrible) et les images infernales de l'imaginaire fantasmagorique pour souligner le message de l'Église : celui qui n'a pas mis son espoir en Dieu est voué au néant.

Cette image de la souillure morale est issue du discours religieux traditionnel qui remonte à l'âge médiéval et exprime à travers le parallélisme de la maladie du corps et celle de l'âme la dégénérescence du destin humain :

Nos villes sont charongne, et nos plus cheres vies,
Et le suc et la force en ont été ravies ;
Les païs ruinez sont membres retranchez
Dont le corps sechera, puis qu'ils sont assechez²⁰⁵

La France agonisante devient en ce langage métaphorique un seul corps malade. L'usage du singulier (*le corps*) souligne la symbolique corporelle liée à tout un pays détruit par les guerres. Comme le mentionne également Marie-Hélène Prat dans son ouvrage consacré aux métaphores corporelles dans la poésie d'Agrippa d'Aubigné²⁰⁶, ce genre de personnification est un motif de l'anthropomorphisme religieux de cette fin du XVI^e, très cher à la poésie d'expression baroque.

²⁰⁵ D'AUBIGNE, Agrippa, *Les Tragiques*, I.605-608. Édition nouvelle, Charles Read (1819-1898), Éditeur scientifique, Paris, 1872.

²⁰⁶ PRAT, Marie-Hélène, *Op.cit...*, p. 114.

Les images de la famine et des scènes sanglantes des guerres du tournant du siècle contribuent indirectement à une vision négative du corps humain. La description de l'Homme se fait souvent de manière naturaliste et cruelle, sans cacher les détails crus. Elle est dénuée de tout sentiment et de tout pittoresque : c'est sa fonctionnalité qui prévaut. Sur ce point, il faut également mentionner le rôle des dessins anatomiques des traités de la médecine, très répandus à cette époque marquée par une nouvelle splendeur de ce domaine scientifique. Tout cela va modifier également les concepts esthétiques. Sur les tableaux baroques, on voit souvent le sang qui se dégouline, les fluides du corps qui sortent dans n'importe quel sens et, en général, tout un imaginaire de déjections sales et repoussantes.

Il est à noter, que les expressions telles que *ordure*, *impureté* du monde apparaissent de manière récurrente dans la poésie religieuse et se traduisent par une image désespérée du péché de l'Homme, voué à languir dans les abîmes infernaux de son existence terrestre, sans pouvoir s'élever aux hauteurs divines.

La Bible était comme source éternelle pour toutes ces images représentant la souillure de l'homme quelque chose qui vient du dedans. Jésus situe la source du péché au cœur humain d'où il envahit toute notre existence et nous rend méchants, impudiques et misérables. Par exemple, dans l'Évangile de Marc /7.20/23/ Jésus dit :

Ce qui sort de l'homme, c'est ce qui souille l'homme. Car c'est du dedans, c'est du cœur des hommes, que sortent les mauvaises pensées, les adultères, les impudicités, les meurtres, les vols, les cupidités, les méchancetés, la fraude, le dérèglement, le regard envieux, la calomnie, l'orgueil, la folie. Toutes ces choses mauvaises sortent du dedans et souillent l'homme.

Le parallélisme entre saletés et ordures corporelles et morales est omniprésent dans la poésie religieuse baroque. Chez les poètes, Agrippa D'Aubigné le « bas corporel » fonctionne essentiellement comme figure de vice. Agrippa D'Aubigné utilise souvent les expressions *d'orde vileine*, *orde menterie* ou *orde perfidie*²⁰⁷ dans lesquelles le sens moral est évident. Marie-Hélène PRAT²⁰⁸ souligne à propos d'Agrippa D'Aubigné que les images abstraites de la souillure, le refus de l'ordure dissimulée, le motif des boyaux crevés dans le sang traduisent une hantise, celle d'une excrétion interne, donc secrète qui risque d'empoisonner et de détruire l'intérieur du corps.

²⁰⁷ AUBIGNE, Agrippa, *Les Tragiques*, II. 90,159, 727, V. 709.

²⁰⁸ PRAT, Marie-Hélène, *Op.cit...*, p. 183.

Le corps n'apparaît pas seulement en tant que le dédoublement des horreurs de guerre mais sa symbolique est également en rapport avec des notions théologiques. Ainsi, le péché ressemble-t-il à une maladie, à une peste qui empoisonne toute l'existence humaine. Dans ce registre, la maladie apparaît plutôt comme le symbole de l'homme déchu.

Dans ce pandémonium de la vie terrestre, le corps humain, en une syncrétisme terrifiante avec la guerre et l'horreur qui l'entoure, se défait et devient *apte* à la décomposition. Dans l'iconographie baroque, la peau, les membres et les organes sont souvent défigurés, décharnés, cassés en renouant avec l'imaginaire scabreux médiéval. Les artistes baroques font correspondre l'idée de la mort à l'idée de la décomposition.

Le goût pour les organes intérieurs du corps, souvent en mouvement, s'inspire en grande partie des découvertes médicales en matière d'anatomie et de guérison des maladies. En suivant la même logique, les poètes baroques reconstruisent les images naturalistes de la réalité, en s'appuyant sur le côté effrayant de ses phénomènes.

À la manière des planches anatomiques représentant volontiers des squelettes « morts vivants », la poésie religieuse dépeint le corps malade des pécheurs et amplifie l'aspect meurtrier de l'existence terrestre; l'autre domaine qui abonde également en ces créatures de morts-vivants est la poésie satirique qui s'en sert pour la description métaphorique de ses êtres marginaux et *désincarnés*, telles les vieilles charognes. Le grotesque ricanant des satires baroques reproduit donc les gestes et les mouvements des écorchés vifs des recueils anatomiques : éplorés, grimaçant, riant, bras ouvert, s'accoudant, se baladant ou dansant, tels sont les comportements surprenants de ces monstres défigurés.

1.5. Corps défigurés et contenus moraux dans la poésie satirique

De manière surprenante, la poésie satirique, liée plus aux choses matérielles que spirituelles de l'existence humaine, aura recours elle aussi à cette dichotomie entre souillure physique et morale.

Dans une de ses satires acharnées contre Mlle du Tillet, Sigogne utilise le terme *impudicité* de manière équivoque en mettant l'accent sur son sens figuré :

Il faut, pour accomplir ta noire destinee,
Que l'on te traite ainsi, ô Nimphe deschainee,
Servant honteusement de jouët au public,
A fin que la rigueur des différents supplices
Aille expiant l'horreur du nombre de tes vices
Et l'*impudicité de ton salle trafic* !²⁰⁹

Sur le plan sémantique, les termes liés à la saleté revêtent donc souvent un sens double. Au premier abord, ils sont compris au sens propre du terme et expriment par un naturalisme scatologique le dégoût physique. Cependant, dans certaines formules, cette première signification est enrichie d'une connotation qui se réfère au caractère psychique du motif représenté : la formule « *l'impudicité de ton salle trafic* » peut être appréhendée en même temps selon le sens physique et psychologique. Il est à noter que l'acception morale du mot *sale* est attestée au XVI^e siècle et se spécialise dans le registre de l'obscénité, puisque le sens de « déshonnête, qui blesse la pudeur » date du XIII^e siècle, précédant de trois siècle celui, plus général, de « contraire à l'honneur ». ²¹⁰

Ajoutons que l'usage du pluriel en parlant des *impuretés*, *saletés*, caractéristique plutôt dans le domaine de la poésie satirique profane, souligne l'aspect matériel de ces ordures, d'une part, et reflète le sentiment de chaos et de surcharge que ressent l'homme devant l'entassement des corps humains. Le sang devient à son tour pourri. De plus, c'est l'époque de l'analyse des fluides intérieurs du corps, du contact intime avec tout ce qui est chair, et également celle où les maladies de l'âme comme la mélancolie sont expliquées par le mauvais fonctionnement de la bile jaune ou noire.

²⁰⁹ SIGOGNE, *Stances satyriques contre l'Ollivastre Perrette*, *Op.cit...*,p.135.

²¹⁰ PRAT, Marie-Hélène, *Op.cit...*, p. 180.

I. 6. Le corps ouvert : vidanges et scatologie Interpénétration du corps et du monde

La défaillance du corps humaine, et plus particulièrement celui de la femme, s'exprime par la privation (de la chair) et le débordement (des liquides, le corps dégoulinant, informe). Dans ce qui suit, nous allons analyser le débordement scatologique, voire les représentations excrémentielles des vidanges et des flux corporels.

La vidange peut être appréhendé dans un double sens : don, ou perte d'un liquide. Concernant le ton de l'évocation des « vidanges corporelles » par Sigogne, il y manque la jovialité et le plaisir de vie d'un Rabelais dont le naturalisme des détails scatologiques revêt une forme hédoniste comme l'illustre la citation suivante :

-Adoncq, dist Gargantua :

RONDEAU

En chiant l'aulture hyer senty
La guabelle que à mon cul doibs ;
L'odeur feut aulture que cuydois :
J'en feuz du tout empuanty.
O !si quelc'un eust consenty
M'amener une que attendoys
En chiant !
Car je luy eusse assimenty
Son trou d'urine à mon lourdoys ;
Cependant esut avec ses doigtz
Mon trou de merde guarenty
En chiant.²¹¹

Dans les phrases qui suivent, l'image de la mer s'élèvera à des hauteurs des forces naturelles -ou bien, leur parodie, par un jeu de mot inventif :

Or, dictes maintenant que je n'y sçay rien ! Par la mer Dé, je ne les ay faict mie, mais les oyant réciter à dame grand que voyez cy, les ay retenu en la gibbessière de ma mémoire.

Au sein de cette écriture scabreuse, le lieu des plaisirs (le ventre) se transforme souvent en source de puanteur, les symboles de la féminité se trouvent renversés et honnis sans pitié.

Dans la tradition baroque, nous avons un imaginaire corporel halluciné exprimant davantage le sentiment paroxystique de la peur ou de la terreur. Les parties du corps, les organes se mettent à une danse macabre. De plus, il n'y a aucune logique concernant la description du corps. Cette poésie nie les normes respectives de la description du corps

²¹¹ RABELAIS, François, *Gargantua*, « *La vie inestimable du grant Gargantua père de Pantagruel...* » Livre I, éd. en 1535, Chapitre XIII *Oeuvres complètes*. Edition établie par Jacques Boulenger, revue et complétée par Lucien Scheler. Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1955, p.45.

féminin, traditionnellement en ligne verticale, en partant du haut vers le bas – et crée un amalgame de parties de corps enlaidis et débridés:

Et ce coeur, tout rongé de mille et mille vers,
Que la vengeance prend lors que l'amour le quitte,
Où l'inceste, le meurtre et la fureur habite,
Où les forfaits commis se monstrent découverts.

Qui a veu d'un tel corps une telle ame hostesse
Corps infect et deffait, ame faulse et traistresse,
Sans estre desunis vous passerez le bas,

Et si vous nous restez, semence de desordre,
C'est que de vous l'enfer ne veut encore pas,
Et la mort sur vos os ne peut trouver que mordre!²¹²

Dans ce sonnet, Sigogne dépeint le corps „ouvert” qui nous offre la vision monstrueuse des organes, voués au néant. Ce poème se veut une réplique à des poèmes religieux baroques qui ont recours aux mêmes procédés hyperboliques pour faire sentir la dégénérescence du corps malade et corrompu. Cette image est souvent apparentée dans la poésie baroque au désordre du monde comme une expression allégorique des ravages de guerre, de l'incertitude et de la faiblesse. La pointe finale, un renversement de l'image macabre (la mort qui mord sa victime), nous renvoie à la parodie: au lieu de nous hanter, cette phrase provoque le rire : la mort ne trouve quoi mordre, ce corps est trop maigre et l'âme aussi.

Ce caractère parodique de l'évocation de la mort est présent également dans l'oeuvre de Jacopo Ligozzi (1550-1627), peintre et dessinateur de Vérone, qui a réalisé toute une série de dessins obsessionnels autour du thème macabre. Par exemple, sur le dessin intitulé *La Mort surprenant une femme à sa toilette*,²¹³ le squelette entre dans la toilette de la femme qui est en train de se coiffer à l'aide de ses compagnones et tient avec nonchalance le symbole de la vanité comme s'il faisait une pirouette.

Revenons au poème. La parodie macabre ne se fait pas avec la même élégance que sur les dessins de Ligozzi, marqués principalement par le goût grotesque du maniérisme tardif. Ici, la monstruosité règne et le délire visuel se déchaîne en nous montrant un corps repoussant qui inspire le mépris. Notons que le fait de considérer son propre corps avec naturel était

²¹² SIGOGNE, *Sonnet*, Strophes II-IV, p.24. Anonyme das *Les Muses Gaillardes* (1609), *Recueil* (1617), Ms.884; attribué à Sigogne dans *Le Cabinet Satyrique* de 1618.

²¹³ LIGOZZI, Jacopo, *La Mort surprenant une femme à sa toilette*, plume, encre brune, lavis brun et rehauts d'or sur papier lavé brun jaune, 24,2x19,1 cm, Paris, Musée du Louvre

intimement inscrit dans les mentalités. Il n'y avait pas de « relation » avec le corps : les gens du XVI^e siècle ne se séparaient pas de leur propre corps mais considéraient leur existence liée aux fonctions des organes : dans cette vision directe de la réalité, les excréments n'étaient pas dégoûtants dans le sens moderne du terme.

Le goût plus raffiné et mondain de la société du siècle d'or sera plus douillette en matière d'ordures et d'impuretés. La théorie littéraire formulera un avis dépréciatif sur les thèmes impudiques comme « la vieille laide qui pue » ou « le nez dégageant des mauvais odeurs ». Écoutons Pierre Nicole qui, en parlant *Des sujets bas* dans son ouvrage intitulé *La vraie beauté et son fantôme*, tourne ses flèches contre la littérature excrémentielle :

C'est un défaut et une faute de goût de présenter aux lecteurs non seulement *un objet honteux et indécent*, mais tout objet bas, *laid et déplaisant*. Aussi ne peut-on tenir pour belles et de bon goût ces épigrammes qui ont pour sujet *une vieille édentée*, quelque mauvais poète au manteau déchiré, un bouc infect, *un nez puant* ou bien un goinfre qui vomit sur la table, tous sujets qui offrent aux comédiens un vaste champ de plaisanteries. Jamais en effet le piquant ne suffit à racheter pareille *indignité*.²¹⁴

Pour notre part, nous restons dans l'indignité et la confusion baroque en essayant d'en faire sortir ses beautés paradoxales.

II. La beauté paradoxale à l'âge baroque

II.1. Apparences et profondeurs

Quand nous voyons un lézard bien peint, ou un singe, ou la face d'un Thersites, nous y prenons plaisir, et le louons à merveilles, non comme chose belle de soi, ainsi bien contrefaite après le naturel; car ce qui est laid de soi, ne peut être beau; mais l'art de bien faire ressembler soit chose belle, ou chose laide, est toujours estimé...Il se trouve des peintres qui prennent plaisir à peindre des choses étranges et monstrueuses, comme Timomachus, qui peignit en un tableaux, comme Médée tua ses propres enfants...Parrhasius, la fureur et la rage simulée d'Ulysse; et Chaerophanes qui contrefait les lascifs et impudiques embrassements d'hommes et de femmes...que l'on ne loue pas le fait en soi, duquel on voit la représentation, mais l'artifice de celui qui l'a pu si ingénieusement, et si parfaitement représenter au vif.

Plutarque, *Œuvres morales*²¹⁵

Dès l'âge médiéval, les tissus invisibles qui lient la beauté en surface et la valeur morale d'un individu déterminent la dichotomie de la représentation d'un individu (physique-psychique). Comme le souligne Imre Szabics dans son article intitulé *Pseudonymes poétiques*

²¹⁴ NICOLE, Pierre, *La vraie beauté et son fantôme*. XV. Les sujets bas, Édition critique et traduction de Béatrice Guidon, Honoré Champion Editeur, Paris, 1996, p. 105.

²¹⁵ PLUTARQUE, *Œuvres morales*, trad. Amyot, 1572, p.11.

dans la lyrique troubadouresque²¹⁶, la fréquence des adjectifs des *senhals*²¹⁷ BON VEZI (Bon Voisin), BON GUIREN (Bon Garant), BEL VEZER (Belle Apparence) par lesquels les troubadours désignaient leur *donna* étaient la quintessence de la personnalité qui les porte. De plus, l'emploi conséquent des adjectifs qualificatifs BON et BEL, outre qu'ils soulignent la bonté, qualité morale fondamentale des dames selon la conception de la *fin'amor*, traduisent dans les textes poétiques l'une des catégories fondamentales de la conception philosophique et esthétique néo-platonicienne, la *kalokagathia*, c'est-à-dire l'unité harmonieuse des sphères éthique et esthétique pour la pensée médiévale. Selon cette conception néo-platonicienne, la beauté extérieure est la manifestation explicite et perceptible d'une « beauté intérieure », c'est-à-dire la bonté de l'âme.

C'est cette unité entre beauté intérieure et extérieure qui détermine également l'art renaissant. Comme le souligne Michèle Clément,²¹⁸ à l'époque de la Renaissance, l'image avait principalement pour fonction l'embellissement et l'ornementation en surface, et, en profondeur, l'ouverture sur le monde supérieur des Idées, monde où l'idée du Beau triomphait dans une fusion de l'esthétique et de la métaphysique. Nous ne sommes plus au même contexte en parlant du baroque, où l'esthétique et la science du Beau n'est plus au premier plan; il s'agit d'une beauté plus proche de l'humain, plus réaliste et la métaphysique peut développer son discours sans faire référence à elle. Le développement des images horribles dans l'art baroque est en rapport direct avec la modification de la notion d'esthétique. La relation entre beauté et laideur sera équivoque, les deux notions se confondant souvent de manière ambiguë.

Nous parlons de l'esthétique paradoxale quand l'effet provoqué est en contradiction avec le thème annoncé, ou bien, il y a des associations sémantiques saugrenues qui rendent la réception de l'œuvre troublée, voire bizarre. Nous émettons ici l'hypothèse selon laquelle derrière les représentations paradoxales de la beauté se cache l'idée suivante : ce qui est la beauté, en surface n'est que masque et apparence, sans profondeur. Ce qui compte, c'est l'essence qui évolue indépendamment de l'extérieur. Cette idée de la beauté compromise trouve son expression authentique dans la poésie satirique baroque.

²¹⁶ SZABICS, Imre, *Pseudonymes poétiques dans la lyrique troubadouresque*, REVUE D'ETUDES FRANCAISES, N°2/1997, p. 118.

²¹⁷ Le *senhal* est un nom secret donné à la dame pour qu'elle soit nommée dans la *canço* sans que son identité ordinaire s'y révèle, Selon J. ROUBAUD, *Les Troubadours*, Paris, Seghers, 1971, p.26.

²¹⁸ CLEMENT, Michèle, *Op.cit...*, Cité également dans mon article intitulé *Le paradoxe et ses images dans la poésie mystique à l'âge baroque*, p.7.

II.2. L'éloge paradoxal dans la littérature de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle

En lisant les textes parodiques traitant du corps humain de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, la spontanéité insouciant des débordements sarcastiques de la description humaine donne le charme - même si contradictoire - de cette littérature noire. La subjectivité du ton prévaut sur tout formalisme. Cette subjectivité s'exprime volontiers à travers des dialogues transposés, en accentuant le caractère spontané du propos. C'est le cas des prologues théâtraux en forme d'éloges paradoxaux, des poèmes satiriques, et plus particulièrement ceux du cercle des Normands, et même des pièces comiques jouées par les confréries théâtrales. Concernant les dialogues liés au théâtre, il faut souligner qu'ils manquent encore de structure d'intrigue mais, malgré cette lacune, peuvent être considérés comme une des voies de l'art théâtral comique du XVII^e siècle.

Il est intéressant de jeter un regard sur la pratique des discours paradoxaux, très à la mode lors de ce tournant de siècle. Les discours paradoxaux relèvent principalement de la tradition populaire orale et se présentent volontiers en forme dialoguée. Par exemple, Deslauriers dit Bruscombille²¹⁹ compose des prologues sur le modèle d'éloges paradoxaux dont le discours facétieux se constitue de véritables compositions pseudo-encomiastiques.

L'éloge « paradoxal » est adressé à des sujets peu dignes tel un chapeau, une barbe ou un pourpoint - autant d'accessoires corporels et vestimentaires - ou des poèmes en honneur d'un chien ou d'un chat mort. Selon Patrick Dandrey, par leur sujet et par leur traitement rhétorique, un bon nombre de ces manifestations paradoxales sont conformes au genre de l'*encomion* paradoxal²²⁰. (*en faveur des allumettes* - inventées par Apollon, les Muses et Minerve; *une apologie des naviaux et des choux* aux excellents effets thérapeutiques...). Les éloges paradoxaux littéraires du XVI^e et du XVII^e siècle reposent sur la même conception de renversement de valeurs. En faisant l'éloge des objets ou des personnages niais, ridicules, ils jouent sur le caractère relatif ou réversible des valeurs de ce bas monde : tout revient au même.

²¹⁹ BRUSCAMBILLE, *Les Œuvres de Bruscombille, contenant ses fantasmes, Imaginations et paradoxes et autres discours comiques. Le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses Imaginations. Revu et augmenté par l'auteur*, Rouen, M. de La Motte, 1626 – Voir les Notes de Patrick DANDREY, *L'éloge paradoxal*, PUF, Paris, 1997, pp. 182-183.

²²⁰ DANDREY, Patrick, *L'éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Op.cit..., 1997, p. 183.

L'éloge paradoxal va devenir peu à peu le genre libertin par excellence à partir de la fin du XVI^e et du début de XVII^e siècle. Parmi les moyens d'expressions et les procédés rhétoriques, la personnification et la métonymie déterminent ce type d'écriture.

De même, dans l'œuvre de Charles-Timoléon de Sigogne, on a souvent affaire à des textes consacrés à de tels sujets dérisoires comme un nez ou une barbe... Dans plusieurs poèmes de ce genre, le poète semble se ressourcer de la tradition des éloges paradoxaux qui avaient composé sans doute des éléments caractéristiques du langage oral de l'époque. Ainsi s'adresse-t-il à une barbe :

Barbe de venerable estoffe,
Soit d'un bouc, soit d'un Philosophe,
Selon les jugements divers ;
Il faut vrayment que je te louë,
Car Phœubus me feroit la mouë
Si tu n'estois dedans mes vers.²²¹

Cependant, on ne peut pas toujours parler d'éloges paradoxaux chez Sigogne dès qu'il s'exprime sur un thème vestimentaire ou corporel. Il y a une différence dans le traitement de son objet : tandis que les éloges paradoxaux proprement dits sont - dans la plupart des cas - des discours sophistiqués qui font semblant de louer ces objets ridicules, Sigogne s'avère plus sincère et direct et les déshonore ou les parodies par un sarcasme virulent :

*Satyre contre le nez d'un Courtisan*²²²

Mes amis, en quelle boutique,
D'une sottre façon antique,
Ce mal-heureux Nez fut-il fait ?
Le chetif home qui le porte,
L'on n'en vit jamais de la sorte :
O que j'en suis mal satisfait !

Plus loin, il continue par une structure anaphorique :

Nez plus long que tout le visage,
Nez qui fait un arpent d'ombrage,
Nez, Roy de tous les autres Nez,
Nez que cent mille couleurs fardent,
Nez dont tous ceux qui le regardent,
Riants, demeurent estonnez !

²²¹ SIGOGNE, *Op. Cit; Barbe*, 3^e strophe, p. 106. Apparaît de manière récurrente dans les éditions du *Cabinet*, /Edition de 1634, p.461/.

²²² SIGOGNE, *Ibid*, pp.98-99., *Les Bigarrures*, 1614 : « Cette description pathétique d'un Nez merite d'estre icy mise » ; ms.884 (Anonyme dans les 2 Recueils). Attribué à Sigogne par le *Recueil* de 1617 ; *Le Cabinet Satyrique*, 1618, et ms. 12491 : « Vers faicts par M. de Sigogne sur le sujet d'un grand nez en l'année 1604.

L'anaphore du *nez* est déployé à la manière des blasons pétrarquistes, comme l'illustre l'exemple suivant tiré du *Blason du nez*²²³ de I.-N. Darles, paru dans le célèbre recueil des *Blasons anatoliques du corps féminin* de 1550 :

Nez, douce entrée d'amoureuse poincture
 Nez, des amans la vraye nourriture,
 O nez bien faict, nez reconsofatif,
 Nez mignonnet, ô nez recreatif,
 Nez singulier, plaisant et gracieux,
 Nez condescent, ô thresor precieux,
 Nez, jugement de bon et mauvais vin,
 Nez, argument du grand pouvoir divin,
 O nez, vray juge d'imparfaict et parfaict.(...)

Le procédé typique de la caricature est la synecdoque de la partie *pour le tout* qui permet de soumettre les sujets observés à toutes sortes de distorsions. Par ce procédé, on met l'accent sur un aspect partiel mais caractéristique d'une physionomie jusqu'à identifier le sujet avec ce trait (de caractère). Cette focalisation d'une partie du corps par exemple peut aller jusqu'à détacher cette partie du reste et la traiter séparément. De plus, ce remplacement par une partie le tout souligne la dévalorisation de la figure humaine représentée : elle n'est pas digne d'être au même niveau de discours que le poète.

L'anaphore augmente également l'effet ironique en accentuant un terme trivial. L'absurdité du tour dérisoire est au cœur de cette poésie parodique. Les testaments facétieux ou satiriques surgissent tour à tour pour faire défiler tout un univers dérégulé et saugrenu. Bien entendu, Villon a posé les normes stylistiques par son *Testament*. Cette mode des testaments satyriques revient au XVI^e siècle avec notamment les poètes satiriques baroques qui offrent la panoplie d'oraisons funèbres parodiques et d'autres textes renversant l'ordre habituel des choses. Ainsi, nombreuses sont les oraisons funèbres ayant pour sujet la mort d'animaux familiers. Ces testaments morbides et dérisoires s'inscrivent, par leur style et par leurs motifs, dans le groupe d'éloges paradoxaux avec la seule différence que cette fois-ci ce sont les membres et les « liquides » du corps qui constituent le sujet de l'éloge.

²²³ DARLES, I.-N, *Blason du nez*, in. *Les Blasons anatomiques du corps féminin*, Charles l'Angelier, 1550, p. 27.

II.3. Le *Testament du Verollé*: le langage corporel perverti de Sigogne

Regardons de plus près un testament facétieux de la plume de Charles-Timoléon de Sigogne : le *Testament du Verollé*. Le locuteur (*Je*) lègue ses parties du corps, ou bien, rejette les déchets de l'organisme. Le poète met en œuvre toute son impudeur et son obscénité fantaisiste pour faire une parodie de testament macabre :

Paillards, dignes du mal qui vous rend desolez,
Tres-illustres baveurs, précieux verolez,
Approchez de ce lict où la galle me mange ;
Faictes venir icy tout ce troupeau choisi :
Je veux leguer le bien dont je me sens saisi,
Puis que je suis forcé d'en faire la vidange.²²⁴

Les qualificatifs ironiques (*paillards, dignes, illustres, précieux verolez*) suivent la tradition d'éloges paradoxaux qui se construisent sur l'idée de l'inversion de la réalité dépeinte. Ces qualificatifs ironiques transposent le poème dans le contexte satirique. Selon les codes de ce grotesque médical, *vidange* a double sens : le don ou la perte d'un liquide.

Le ton et la structure, ainsi que les apostrophes évoquent *Inscription mise sus la Grande Porte de Thélème* du Chapitre IV de *Gargantua*, même si celui-ci s'organise autour d'un discours de dénigrement, contrairement au *Testament du Verollé* de Sigogne qui suit la tradition médiévale testamentaire, c'est-à-dire l'invitation au chevet des confrères pour assister à l'événement. Voici comment Rabelais s'adresse à ceux qui veulent pénétrer la porte d'entrée de Thélème, voire un univers paradisiaque réservé aux élus :

Cy n'entrez pas, hypocrites, bigots,
Vieux matagots, marmiteux, borsoufléz,
Torcoulx, badaux, plus que n'estoient les Gotz
Ny Ostrogotz, précurseurs des magots
Haires, cagotz, caffars empantoufléz,
Gueux mitoufléz, frapars escornifléz,
Befféz, enfléz, fagoteurs de tabus ;
Tirez ailleurs pour vendre vos abus.²²⁵

Ces élus pour lesquels Thélème ouvre ses portes sont par exemple les honnêtes chevaliers

Cy entrez, vous, et bien soyez venuz,
Et parvenuz, tous nobles chevaliers.

²²⁴ SIGOGNE, Charles-Timoléon de, *Les Œuvres satiriques complètes du Sieur de Sigogne*, éd. Fernand Fleuret et Louis Perceau, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1920; *Testament du Verollé*, . p. 122. Paru pour la première fois dans le *Recueil* de 1617 et dans *Le Cabinet Satyrique*, 1618, Signé Sigognes dans tous ces deux recueils.

²²⁵ RABELAIS, *Gargantua*, Chapitre IV, *Inscription mise sus la Grande porte de Thélème*, Strophe I, Op.cit..., p.151.

Plus loin il ajoute les *frisques* (pimpants) *gualliers* (plaisants), les bijoux, tous les gentils compagnons, sereins, ou bien les belles dames nobles, bien élevées. Dans le poème de Rabelais, nous sommes saisis dans le mouvement carnavalesque de la scène. Cette vision fantaisiste de l'humanité se fait également sentir dans l'imaginaire satirique de l'âge baroque.

Sigogne, pour sa part, fait tout d'abord le défilé du monde de Cythère : buveurs, baveurs, maquereaux, maquerelles, filles de joie. Chaque strophe s'ouvre par une apostrophe, le poète adresse la parole à « ses confrères », ensuite trace le portrait satirique de la personnalité en question avant de lui léguer un *Noli me tangere*, « un bandeau d'ecrouelles », un « *qu'on vous torde le col sans vous faire pardon* », jusqu'à arriver à des images scatologiques pures comme dans *la chaudepisse*²²⁶ :

Je laisse à celui là qui fut si diligent
De me frotter cinq fois avec du vif argent,
Tout ce que j'ay craché, que j'entends qu'il avale,
A fin que, quelque jour, on luy graisse le corps,
Et qu'au lieu de verolle entaché par dehors,
Il soit mangé dedans d'une fâcheuse galle.²²⁷

Ces images morbides se renforcent jusqu'au cri des dernières strophes « *Or sus ! c'est fait des biens : il faut parler du corps !* » (15^e strophe, p. 125) D'une manière narcissique, il met en scène l'avenir de son propre corps mort et arrive au comble du grotesque en offrant sa charogne à manger. Enfin, il termine son poème testamentaire en s'ouvrant à tout le monde extérieur par un déictique :

Mais je n'ay point laissé mon mal de fondement :
Je te laisse à celui qui lit mon Testament,
Et à qui l'entendra, je luy laisse ma merde !

Selon une esthétique paradoxale ou renversée, le ton de ces poèmes se libère de toute contrainte logique et devient débridé et outrancier. D'après le titre (*testament*), on s'attend à quelque chose de triste et solennel, et c'est le contraire qui se produit : tout un imaginaire scabreux. Le même phénomène caractérise la fin du *Dom Juan* de Molière (les propos de Sganarelle : *Mes gages, mes gages, mes gages !*). Le spectateur assiste à la mort du protagoniste, ce qui demande une atmosphère plutôt tragique et solennelle mais les propos de

²²⁶ La chaude pisse est le synonyme de blennorragie, une maladie sexuellement transmissible due à une bactérie, le gonocoque. Les symptômes sont assez désagréables: brûlures et écoulement jaunâtre.

²²⁷ SIGOGNE, *Ibid*, 7^e Strophe, p. 123.

Sganarelle banalisent complètement cet effet, en bouleversant le sens de la clôture de la pièce. De manière plus générale, on peut rattacher l'esthétique paradoxale à la tradition de la mise à l'envers baroque (voir le chapitre précédent). Dans cette esthétique de dérèglement, les images, ou bien, les messages, ne sont pas toujours lisibles et les associations semblent illogiques, voire décalées. Sur le plan rhétorique, les poètes puisent parmi des figures rhétoriques liées à l'antithèse ou au paradoxe afin de traduire l'indicible, c'est-à-dire la cohabitation intenable des phénomènes (esthétique, moraux) contrastés. Ainsi Corneille répond-il dans la dédicace de sa *Médée* (1639) en paraphrasant le paradoxe d'Aristote : La tragédie peut faire «de beaux portraits d'une femme laide». L'oxymore souligne la dissociation entre *l'objet* (la femme) et *son portrait* mais aussi entre la morale (laide) et l'esthétique. En effet, dans ce langage détourné, les plusieurs registres du discours s'entremêlent souvent d'une manière inattendue dans le but de capter l'attention du lecteur tout en le déstabilisant :

Ici vous trouverez le crime en son char de triomphe, et peu de personnages sur la scène dont les mœurs ne soient plus mauvaises que bonnes ; mais la peinture et la poésie ont ceci en commun, entre beaucoup d'autres choses, que l'une fait souvent de beaux portraits d'une femme laide, et d'autres de belles imitations d'une action qu'il ne faut pas imiter.²²⁸

Bien entendu, les tournures paradoxales brouillant la réalité ne caractérisent pas uniquement le domaine théâtral mais sont omniprésentes dans l'art figuratif baroque, ainsi que dans l'imaginaire poétique. Leur interprétation tient en grand partie aux phénomènes culturels, historiques et religieux de ce tournant de siècle bien ambiguë. Par exemple, l'opposition constante entre *laideur* et *beauté* entremêlant plusieurs registres esthétiques et moraux est un leitmotiv de la poésie mystique tranchant entre les laideurs physiques (monde terrestre, corps humain corrompu par le péché) et la beauté éternelle (l'Un) à laquelle tout cet art du grotesque et du multiple aspire.

Par la suite, nous allons porter un regard analytique sur ce conflit entre apparence trompeuse et réalité dans le contexte sociale. Même si Sigogne est connu avant tout pour ses flèches poignées dirigées vers les femmes, il ne recule pas non plus devant les mots forts quand il s'agit de critiquer la vie courtoise et, par métonymie, ses «acteurs», les courtisans et les courtisanes. Dans la partie suivante de notre travail, c'est ce domaine qui sera traité en

²²⁸ CORNEILLE, Pierre, « *Épître dédicatoire* » de Médée, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, tome I, pp. 535-536 ; Citée également par Emmanuelle HERIN, *Plaisir des larmes et plaisir de la représentation : d'un paradoxe à l'autre*, In. : *Poétique* (revue littéraire), Seuil, N° 151 ; Septembre 2007, p. 293.

recherchant les particularités concernant les figures métaphoriques du corps, les termes scatologiques dans la description des mœurs et le rapport difficilement discernable entre satire misogyne et satire sociale concernant les courtisanes comme Mlle du Tillet ou la Marquise de Verneuil qui ont laissé une empreinte dans l'œuvre de Sigogne.

III. Satire sociale et politique

Mensonge et Dissimulation

Indices corporels dévoilant la laideur morale

Dans ce sous-chapitre, tout en restant au sein du conflit apparences et profondeur, le topos de l'image baroque, nous abondons dans le sens de la dualité du portrait en dévoilant les mystères que la face ou le comportement social cache devant la réalité.

Comme le décrit sensiblement Norbert Elias dans son ouvrage intitulé *La société de Cour*,²²⁹ la nécessité de bien marquer sa distance par rapport au reste du monde était un comportement caractéristique de la vie des courtisans. C'est l'âpreté de la compétition qui faisait avancer le courtisan au sein de la société de cour. La rivalité était inscrite dans le quotidien de la vie des Maisons. C'était fondamentalement une compétition pour le prestige.

La faveur du roi, l'influence qu'on exerçait sur la maîtresse du roi et sur les ministres, l'appartenance à telle ou telle clique, les prouesses comme chef d'armée, l'esprit, les bonnes manières, la beauté du visage, tous ces éléments contribuaient à se faire un statut dans la vie courtoise. C'était un vrai jeu d'apparences comme l'illustrent des expressions issues de cette époque comme par exemple *jouer la finesse* (employer la ruse).

Nous soulèverons les correspondances possibles entre les images (métaphores, personnifications...) littéraires et la réalité politique et sociale de l'automne du XVI^e et du début du XVII^e siècle en France. Ce monde marqué par le désordre, l'insécurité existentielle et la dépravation des mœurs s'expriment davantage au travers les apparences mensongères. Le pessimisme de la poésie de seconde partie du XVI^e siècle se lamente devant une réalité interchangeable qui ne donne aucun repère stable. La poésie satirique trouve son expression authentique dans l'antinomie du monde et son reflet grotesque dans un miroir que la satire âpre tient devant les lecteurs.

²²⁹ ELIAS, Norbert, *La Société de Cour*, Flammarion, 1985, p. 92.

Tandis que cette nouvelle réalité se manifeste encore de manière abstraite dans la production de la Pléiade, elle entre avec force et violence dans la vie littéraire baroque. Ce changement de ton s'explique par le fait que ces poètes appartiennent déjà la génération des guerres civiles qui dévastent la France. Par exemple, le ton sombre dans un moralisme morose dans les derniers poèmes de *Diverses Poésies*²³⁰ de Papillon, chez Mathurin Régnier.

III.1. Courtisanes : une variante du portrait misogyne

La question se pose indéniablement : Peut-on établir une catégorie stricte, bien délimitée du genre « satire politique et sociale » au sein de l'œuvre de Sigogne? La réponse est non. Homme vaillant, capitaine, Sigogne incorpore entièrement ses expériences et ses opinions dans son texte. C'est ainsi que les satires misogynes adressées à Mlle du Tillet nous dévoilent en même temps le comportement social de cette femme, son rôle dans la cour et face aux événements historiques. Comme les témoignages sont restreints et se basent sur des textes littéraires, des transpositions des témoignages oraux par les historiens du XVI^e et du XVII^e siècle, des actes juridiques dont la langue du bois s'avère souvent équivoque, il est difficile de constater avec conviction que telle ou telle métaphore ou allusion indirecte se nourrit de quelle réalité. Cette interférence des deux registres caractérise non seulement la poésie de Sigogne mais en général ses contemporains littéraires. Par exemple, *Le Bouquet de Coquette* de Papillon s'avère en même temps une satire misogyne et sociale visant les mœurs des dames de Cour et aussi l'hypocrisie de la religion.

À cette époque, les hommes étaient vraiment victimes de ces femmes vindicatives, astucieuses et souvent méchantes qui forgeaient de réels complots contre le « premier sexe » (brouilles, coquetteries), y compris Sigogne lui-même dont l'affaire avec la Marquise de Verneuil, la Maîtresse du roi Henri IV, lui valut la disgrâce de la cour en 1605 et la défaveur auprès de nombreux contemporains²³¹.

²³⁰LASPHRISE, Marc Papillon de, *Diverses poésies*, Edition critique. Introduction et notes par Nerina Clerici Balmas, Librairie Droz, Paris-Genève, 1988. Les derniers poèmes de ce recueil ont été composés à une époque où, malade, le poète s'est retiré des appas mondains dans son fief et on perçoit chez lui la souffrance d'un homme mûr qui s'indigne devant le spectacle de la réalité contemporaine. (Introduction, p.XV.)

²³¹ Voir à ce sujet le Chapitre *Autoportrait*, et le Discours Préliminaire des Œuvres de Sigogne par Louis Perceau, pp. XXIII-XXIV.

Sigogne avait donc de quoi puiser les critiques portées contre les femmes impudiques et mensongères. La majorité de ces courtisanes est tombée en anonymat depuis. Dans les livres d'histoire elles ne sont que des étiquettes, emblèmes muets d'une époque cependant bien vivante. Justement, l'intérêt de la satire politique est qu'elle dévoile le secret des coulisses de la vie de la Cour et nous offre le portrait et le quotidien des personnes qui y sont. Parmi les femmes ensorceleuses de la cour, citons l'exemple de Mademoiselle Paulet qui n'est pas tout à fait contemporaine de Sigogne mais marque déjà la première moitié du XVII^e siècle dont Tallemant des Réaux brosse un portrait typique, celle de la damoiselle aux mœurs dépravés dont la jeunesse se passe selon le désordre. Voici comment la décrit Tallemant des Réaux dans ses *Historiettes* :

Mlle Paulet étoit fille d'un languedocien qui inventa ce qu'on appelle aujourd'hui la paulette, invention qui ruinera peut-être la France (une sorte d'impôt – inventé par Charles Paulet, secrétaire du chambre du Roi). Sa mère étoit de fort bas lieu et d'une race fort diffamée pour les amourettes. (...) sa mère menait une vie assez gaillarde.²³²

Parmi ses prétendants, il y a des personnalités telle le chevalier de Guise, M. de Bellegarde, M. de Termes et M. de Montmorency. Plus loin, Tallemant des Réaux mentionne sa contribution au ballet de la Reine-mère dans lequel Mademoiselle Paulet dansa et chanta des vers de Lingendes qui commençaient ainsi :

Je suis cet Amphion, ect.²³³

Or, - ajoute Tallemant des Réaux- quoique cela convînt mieux à Arion, elle était pourtant sur un dauphin, et ce fut sur cela qu'on fit ce vaudeville :

Qui fit le mieux du ballet ?
Ce fut la petite paulet
Montée sur le dauphin,
Qui monta sur elle enfin.²³⁴

Tallemant des Réaux nuance son portrait avec quelques traits de caractère propres à cette demoiselle de cour. Il note l'ardeur avec laquelle elle aimait, son courage, sa fierté, ses yeux vifs et ses cheveux trop dorés lui firent donner le surnom de *Lionne*²³⁵. Plus loin,

²³² TALLEMANT DES REAUX, Gédéon, *Les Historiettes*, *Op.cit...*, p.196.

²³³ *Ibid*, p.197.

²³⁴ *Idem*

²³⁵ *Ibid*, p. 200.

l'auteur précise qu'elle n'écrivait nullement bien, et quelquefois elle avait la langue un peu longue (portée à la médisance)²³⁶.

De même, les dames d'honneur et les fausses beautés de la cour peuplent l'univers poétique des satires baroques. Le poème suivant, construit sur une structure à l'hiatus séparant les belles apparences et l'intérieur empoisonné est un commentaire de l'emblème de l'*Hecatographie* de Gilles Corrozet (Paris, 1540), représentant une femme coquette, qui, sous une apparence irréprochable, séduit un homme de bonne lignée :

On lui respond que soubz clere beaulté,
 Estre ne peult si grand desloyaulté,
 Et qu'elle avoit l'apparence & la face,
 D'honesteté & vertueuse grace.
 Ha messeigneurs (dit il) voyez vos pas
 Mes beaux souliers dont je marche grand pas,
 Ilz sont tous neufz, mais ne scavez ou est ce,
 Que l'ung d'iceulx secretement me blesse,
 Car soubz douceur par dehors embasmée,
 Gist *une aigreur dedans envenimée*.
 Par le propos que ce mari deduict,
 Voyons que n'est tout or ce qui reluit,
 Et que vrai est du poete ung proverbe,
 Que *le serpent* gist souvent dessoubz l'herbe.²³⁷

Comme nous avons souligné dans le chapitre consacré à la poésie misogyne, le maquillage et le masque sont des emblèmes de l'hypocrisie féminine, c'est-à-dire la dénaturalisation de la simple nature dans le but de l'embellir et la tromper. La position des vers est remarquable : les termes mis en opposition se succèdent souvent à la fin (*beaulté / desloyaulté, embasmée / enveminé*) ou à l'intérieur des vers (*vrai/serpent ; douceur/aigreur*) en mettant en évidence l'incompatibilité des contenus s'apparentant aux mots. Cette structure symétrique s'enracine d'ailleurs dans la tradition poétique du milieu du XVI^e siècle, marquée par la tradition humaniste.

²³⁶ *Ibid*, p.201.

²³⁷ CORROZET, Gilles, *Hecatographie. C'est-à-dire les descriptio[n]s de ce[n]t figures & hystoires, contenans plusieurs appopthegmes, Sentences & dictz, tant des Anciens que les modernes*. Paris, Denys Janot, 1543. Les gravures du recueil ont été attribuées à Jean Cousin. Réédition chez Honoré Champion, 1905/ Préface et notes critiques de Ch. Oulmont/. Cité également Sarah Matthews Grieco, *Ange ou diablesse...*, Paris, Flammarion, 1991, p. 288.

Sigogne, pour sa part, avait un faible pour Mademoiselle Charlotte du Tillet. Son aversion pour Mlle du Tillet était-elle une sorte de ressentiment prématuré contre celle qui devait tramer l'assassinat du Monarque ? Dans les divagations que le poète adresse contre elle, c'est principalement son aspect laid et répugnant qui est accentué. Il est bien visible que la description dépréciative de la figure féminine en cache une autre, celle de la demoiselle de cour scandaleuse. Les textes restent ambivalents à ce sujet, c'est seul le langage poétique (métaphores et autres figures de comparaison) qui nous informe de la possibilité d'une deuxième lecture, plus proche de la satire politique. Regardons quelques exemples de ces doubles propos. En prime abord, un extrait du *Dialogue de Perrette, parlant à la Divine Macette*. Comme nous l'avons mentionné dans le Chapitre I par rapport à l'interpénétration de du réel et de l'imaginaire dans le portrait « spontané » sigognien, Perrette, d'après Tallemant des Réaux (*Historiettes XVIII*) et selon Pierre de l'Estoile (*Rec. Divers*) désigne Mademoiselle du Tillet qui « était de toutes les intrigues, soit d'amour, soit d'autre chose ». Comme le souligne Pierre de l'Estoile dans ses *Mémoires*, le mardi 25 janvier 1611, les Chambres s'assemblèrent pour entendre Charlotte du Tillet, la Présidente de Saint-André, sa sœur, la « Villiers Hotoman », et Coman, nourrice de la Reine Marguerite, au sujet du meurtre du feu roi, auquel on ne les croyait pas étrangères. Les reproches, dit L'Estoile²³⁸, « qui se firent à la confrontation de Du Tillet et la Coman sur leur *mauvaise vie*, sont plaisantes. L'honneur du voisinage me les fera taire, combien qu'ils soient communs à Paris et partout, aussi bien que leur mestier, qu'elles se reprochoient... ». Quant à Macette, elle était également connue à Paris comme femme débauchée. Écoutons Perrette dans le monologue fictif suivant (c'est la voix de l'auteur qui traduit la parole de la mademoiselle de cour) :

En France je represente
 Une mommie vivante,
 Une picque sans fourreau,
 Une vieille, *une lime*,
 Et qui me voit, il m'estime
 L'espousée d'un Bourreau.²³⁹

J'ay, par impudic usage,
 Destouiné maint pucelage
 A la chasse du conin.
 Comme les mousches gesnees
 Aux toiles des araignees,
 Dont je porte le venin.²⁴⁰

²³⁸ L'ESTOILE, Pierre de, *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*. Edition pour la première fois complète et entièrement conforme aux manuscrits originaux par G. Brunet, A. Champollion, E. Halphen... Tome onzième, Journal de Henri IV, 1610-1611, 409 p.; in-8 Paris, Librairie des Bibliophiles, 1883.

²³⁹ SIGOGNE, *Dialogue de Perrette, parlant à la Divine Macette*, Strophe XIX, *Op.cit...*, p. 94.

²⁴⁰ SIGOGNE, *Ibid.*, Strophe XXIII, p.94.

L'amalgame des noms et des épithètes semble associer invectives morales (*impudic usage, destourné maint pucelage*) et dénonciations de la vieillesse et de la laideur (*une vieille, une lime, espousée d'un Bourreau*). Le langage touche à la trivialité quotidienne en négligeant les formalités de la cour ce qui peut être en même temps un indice de la rudesse et de la bêtise de la femme décrite. Le caractère déictique du propos (*je*, le temps présent) augmente la force expressive de l'énonciation. Les comparaisons étonnantes, telle le venin de l'araignée que l'âme de la femme porte en elle, ou *une picque sans fourreau* - comme privatif de valeurs - soulignent le démarquage de ce qui est beau, moral, bref normal. Entre ces objets (fourreau), animaux (araignée, conin) et la femme, c'est le langage métaphorique qui constitue un monde à part, irréel dans sa perversité, qui s'apparente à la personnalité de Mlle du Tillet.

Agrippa D'Aubigné, au chapitre I de la *Confession de Sancy*, ne se gêne point pour qualifier la Du Tillet de *maquerelle*²⁴¹. Loin du formalisme du XVII^e et du XVIII^e siècle, nous constatons, que ces dames de cour sont décrites dans les portraits littéraires et historiques en un style badin, direct et populaire qui est ancré dans l'oralité. Cet aspect est analysé dans le Chapitre I (*Le rôle de l'oralité dans le portrait satirique*). Par la suite, continuons la lecture des trames de poèmes consacrés à cette damoiselle impudique qui peuvent être appréhendés selon un code politique. Dans le *Combat d'Ursine et de Perrette*, Sigogne transmet une légende urbaine selon laquelle Ursine a battu Perrette sortant de la messe, sur les quais de la Seine. Nous avons traité de l'aspect vivant de la scène populaire précédemment, la citation suivante, pour sa part, fait découvrir les traits de Perrette en soulignant sa démence :

Perrette, l'honneur des devotes
De Paris, la grande cité,
Qui ne fit jamais trousser cottes,
Si ce n'est pas necessite,
Et, comme un ferme une escarcelle,
Fait d'une femme une pucelle.

Le lexique (*devotes, pucelle*) prend ses origines dans la tradition catholique et crée ainsi une inversion ironique de « la légèreté » de la femme. Ce contraste est appuyé par la présence des termes relevant des ordures corporelles (*crottes*).

Le poème débouche sur la scène où elle tombe et prend symboliquement le masque fait de la boue qui se fond avec son être de « mauvais ange » comme un masque de la

²⁴¹ AUBIGNE, Agrippa d', *Confession de M. de Sancy*, "Voir" *Recueil de diverses pièces servans à l'histoire de Henry III...* Cologne, 1660 ; *Les Œuvres* de Sigogne, p. 89.

Méduse, symbole de la féminité destructrice, se confond avec ce qui est derrière : l'atrocité épouvantable.

III.2. Les Courtisans et la vie mondaine sous Henri IV

Après avoir jeté l'anathème sur les femmes, qui occupent cependant la première place dans son œuvre, Sigogne s'en prend aux courtisans. Regardons comment il déchire à belles dents ce courtisan afféminé en l'intitulant tour à tour faible (« *Quittez vostre innutile espée/Qui ne feust oncqu au sang trempée...* » -Strophe IV, Vers 1-2) ou sodomite :

Vous dites que j'ay fait la poulle
Et des dames fendu la foule
De mon maistre le messenger.
Mais vostre courage de verre
Vous rend une poulle en la guerre,
Et un lieure dans le danger,

Si i ay fait l'amour le message
Le n'ay point violé usage
Ny la coustume de la Cour,
Mais vous allez quittant les dames,
Et bruslant d'exécrables flames
Aux hommes vous factes l'amour. ²⁴²

Les rivalités au sein de la Cour, les rumeurs se transposent en langage littéraire et relatent, d'un style direct oral, les trahisons, les complots, ou tout simplement les mensonges. Derrière une société dissimulée par les parures, les poètes satiriques démasquent les vices cachés. Tous les masques, fards dont la société abuse deviennent les principaux éléments de la verve satirique. Dans cette chasse aux apparences, chacun se voit à travers les autres ; il y a une certaine réciprocité dans les relations entre les courtisans, un voyeurisme parfois pervers qui se fait sentir également dans les poèmes.

Dans le poème intitulé *Response à Mausac* par exemple, Sigogne nous offre une galerie de portraits saisissants de la cour d'Henri IV (le maistre Ribonnet, le gouverneur de Bayonne, Bidache...). La source de l'humour est souvent une coïncidence surprenante et inattendue entre le nom du courtisan et celui d'un animal ou un héros mythologique. L'origine étymologique des termes contribue à créer l'atmosphère du personnage par l'analogie :

Faittes en conter à Bidache,

²⁴² SIGOGNE, *Satyre*, Strophe II-III p. 191. Nous citons la version du *Cabinet satyrique* de 1634. Il s'agit d'une réponse à une pièce anonyme contre Sigogne / "Alors que Rome...?", dont l'auteur feint plaisamment que le satirique soit mort sans doute en réagissant au *Testament d'un V...* de Sigogne. Comme le souligne Fleuret et Perceau dans leurs *Notes*, Sigogne répond en même temps à une autre pièce du même auteur. Dans d'autres recueils comme *Les Oeuvres* publiés en 1924, le poème apparaît sous le titre *Mespris*.

Et vous aures griffè en moustache ;
 Dictes qu'il est un peu menteur,
 Cajolleur, moqueur, et vanteur,
 Et que son coulede fait la rouë
 Comme un jeune Paon qui se jouë.

L'origine du terme *cajoler* repose sur une comparaison animale (crier en parlant du geai et de la pie) ce qui encourage la dépréciation de la personne décrite. Au sens figuré, *cajoler* signifie : *dire des flatteries pour gagner quelqu'un*. On est en plein milieu des ruses de la vie courtisane. De plus, l'expression *Paon qui se joue* abonde dans ce sens en tant qu'image d'un oiseau qui crie de manière insensée. Le Paon, symbole de la vanité est une image qui désigne le courtisan qui se vante.

Mausac est intitulé, *ingrat domestique* (vers 53) ce qui renforce le mépris de Sigogne : celui-ci est non seulement un menteur (« je hais ta langue de serpent ») mais se situe en - dessous de la hiérarchie sociale, un « homme de bagage » qui accuse le courage des valeureux soldats comme Rocquelaure (Vers 76-80).

Cette virtuosité verbale en matière de la satire politique avait existé déjà chez les poètes de la Pléiade, notamment chez Du Bellay dévoilant les dessous de la vie à la Cour. On ne peut pas prouver que Sigogne et les autres satiriques « normands » avaient connu les satires politiques de la Pléiade mais la présence de ces modèles (*Les Regrets* de Du Bellay) est indéniable. Ainsi les *Regrets* de Du Bellay ont influencé par exemple Marc Papillon de Lasphrise en ce qui concerne la structure et le ton. De plus, les réminiscences des motifs sont nombreuses. Chez Du Bellay, le pessimisme l'emporte sur la complaisance comme dans le sonnet LXXXVI des *Regrets* :

Marcher d'un grave pas et d'un grave sourcil,
 Et d'un grave souris à chacun faire fête,
 Balancer tous ses mots, répondre de la tête,
 Avec un Messer non, ou bien un Messer si²⁴³ ;

Entremêler souvent un petit Et cosi,²⁴⁴
 Et d'un son Servitor²⁴⁵ contrefaire l'honnête,
 Et, comme si l'on eût sa part en la conquête
 Discourir sur Florence, et sur Naples aussi ;

Seigneuriser chacun d'un baisement de main,
 Et, suivant la façon du courtisan romain,
 Cacher sa pauvreté d'une brave apparence :

²⁴³ Non, monsieur ; oui, monsieur

²⁴⁴ Et ainsi ? Eh bien ?

²⁴⁵ Je suis votre serviteur

Voilà de cette cour la plus grande vertu,
 Dont souvent, mal monté, mal sain, et mal vêtu,
 Sans barbe et sans argent, on s'en retourné en France.

Dans la poésie de la Pléiade, nous rencontrons souvent la mise en opposition de la dégradation actuelle du pays et une époque florissante du passé (François I^{er} : un exemple mythique). De même que les satires baroques, les satires de la dernière Pléiade soulignent le caractère vain et trompeur des apparences. Concernant le style, il y a une évolution par rapport aux ancêtres humanistes, tandis que ceux-ci gardent la distance face à la réalité décrite et ne débordent pas dans le sens de la satire virulente, la génération de la fin du XVI^e siècle, les « baroques » sont plus sarcastiques et violents et traitent leurs victimes de manière directe. Le désordre et la confusion provoqués par les guerres civiles perturbent les mentalités ce qui s'exprime en un langage poétique violent.

Les appas mondains liés à la vie courtoise et les masques sont des topoï satiriques qui remontent à l'âge médiéval. Pensons aux *sirventès* dénigrant la vie luxueuse du clergé ou celle de la noblesse. Le conflit entre apparences et profondeurs au sein de la société apparaît de manière indirecte aussi chez Rabelais qui sépare les hommes en « usuriers chichars » et en purs et honnêtes sur l'inscription mise sur la Grande porte de Thélème (*Gargantua*):

Cy n'entrez pas, vous, usuriers chichars,
 Briffaulx, leschars, qui tousjours amassez,
 Grippeminaulx, avalleurs de frimars,
 Courbéz, camars, qui en vous coquemars
 De mille marcs jà n'auriez assez.
 Poinct esquasséz n'estes, quand cabassez
 Et entassez poiltrons à chiche face ;
 La male mort en ce pas *vous déface*.²⁴⁶

L'image de l'horreur est assimilée à un message de plus haut degré : celui de l'univers des juges et des avocats. Par exemple, le terme « *grippeminaulz* » signifie grippe-chats, qui peut être une allusion à la fourrure de la robe des juges et à leur cupidité²⁴⁷, d'une part, ou bien à à leur avarice (un autre dérivé du terme *grippe* est *grippe-sou* qui avait désigné quelqu'un qui, moyennant un sou par livre, se chargeait de toucher des rentes d'un particulier ; par extension, le mot s'est dit pour « usurier » et désigne même de nos jours un avare. Ce monde que Sigogne nous expose est peuplé des fainéants, paresseux, autant de larves de la société. Les traits de caractères s'expriment par des images liées à l'appareil corporel : *poiltrons à chiche*

²⁴⁶ RABELAIS, *Gargantua*, Chapitre IV, *Inscription mise sus la Grande porte de Thélème*, Strophe V, *Op.cit...*, p. 152.

²⁴⁷ Ces commentaires suivent les explications données dans les Notes de *Gargantua*, *Idem*, p.152.

face (paresseux à maigre face) qui se rime avec *déface* (la male mort en ce pas vous *déface*). L'invention lexicale fait la force du jugement porté sur la personne décrite.

III.3. Les vêtements –la dissimulation et le déguisement

Dans le domaine de la poésie, autant que dans celui de la peinture, ce tournant de siècle abonde en propos dépréciatifs concernant le vêtement. Bien entendu, la source théologique de ce phénomène est évidente : Adam et Eve, dès qu'ils tombent dans la faute perdent leur nudité naturelle et se couvrent, parce qu'ils ont de la honte l'un pour l'autre. Cette image se traduit également comme une fin symbolique du bonheur inaltéré dans le Paradis terrestre et – comme la Tour de Babel pour toute l'humanité dans l'Ancien Testament- s'avère comme une image de séparation, ou bien, de la fin de quelque chose d'idéal.

En général, le vêtement symbolise principalement le déguisement, l'altération de la vraie nature, ou tout simplement le mensonge. Ainsi Agrippa D'Aubigné évoque-t-il Henri III qui parut, lors d'un bal de cour, déguisé en femme (deuxième livre des *Tragiques*, vers 773-784 ; 793-796). Il ne s'agit pas seulement d'une satire d'ordre moral (La Cour, bal costumé, monde corrompu), mais le déguisement fait allusion à une corruption profonde de la nature du déguisé.²⁴⁸

Les attributs décrivant les personnages de la cour d'Henri IV (Talleyrand des Réaux et d'autres récits historiques) mettent l'accent sur la face, l'allure en créant des jeux de mots et des calembours pour dénoncer un aspect ridicule ou honteux du soi-disant gentilhomme ou femme. Par exemple, Talleyrand des Réaux dépeint l'aspect ridicule de Monsieur de Vendôme sans cacher les allusions à sa vie sexuelle :

M. de Vendôme que Henri IV amène chez Mademoiselle Paulet, dameoiselle gaillarde et souvent impudique, afin de l'initier aux amours :

Il (Henri IV) alloit chez elle le jour qu'il fut tué ; c'étoit pour y mener M. de Vendôme : il vouloit rendre ce prince galant ; peut-être s'étoit-il déjà aperçu que ce jeune monsieur n'aimoit pas les femmes. M. de Vendôme a toujours depuis été accusé du ragoût d'Italie. On en a fait une chanson autrefois :

Monsieur de Vendôme
Va prendre Sodôme ;
Les Chalais, les Courtenvaux,
Seront des premiers à l'assaut.

²⁴⁸ BELLENGER, Yvonne, «La métamorphose dans la poésie religieuse baroque», In *Poétiques de la métamorphose*, sous la direction de Guy Demerson, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1981, p.160.

Ne sont-ils pas vaillants hommes ?
Chacun leur tourne le dos.²⁴⁹

Dans cette vie mondaine, l'inquiétude d'être mis à la découverte du regard indigne, voire par le voyeurisme pesant de l'Autre où l'homme n'est jamais en sécurité des attaques latentes est une préoccupation permanente des descriptions historiques et littéraires. De surcroît, dans ces satires virulentes, les paronomases, les calembours et en général les effets phoniques contribuent à créer l'atmosphère de la personnalité décrite.

Pour sa part, Jacques Du Lorens (1580-1655), un satirique du cercle des Normands, dans sa *Satire XI* ci-dessous, joue sur les sonorités des « s » pour porter un jugement sur l'abjection et la feinte des courtisans. Le mot *dissimuler* ouvre la série phonique de la strophe qui aboutit à la pointe finale « *blâmer faussement* » et sonne comme une accusation ferme. Le poète brosse les traits caractéristiques des courtisans par un ton suggestif en mettant en valeur l'espace qui le distingue de ces redoutables caméléons :

Pour être courtisan, il faut dissimuler,
Faire le chien couchant, ou ne s'en point mêler ;
Je n'ai point ces vertus : comme sous une halle,
Mon esprit simplement sa marchandise étale ;
Je hais tout artifice et tout déguisement,
Je ne sais ni louer ni blâmer faussement ; (...) ²⁵⁰

Concernant les figures, la métaphore est un élément important de la dérision. Le courtisan est ainsi assimilé à un chien couchant, c'est-à-dire quelqu'un qui préfère faire semblant que d'agir. Jacques Du Lorens dirige ses flèches souvent contre les nobles et des courtisans de son temps en dévoilant leurs jeux hypocrites et ridicules. Il dédie même un poème à leurs moustaches à l'espagnole.

Nous trouvons la même volonté de se distinguer du cercle des courtisans feignants dans la satire de Sigogne intitulée *Response à Mausac*. Dans cette vie de société déterminée par le halo des apparences, les sympathies et les antipathies s'avèrent difficiles à circonscrire. D'où la critique résignée de la société de la cour, en général, et de cette couche de mensonges et de médisances qui bafoue le vrai visage et le vrai caractère de la personne qui est « derrière

²⁴⁹ TALLEMANT DES REAUX, Tallemant, *Historiettes*, *Op.cit...*, p. 198.

²⁵⁰ SERROY, Jean, *Anthologie*, p. 257.

le masque en particulier». Écoutons comment le poète résume à merveille ce conflit dans cette nouvelle citation de son poème *anticourtisan*, adressé à Mausac²⁵¹ :

Puisque votre inconstant visage
Sert de masque pour tout usage,
Deffendez la fleur de la Cour
Contre la satire qui court²⁵²

Dans cette satire, Sigogne affiche un comportement intéressant par rapport aux autres poèmes : nous avons affaire à une technique juxtaposée, une mise en abîme, selon laquelle il réagit à des pamphlets adressés par Mausac contre tous les personnages décrits dans cette galerie des courtisans, c'est-à-dire il y a une intertextualité latente entre le texte de Mausac et le sien. De plus, cette fois-ci- contrairement à ses habitudes, il prend la partie des victimes (de la satire), les protégeant contre les flèches de Mausac.

Dans la cavalcade des contemporains et des courtisanes que sa *Response à Mausac* dépeint, le poète apparaît lui-même. En dehors du caractère narcissique de cette irruption de l'auteur dans son texte, cette apparition humoristique consiste à s'éloigner du sujet avec une allure distante et hautaine pour prononcer un jugement indirect: être en même temps *dedans* et *dehors* de la réalité exposée :

Pour ce que tu ditz de Sigongne
Tiens de moy qu'il te pardonne
Car tu es juge des volleurs
Comme un aveugle des coulleurs,
Et le fiel de ta medisance
N'a verite ny apparence.
Jamais aucun (tient le pour seur)
Ne luy a fait ne mal ne peur,
Et les preuves de son courage
Sont toutes à son advantage.²⁵³

Sigogne s'acharne *Contre Mausac* qui cancanne tous les hommes de vertus dans la Cour sans appartenir à leur compagnie pour autant. La position sensible, à la rime, des termes *medisance* et *apparence*, mises en opposition, dirige le texte dans ce sens. A travers tous ces termes se lit le mépris du poète envers les mondains frivoles, qui bavardent sans une vraie conviction.

²⁵¹ Cette pièce inédite est retrouvable dans trois recueils (Ms. 19187 – n'est pas signé; elle vient après deux pièces qui l'identifient. L'une, datée de 1601, commence ainsi: -Mon cher Sigongne, je te prie..." et l'autre: „Mon cher Mosac, je te supplie..." Celle-ci qui est ci-dessus est intitulée *Response au Pasquin précédent*) Ms, 843 (Dupuy) – dans ce manuscrit, il n'y a que la pièce de Sigogne ci-dessus, intitulée *Response à Mausac, par Sigogne*; Louis Perceau donne ici le texte du Ms. 19147 qui est d'une écriture beaucoup plus lisible

²⁵² SIGOGNE, *Response a Mausac*, Strophe II, Vers 9-10., p. 227.

²⁵³ SIGOGNE, *Réponse à Mausac, Op.cit...*, Vers 87-96

Comme nous l'avons évoqué par rapport aux satires politiques et sociales, dans l'optique de la critique portée sur les apparences trompeuses de la vie mondaine, l'affinité du vocabulaire et des sonorités avec la thématique est souvent source de l'ironie. Par la suite, nous allons traiter un nouvel aspect de la satire politique, celle des connotations excrémentielles et sexuelles mises au service de la critique. La thématique sexuelle donne lieu à des complaisantes évocations également dans la satire politique.

III.4. L' excrémentiel : saletés et ordures de la vie courtisane

Au sujet de l'esthétique corporelle paradoxale nous avons déjà traité au début de ce chapitre les images excrémentielles du corps humain. De même, dans la satire politique baroque, les vices sont souvent dénoncés par les figures du bas corporel: la vie terrestre, et plus particulièrement celle de la Cour royale est apparentée à des termes tournant autour des obscénités et des saletés, qui deviennent autant de figures morales.

La série des termes souvent au pluriel : sale, saleté, salir, salement sont omniprésents dans la thématique excrémentielle et érotique et soulignent le côté « bas » et matériel des phénomènes auxquels ils renvoient. Ces mots sont parfois évoqués dans une double attitude, sociale et psychologique, comme l'illustre la citation suivante d'Agrippa d'Aubigné (*Les Tragiques*) :

N'aime les saletés sous couleur d'un bon conte,
Elles te font souffrir et non sentir la honte.²⁵⁴

Cette description vise les flatteurs et les princes débauchés. D'Aubigné associe ici une activité verbale à la saleté. Saleté signifie dans ce contexte « propos obscène ». Comme ajoute Marie-Hélène Prat, l'image de la souillure exprime une contagion matérielle, le vice du flatteur étant le même que celui du débauché.

Les saletés et les ordures de nature morale sont au cœur des descriptions hallucinées des *Tragiques* d'Agrippa D'Aubigné. Ainsi le poète s'adresse-t-il *aux honnêtes gens qui n'osent fuir la Cour*²⁵⁵ (*Princes*) en déployant les saletés infectant le corps et l'âme de l'homme dans ce monde corrompu. Cette énumération de vices prend des proportions hyperboliques concernant la masse des immondices et des infections. Toute la description donne l'impression générale de la propagation de la maladie morale qui se traduit par

²⁵⁴ D'AUBIGNÉ, II.1383-1384, Cité par Marie-Hélène PRAT, *Op.cit...*, p. 186.

²⁵⁵ D'AUBIGNE, Agrippa, *Aux Honnêtes Gens qui n'osent fuir la Cour*, Vers 1-16

l'invasion menaçante des saletés dans les cercles courtois. Cette menace est radicale : les « ords cabinets » sont mis en opposition avec les souffrances du Christ sur la Croix en élevant par là le message moral à des hauteurs spirituelles :

Que je vous plains, esprits, qui, au vice contraires,
 Endurez de ces jours les séjours nécessaires !
 Heureux si, non infects en ces infections,
 Rois de vous, vous régnez sur vos affections.
 Mais, quoique vous pensez gagnez plus de louanges
 De sortir impollus hors d'une noire fange,
 Sans taches hors du sang, hors du feu sans brûler,
 Que d'un lieu non souillé sortir sans se souiller,
 Pourtant il vous serait plus beau en toutes sortes
 D'être les gardiens des magnifiques portes
 De ce temple éternel de la maison de Dieu,
 Qu'entre les ennemis tenir premier lieu ;
 Plutôt porter la croix, les clous et les injures
 Que des ords cabinets les clefs à vos ceintures ;
 Car Dieu pleut sur les bons et sur les vicieux ;
 Dieu frappe les méchants, et les bons parmi eux.

Cet extrait du livre des *Princes* décrit le groupe des honnêtes qui sont pris dans ce lieu de ruses et de malices qu'est la Cour. Agrippa D'Aubigné joue sur la métaphore de la souillure morale et de l'infection en décrivant la propagation du mal sur les esprits vicieux et mensongers de la Cour. Dans les vers 3-4, nous trouvons à l'intérieur d'une construction syntaxique réduite le mot *infect*, répété deux fois. De même, dans le vers 8, le mot *souiller* se répète systématiquement. Sur le plan sémantique, tout le poème abonde en synonymes de l'infection et son contraire (*impollu, souillé, infect...*). Nous y trouvons deux champs associés, celui de l'infection (physique s'apparentant à la souillure morale), avec celui du temple de Dieu et les souffrances du Christ renvoyant indirectement à la souffrance des bons parmi ces monstres infects.

Ce monde usurpé, « les fruits amers donc ce siècle est fertile » apparaissent de manière récurrente tout au long des *Tragiques*, notamment dans les vers suivants adressés contre les flatteurs (*Princes*) :

Mais où se trouvera qui à langue declose,
 Qui à fer esmoulu, à front decouvert ose
 Venir aux mains, toucher, faire sentir aux grands
 Combien ils sont petits et foibles et sanglans !²⁵⁶

²⁵⁶ D'AUBIGNE, Agrippa, *Les Tragiques*, Edition critique par Armand GARNIER et Jean PLATTARD, I, Paris, Librairie Marcel Didier, 1962, *Princes*, vers 85-88, pp.9-10.

Les adjectifs de couleur soulignent par leur force et violence la menace du mal. Le sang et les images infernales mettent en valeur le message négatif. Par exemple, la formule « *sortir d'une noire fange* » prend l'épithète de la couleur dans son sens figuré comme incarnation du mal.

Le vocabulaire s'étend également sur la démence et la prostitution comme illustration de la dépravation des mœurs des rois en contraste avec le peuple miséreux qui meurt dans la guerre. Comme le soulignent Alain Garnier et Jean Plattard dans leur Note de l'édition de 1962²⁵⁷, ce contraste était particulièrement marqué autant plus que les circonstances étaient singulières : une soirée de débauche, à laquelle prirent part trois rois (celui de Navarre, celui de France, Charles IX, et son frère Henri, duc d'Anjou, en septembre 1573. Ils revenaient du siège de La Rochelle, consécutif à la Saint-Barthélemy, lorsqu'ils se livrèrent à ces plaisirs charnels. Voici une citation du Livre Second (*Princes*) qui relate cet événement :

En autant de mal-heurs qu'un peuple miserable
 Traîne une triste vie en un temps lamentable,
 En autant de plaisirs les Rois voluptueux,
 Yvres d'ire et de sangn nagent luxurieux
 Sur le sein des putains, et ce vice vulgaire
 Commence desormais par l'usage à desplaire...²⁵⁸

Même si la satire politique d'Aubigné et celle de Sigogne se rejoignent dans l'audace et la sincérité sans faille, leur imaginaire est très différent. D'Aubigné se caractérise par un ton passionné, par des images apocalyptiques, tandis que Sigogne, malgré sa fantaisie débordante, joue davantage sur le contexte de la vie quotidienne et reste plus technique.

Par la suite, dévoilons les dessous de ce mépris envers la vie de la Cour du point de vue historique, en se basant sur les textes de Sigogne.

²⁵⁷ *Ibid*, p. 48.

²⁵⁸ *Ibid*, Vers 689-694, p. 48

III. 5. Réaction anti-cour des nobles

Nous avançons l'hypothèse selon laquelle cette floraison de la satire diffamatoire, aux résonances pessimistes concernant la description des mœurs de la vie courtoise et plus particulièrement celles des femmes est en rapport indirect avec le déclin de l'aristocratie et la transition à une culture plus bourgeoise qui déterminera le XVII^e siècle.

Dans cet automne du XVI^e siècle, l'antinomie *campagne-cour* était non seulement un topos géographique mais représentait en même temps un jugement de valeur. Les courtisans méprisaient la noblesse campagnarde, celle-ci, pour sa part, affichait un air distant et hautain face à tout ce qui se passait à la cour. La revanche de l'offensive courtoise²⁵⁹ contre la noblesse campagnarde militaire était la nécessité de se distinguer de la Cour.

Pour Sigogne, la disgrâce de la Cour (1605) et le refuge à Dieppe se présentait sans doute comme *une attaque* à sa dignité – dans ses satires contre l'indignation personnelle devant une telle injustice pouvait jouer un rôle important. D'où la passion et le caractère personnel de ses satires politiques. Il s'agit d'une vengeance indirecte, une réponse aux préjudices subies : si la cour le méprise, à son tour, il méprise la Cour et surtout les courtisans, comme l'illustre la citation suivante dans laquelle il ridiculise ceux-ci en les présentant comme des poltrons inutiles, privés de leur virilité (*Damoiseaux*) :

Damoiseaux de la Cour, dont les mains inutiles
Ne rougirent jamais de sang dans les combats,
Propres à maintenir le tour de vos rabats
Et les inventions de la chambre des filles :

L'on dit que vous allez en Marjoletz de villes,
Portant la teste haute et le courage bas ;
Cesars de cabinet, le Roy n'espere pas
L'appuy de son Estat de vos Ames debiles.²⁶⁰

Comme cet extrait le fait sentir, le capitaine Sigogne était un homme vaillant, voire un soldat qui tenait à la prouesse et aux valeurs militaires. Notons le nombre élevé des allusions au courage, ou bien, conjointement à la nature de la satire, à la couardise. En général, dans ses portraits, en parlant des courtisans efféminés, il dénonce les faiblesses telles que faible

²⁵⁹ l'adjectif dérivé du mot « Cour » est « curial

²⁶⁰ SIGOGNE, *Sonnet*, Strophes I-II, p. 194. *Le Cabinet satyrique*, 1634, p.409.

musculature, manque d'autorité, impuissance et lâcheté dans le combat, allure ridicule, maladresse.

De même, Berthelot, son contemporain du « cercle normand » insistera également sur la couardise des courtisans en l'opposant aux bravoures militaires :

Craintif comme un cerf qu'on chasse,
Et de plus mauvaise frâce
Que n'est quelque gros cafard,
Je suis ce brave gendarme
Qui ne fus oncques sans arme,
Et ne vis jamais combat.
Je suis ce brave Ganydème
Qui puis blesser sans remède
Des âmes un million ;
Rois des villes abîmées,
J'ai les fesses couronnées
Des fleurs de Satyrion.²⁶¹

La mise en opposition du monde militaire et celui de la cour est donc l'occasion d'un renversement significatif conçu comme un jugement de valeur. Les effets d'oralité, c'est-à-dire la présence de la voix du personnage qui prononce son monologue ont des sources dans la tradition théâtrale remontant aux genres médiévaux faisant correspondre des personnages à des caractères. Par exemple, au XV^e siècle, une farce politique anonyme dont les trois principaux personnages sont Eglise, Noblesse et Pauvreté, dit ses quatre vérités par l'intermédiaire des personnages symboliques comme les grandes dames « fort glorieuses et fort entêtées » qui s'annoncent de la façon suivante :

NOBLESSE

C'est moy qui suis Noblesse la grant dame,
Qui n'ay jamais soucy ne crainte d'âme.
Soit bien, soit mal, comme il me plaist est fait.²⁶²

La *voix* est indéterminée : elle est apparentée à des personnages fictifs derrière lesquels se cache l'auteur. C'est un trait de caractère important en matière de la satire. Souvent, l'auteur n'assume-t-il pas entièrement ses propos mais introduit une couche intermédiaire. C'est le cas également de Sigogne qui s'adresse en apostrophe à la *Médisance* pour traduire

²⁶¹ BERTHELOT, Pierre, *Contre un courtisan*, Vers 1-12 ; in. : *Parnasse des poètes satyriques*, 1622, Réédité par passage du Nord/Ouest, 2002, p. 65.

²⁶² Cité par GENIN, Préface de *Maître Patelin* et par Claude LENIENT, *La Satire en France au Moyen Âge*, Paris, Librairie Hachette et Compagnie, 1893, p.368.

ses jugements à lui. Ce jeu de cache-cache met en cause la sincérité de l'auteur en créant une distance entre lui et son sujet.

En parlant des courtisans, en dehors du vocabulaire militaire, Sigogne a recours volontiers à des comparaisons animales pour railler le comportement capon ou crapuleux des courtisans :

Mes amis, qu'est-ce que je voy :
 Les monstres marchent chez le Roy !
 J'ay veu, dans une vertugade,
 Un hommart en ratepenade,
 Une Eragnee, une souris,
 Une grenouille de Paris,
 Comme trois cousteaux en leur gaigne,
 Entroient ensemble chez la Reyne.

Chaque citation est évoquée dans une double attitude, symbolique et réelle. Ainsi les comparaisons animales renvoient-elles à une spécificité d'attitude courtoise, et à la fin, la forme métonymique évoquant *les trois cousteaux en leur gaigne qui entrent ensemble chez la Reyne* a une résonance érotique.

Cette littérature pamphlétaire qui apparaît comme une réaction contre la vie mondaine des courtisans a des explications qui sont liées au tableau historique. Pour la noblesse de la seconde moitié du XVI^e et du début du XVII^e siècle, la réalité prenait une allure de plus en plus pesante et étouffante : non seulement ils se sentaient écartés du pouvoir à cause du renforcement de la monarchie par les Bourbons mais des facteurs secondaires tels que l'influence accrue de la politique et la culture italienne en France contribuaient à renforcer le sentiment de haine et de révolte contre la société française en tant que telle. Au sujet de l'italianisation de la France et son apport mélangé sur l'esprit gallican des Français, il est significatif que *les massacres de Saint Barthélémy* furent longtemps considérés non seulement comme des attaques contre les protestants mais aussi comme un complot anti-nobilitaire dirigé par la Cour²⁶³.

Tout au long du XVI^e siècle, mais avec plus d'acuité après 1560, la critique de la Cour se fait plus mordante : on dénonce les effectifs pléthoriques des courtisans, on utilise avec complaisance le vieux lieu commun (depuis Horace) de la vie campagnarde opposée à l'agitation de la cour. La Cour comme lieu des dépravations, en accord avec l'idéologie

²⁶³ Cette idée est avancée par Jean-François DUBOST, *La France italienne. XVI^e-XVII^e siècle*, Aubier, 1997.

protestante, apparaît comme une image du luxe et de la corruption. Progressivement, l'opposition entre la cour et la campagne se charge d'un arrière-plan moral : à la campagne appartiennent les vertus authentiquement françaises de bravoure du soldatesque, de droiture, d'austérité et de simplicité, tandis qu'à la Cour s'épanouissent les vices contraires, mollesse, dissimulation et hypocrisie, extravagance et luxe scandaleux.

Les critiques formulées contre les courtisans jouent volontiers sur les indices corporels en nous offrant un renversement délibéré des appâts, des vêtements et des parties du corps. Regardons de près comment la satire sociale invoque les difformités et des écarts corporels pour parodier l'individu.

III.6. Indices corporels : la physiognomonie du portrait social

Comme nous l'avons souligné par rapport aux dessins anatomiques et leur apport dans le portrait pictural et poétique, la physiognomonie déduit des différents angles et des formes (la forme du menton...) et des imperfections du visage les vices de l'homme. Cette méthode repose sur l'observation de l'apparence physique d'une personne, et principalement celle des traits du visage. Dans les portraits satiriques de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, nous observons la même attention minutieuse portée sur l'apparence physique et l'opinion défavorable qui s'en dégage.

Les portraits des courtisans par Sigogne entrent dans ce type de portraits physiognomoniques. Chaque petit détail est traité comme un indice incontestable du caractère de la personne en question. Une taille bien faite, « bien prise », des bras ronds, des mains admirables, sont les marqueurs d'une personne digne d'attention. Au contrepoint de la belle figure se rangent les bossus, contrefaits, « au col trop court » et aux jambes trop longues.

C'est souvent à partir de la physionomie que l'on construit des épithètes dépréciatives ou ridicules. Par exemple, dans le deuxième *Galimatias*²⁶⁴, l'expression « *camus* » fait allusion à l'aspect physique du personnage (celui qui a le nez plat et court) en même temps de sous-entendre le sens figuré (demeurer tout *camus* = tout honteux). C'est cette corrélation du sens propre et figuré qui apparaît également chez Pascal : « *voulez-vous en françois braver un*

²⁶⁴ SIGOGNE, *Lettre en Galimatias*, pp.204-205. Première édition: *Les Muses Gaillardes*, 1609. Rééditée dans *Les satyres de Sieur Regnier* (1614, 1616) et Ms. 884.

homme vous dites que vous le ferez bien camus, ou que vous lui rendez le nez aussi plat comme une andouille » .

De même, quand Mme de Verneuil s'éloigne de la Cour et devient une personne marginale, « une vieille », les témoignages historiques et les descriptions pamphlétaires portant sur sa personne partent toujours de l'aspect physique pour exploiter sa situation sociale. Écoutons Tallemant des Réaux qui décrit cette dame de la façon suivante après l'éloignement de celle-ci de la Cour :

Celle-ci, délaissée peu après par le roi, devient obèse et « menait une vie de Sardanapale ou de Vitellius »

Cette citation illustre que le changement social ou la critique va de pair avec la déformation de l'anatomie. Dans ce portrait, l'obésité a en même temps une valeur concrète et figurée. Dans ce qui suit, nous allons concentrer notre attention à une partie du corps dont les métamorphoses, les manières (longue ou pointue) sont au centre de l'intérêt de la littérature comique de la deuxième moitié du XVI^e et du premier XVII^e : la barbe. La barbe est à la mode depuis 1515 et se taille en pointe davantage entre 1540 et 1575, l'époque de l'intrusion de la mode flamande et espagnole en France.

Le caractère symbolique des cheveux, des barbes et des accessoires vestimentaires et leur lien avec les actes symboliques du pouvoir royal sont marquantes : par exemple, les cheveux raccourcissent à l'instar de ceux du Roi qui, après un accident survenu en 1521, les a fait couper ras. La barbe et ses manières à porter ont également des connotations politiques, ...et même érotiques.

Sigogne bat en brèche le crédit des courtisans en procédant à une description carnavalesque de leur allure et de leur comportement. Dans cette parade d'accessoires vestimentaires et des parties de corps disséminés à l'intérieur des poèmes, la barbe a un statut de premier ordre vu le nombre des satires à son sujet.

Il avait de quoi puiser son inspiration. La barbe était très à la mode au XVI^e siècle – ce que nous constatons indéniablement en regardant les galeries de portraits dans les châteaux représentant les courtisans. Sur le plan littéraire, l'éloge paradoxal adressé à la barbe est une pratique populaire dans les cercles des farceurs, des poètes satiriques. Les textes circulent

dans les villes dont un exemple unique est *Le blason des barbes de maintenant*²⁶⁵, d'un auteur inconnu qui s'est conservé miraculeusement au travers des siècles. Il s'agit d'une édition de Rouen que Sigogne a probablement connu. En voici un extrait qui se construit également sur le jeu d'analogies entre le dehors (la barbe) et le dedans (l'humeur et le caractère) :

Mesmes on void des paysants
 La plupart estre barbaysants :
 Dont la plupart sont les barbus
 De tant de gens qui sont barbus :
 Car le barbu qui a forfait
 Incontinent la barbe fait,
 Et le rend du tout incogneu.
 Mais cil qui a le menton nud,
 Et rase ainsi comme un Prestre
 Et bien plus facile à cognoistre,
 Outre plus celuy qui a barbe
 Aussi espaisse qu'en pré herbe
 Est suiect à mainte fortune,
 Tout premier il tient de la Lune
 Estant triste et melancolique,
 Sa barbe le poinct et le picque
 Elle rend tout pasle et deffait.²⁶⁶

Un hideux *barbaux* paysan :

Sa barbe plaine de vermine,
 De morpions, de poux, et lentes
 Sans repos et puces groulantes :
 Mais sans cesser la barbe frotte,
 Il la demesle, il la descrotte,
 Il la secoue : puis il la tire,
 Il la retord, puis il la vire,
 Il la resserre, et puis l'espart,
 Chacune main il tient sa part, (...)

On passe de la description « nominative » à l'action : le barbu s'anime et manipule sa barbe pour évacuer les parasites. Plus loin, on en trouve le même type d'appositions que Sigogne utilise normalement à la fin des poèmes comme une sorte d'accélérateur du mouvement vers la pointe finale :

Barbe mouchetee, barbe grise,
 Barbe comme coton de frise,
 Barbe blonde, barbe meslee,
 Barbe a moustache cordelée,
 Barbe blanche, barbe florie,

²⁶⁵ *Le Blason des Barbes de maintenant, chose tres-joyeuse et recreative (...)*, Rouen, Louis Coste, 1602, In-12, BN. Rés. Ye.2732.

²⁶⁶ Vers 11-27.

Barbe d'Aaron ou zacharie,
 Barbe qui monstre à son semblant
 Estre cousuë de fil blanc (...)

L'énumération accumulative nous montre comme une déictique la réalité riche et variée. Le poète cumule longuement les éléments décrivant la barbe et multiplie les allusions à sa morphologie, en rapport direct avec le caractère.

Le caractère révélateur de la barbe et d'autres parties du corps est visible si l'on considère le nombre élevé des témoignages et des allusions littéraires portant sur ce sujet. Par exemple, Tallemant des Réaux, dans son portrait tissé de Monsieur de Rosny, mentionne Ange Cappel, une figure carnavalesque du temps de Henri IV qui s'est présenté dans le frontispice de sa facétie comme un Ange, « avec des ailes et de la barbe au menton ». Comme la dernière phrase de cet extrait souligne, la barbe a un rôle anecdotique renvoyant à la personnalité de l'individu :

Madame de beaufort n'eut point de patience qu'elle n'eût fait mettre M. de Rosny en la place de M. de Sancy. Il lui faisoit la cour, il y avoit long-temps. Son premier emploi fut de contrôler les passe-ports au siège d'Amiens, et puis il fut envoyé dans les élections pour prendre tous les deniers qui se trouveroient chez les receveurs, ce qu'il fit avec beaucoup de rigueur. Il en usa de même en toutes rencontres. Comme il étoit assez ignorant en fait de finances, il mena avec lui un nommé Ange Cappel²⁶⁷, sieur de Luat, *une espèce de fou de belles-lettres*, qui fit imprimer longtemps après, pour flatter M. de Sully, un petit livre intitulé *Le Confident*, dont M. de Lesdiguières fut fort en colère. Du Luat en fut mis en prison. Quand on voulut l'interroger et qu'on lui dit : « Promettez-vous de dire la vérité ? » « -je m'en garderai bien, dit-il, je ne suis en peine que pour l'avoir dite ». Il donnoit des avis très-pernicieux, et disoit, entre autres sottises, qu'il ne falloit qu'un *lait d'amendes* pour restaurer la France, parce qu'il y avoit une affaire sur les amendes. Il fit imprimer un livre de ses beaux avis, au frontispice duquel il étoit peint *comme un Ange, avec des ailes et de la barbe au menton, et des vers qui disoient qu'il n'avoit rien d'humain que la barbe.*²⁶⁸

Sigogne peint beaucoup de figures à la barbe comme dans le poème ci-dessous, intitulé simplement *Barbe*. Nous avons analysé les poèmes adressés à une barbe ou à un nez au sujet des éloges paradoxaux. Objet dérisoire, de moindre importance, la barbe est invoquée souvent pour dénigrer la personne qui la porte par ce jeu métonymique. Dans ce poème, Sigogne la dépeint morphologiquement et établit des parallélismes entre sa forme, son tissu et les humeurs :

²⁶⁷ Ange Cappel, seigneur de Luat, est auteur d'un livre intitulé *l'Abus des Plaideurs*, Paris, 1604, in-folio.

²⁶⁸ Cette facétie orne le frontispice de *l'Abus des Plaideurs*. Ce texte est cité par Tallement des Réaux; *Historiettes, Op.cit...*, p. 66.

Je peins une barbe peignée,
 De couleur de pied d'araignée,
 Bien faicte et d'antique maison,
 Barbe de bonne nourriture,
 Qui, toutesfois, contre nature,
 A creu sur la peau d'un oison.

La barbe a des connotations sexuelles bien connues depuis la nuit des temps (appendice poilu entourant une cavité dédiée à l'amour). La métaphore « *la peau d'un oison* » laisse le champ libre à l'interprétation érotique. Ce que confirme le sizain sur la fréquentation des bordels « *Au bordeau souvent est allée* » dans la cinquième strophe :

Barbe mystiquement salee,
 Au bordeau souvent estallee ;
 Barbe molle, au poil delié,
 Je veux desormais, qu'aux boutiques,
 Aux coings et aux places publiques,
 Ton merite soit publié.²⁶⁹

Les expressions telles que « *barbe mystiquement salee* », sous le couvert de sophistication, augmentent l'effet comique par l'obscurcissement du sens de l'épithète et par la structure syntaxique surchargée. Le poème intitulé *Les Promesses d'un visage* de Charles Baudelaire (*Les Fleurs du mal*) établit le même parallélisme entre chevelure et la riche toison couvrant les parties génitales :

Une riche toison qui, vraiment, est la sœur
 De cette énorme chevelure,
 Souple et frisée, et qui t'égale en épaisseur,
 Nuit sans étoile, Nuit obscure²⁷⁰

Comme nous avons analysé dans le Chapitre consacré à l'apport de la physiognomonie dans l'art et la littérature baroque, l'abondance dans le vocabulaire des termes liés à l'esthétique du visage montre l'extrême curiosité portée au visage au XVI^e siècle et XVII^e siècles. Les sciences occultes incitent à réfléchir sur les mystères du caractère humain. que l'observation de l'apparence physique d'une personne, et principalement les traits de son visage, peut donner un aperçu de son caractère ou de sa personnalité. De même, dans le milieu pictural, les artistes aspirent à rendre fidèlement les détails morphologiques du visage puisque ceux-ci s'ajoutent à la représentation psychologique. Les expressions portant au tissu et à la

²⁶⁹ SIGOGNE, *Barbe*, Strophe V, p. 107.

²⁷⁰ BAUDELAIRE, Charles, *Les Promesses d'un visage*, Vers 17-20.

matière (*barbe molle, barbe de venerable estoffe*) nous renseignent sur le caractère naturaliste de la description :

Barbe de venerable estoffe,
Soit d'un bouc, soit d'un Philosophe,
Selon les jugemens divers ;
Il faut vrayment que je te louë,
Car Phoebus me feroit la mouë
Si tu n'estois dedans mes vers.

Il est intéressant de signaler qu'à partir des innovations techniques de la peinture chromatique des vénitiens, la barbe elle-même devient plus naturaliste sur les tableaux. Les peintres comme Le Titien, Le Tintoret, Le Gréco, jonglent avec la juxtaposition de diverses couches picturales pour peindre l'étoffe de la barbe et de la moustache ainsi que les liquides des yeux, la texture de la peau. D'où que dans les galeries de peintures du XVI^e siècle, nous avons l'impression que les barbes sont si molles que nous pourrions même y toucher et les caresser. Les peintres baroques se situent également dans cette lignée de la représentation réaliste des matières et des tissus ce qui est visible dans l'art du portrait.

IV. Le corps féminin mécanisé et fonctionnel : vers une écriture misogynne du corps

IV.1. Anatomie médicale et artistique

Durant la période de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, la littérature comique abonde en expressions tirées du vocabulaire de la médecine, et plus particulièrement de celui de l'anatomie humaine. En effet, l'anatomie connaît un renouveau spectaculaire au XVI^e siècle. Dans le domaine pictural et poétique, les images du corps humain (ossements, squelettes, crânes) témoignent de la volonté scientifique de connaître ce qui se cache à l'intérieur de notre « enveloppe corporelle ». À partir des *Dessins anatomiques* de Léonard de Vinci, on a sous les yeux la panoplie des œuvres artistiques se référant aux sciences anatomiques. Comme Léonard de Vinci, nombreux sont les peintres qui pratiquaient eux-même la dissection. Cet amalgame de l'art pictural et du domaine scientifique proprement dit se fait sentir si l'on parcourt du regard les dessins et les tableaux prenant comme source tantôt les dessins anatomiques faits par le peintre lui-même, tantôt les dessins présents dans les

ouvrages de médecine. Par exemple, *La Fabrica*²⁷¹ d'André Vésale (1514-1564), *Les tables anatomiques* de Jacques Guillemeau²⁷², *De Anatomie Corporis Humani*²⁷³ du florentin Vidio Vidi, connaissent plusieurs copies ou transpositions picturales : ainsi, la pose et la grimace de son fameux squelette²⁷⁴, vu de profil, accoudé à un cube de pierre sur lequel figurent l'os hyoïde et les osselets de l'ouïe, accompagné par la légende²⁷⁵ affichant le message « *vivitur ingenio caetera mortis erunt* » (le génie continuera de vivre tandis que tout le reste sera mort) sera-t-il imité à plusieurs reprises par les dessinateurs et des peintres contemporains. A noter que la sentence citée ci-dessus se retrouve également au bas du portrait de Pirkeymer (1470-1530) peint par Dürer en 1524. Ces planches anatomiques, qui apparaissent souvent sous le nom de *notomia*, seront très à la mode durant toute la période baroque (fin du XVI^e siècle et – dans le domaine pictural –, tout au long du XVII^e siècle). L'un des exemples les plus connus est *La leçon d'anatomie de Nicolas Tulp*, peinte par Rembrandt.

Attardons-nous un peu à l'expression d' « écorché ». Il faut insister sur cette forme de la représentation picturale et médicale du corps humain, l'être dépouillé de sa peau. Bien entendu, les exemples en sont nombreux même avant l'âge baroque : les représentations iconographiques et sculpturales de Saint Barthélemy (par exemple, dans La Chapelle Sixtine à Rome, par Michel-Ange) et d'autres figures écorchées en font le défilé macabre. Le motif de l'écorché est souvent traité par les peintres et des sculpteurs – surtout à partir du XV^e siècle. Parmi les sculpteurs, citons Andrèa Verrochio, Baccio Bandinelli (1493-1560), Marco Ferreri, Wilhem van Den Broeck (XVI^e), alias G. Paludano, Ludovico Cigoliur; dans le domaine pictural, les artistes comme Bartolomo Passaroti (1529-1592), Francesco Mazzola dit le Parmigianino (1503-1540), Jacopo Carucci (1494-1556, alias Pontormo, Alessandro Allori (1535-1607) en faisaient volontiers des images à la fois réalistes. Un illustre exemple de l'interpénétration du domaine anatomique (médical) et pictural est le cas de Volcher Coiter qui était un anatomiste de renom et, en même temps, un excellent dessinateur.

²⁷¹ VESALE, André, *De Humani Corporis Fabrica*, Bâle, 1543 ; 2^e Ed., 1555. Humaniste flamand de la Brabant, chirurgien, anatomiste de grand renom en tant qu'explorateur méthodique du corps humain, Vésale rectifie les « erreurs » de Galien et mettra fin au galénisme ; il est considéré comme le fondateur de l'anatomie moderne

²⁷² GUILLEMEAU, Jacques, *Tables anatomiques avec les pourtraicts et declaration d'iceulx ensemble un denombrement de cinq cens maladies diverses. Au Roy par Jac. Guillemeau d'Orleans, chirurgien du roy & juré à Paris*, Paris, Jean Charron, 1586

²⁷³ VIDIO, Vidio, *De Anatomie Corporis Humani*, Venise, 1611.

²⁷⁴ VESALE, André, *Iconographie anatomique (Fabrica, Epitome, Tabulae Sex)*, par Pierre Huard et Marie-Jose Imbault-Huart, Les Editions Roger Dacosta, Paris, 1980, Planche 22 ; p.86.

²⁷⁵ C'est la seule planche de la *Fabrica* qui soit accompagnée par une légende

Le squelette souvent en mouvement s'inspire en grande partie des découvertes médicales en matière d'anatomie et de guérison des maladies. En suivant la même logique, les poètes baroques reconstruisent les images naturalistes de la réalité, en s'appuyant sur le côté effrayant de ces phénomènes.

À la manière des planches anatomiques représentant volontiers des squelettes «morts vivants», la poésie religieuse dépeint le corps malade des pécheurs et amplifie l'aspect meurtrier de l'existence terrestre; l'autre domaine qui abonde également en ces créatures de morts-vivants est la poésie satirique qui s'en sert pour la description métaphorique de ses êtres marginaux et *désincarnés*, telles les vieilles charognes. Le grotesque ricanant des satires baroques reproduit donc les gestes et les mouvements des écorchés vifs des recueils anatomiques : éplorés, grimaçant, riant, bras ouvert, s'accoudant, se baladant ou dansant, tels sont les comportements surprenants de ces monstres défigurés.

IV.2. Description médicale du corps dans les textes littéraires

Au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle, les squelettes et les écorchés, et en général, les dessins anatomiques du corps humain pouvaient servir de modèle pour les figures démembrées de l'imaginaire grotesque de la poésie satirique et des textes théâtraux (prologues, dialogues, souvent en tant qu'éloges paradoxaux).

Dans le domaine théâtral, citons les *Prologues* de Bruscabille, qui s'appuient souvent sur un traité d'anatomie concret, celui de Jacques Guillemeau (*Tables anatomiques avec les pourtraicts et declaration d'iceulx ensemble un denombrement de cinq cens maladies diverses. Au Roy par Jac. Guillemeau d'Orleans, chirurgien du roy & juré à Paris*, Paris, Jean Charron, 1586). Ses textes présentent un mélange bigarré du discours médical et comique. L'auteur use du vocabulaire anatomique avec une virtuosité verbale surprenante. Dans ses prologues, les métaphores anatomiques du corps semblent agir afin de traduire l'esprit humain (qui se cache dedans). Cet aspect de son propos est également souligné par l'article de Hugh Roberts intitulé *La tête de Bruscabille et les métaphores mentales au début du XVII^e siècle*²⁷⁶. Selon la terminologie de cet ouvrage, dans l'optique de l'œuvre de Bruscabille, la métaphore mentale équivaut à un recours perpétuel à tel ou tel terme physique en vue d'exprimer une expérience mentale. Comme le souligne Hugh Roberts, au

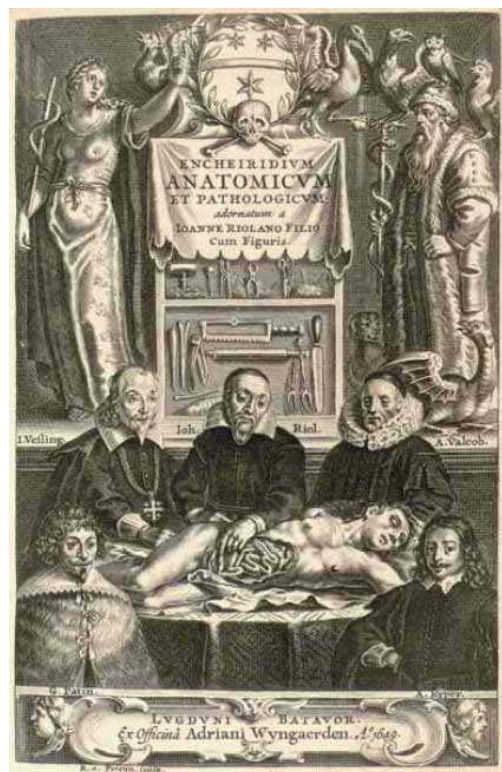
²⁷⁶ ROBERTS, Hugh, *La tête de Bruscabille et les métaphores mentales au début du XVII^e siècle*, In. :Revue d'Histoire Littéraire de la France, (107^e année), CVII, N°3, Septembre 2007, pp. 541-557.

niveau des procédés mentaux, l'utilisation de ces métaphores était déjà connue avant Bruscombille. Il s'agit tantôt des métaphores du contenant (un bâtiment, un coffre ou un volière), tantôt de celles du papier, du livre ou de la tablette (comme par exemple, la fameuse notion de la « tabula rasa »). Pendant cette période littéraire du tournant de siècle, ce type de procédés mentaux se concentre volontiers sur l'imaginaire corporel proprement dit. Ainsi, l'anatomie devient-elle un moyen d'expression privilégié pour parler des hauts et des bas (surtout ces derniers) de l'esprit humain.

IV.3. La représentation anatomique du corps féminin

Dans les traités de l'époque médiévale et renaissance la description du corps féminin ignore l'âme. Le corps est méprisé, réduit à sa fonction de reproduction, scruté par les regards médicaux. Avec l'avènement du baroque, on assiste à un phénomène singulier dans l'art : les squelettes, les écorchés deviennent des moyens d'expression artistiques.

Les femmes vilipendées, portées aux nues envahissent l'iconographie médicale et artistique et servent indéniablement de supports visuels à l'expression misogyne.



Frontispice de *Encheiridium Anatomicum et Pathologicum* de Jean Riolan Wingarden, Leyden, 1649

À ce propos, regardons de plus près le frontispice de *Encheiridium Anatomicum et Pathologicum*²⁷⁷ de Jean Riolan (1580-1657). Même si ce livre représente une version plus tardive du dessin anatomique, il rejoint la représentation paradoxale du corps humain selon les grands traités et dessins du tournant du XVI^e et du XVII^e siècle. La couverture de ce livre nous présente une scène scientifique (autopsie d'un corps, la science de la chirurgie) tout en ayant un aspect grotesque : la femme est mise dans une position lascive ce qui est appuyé par

²⁷⁷ RIOLAN, Jean, *Encheiridium Anatomicum et Pathologicum*, Wingarden, Leyden, 1649.

l'expression du visage suggérant une sorte d'extase charnelle. On observe un contraste étonnant entre la laideur des boyaux apparents et la beauté sculpturale du corps féminin : un effet déroutant qui touche au paradoxe.

Il y a dans ce tableau un aspect mathématique mis en valeur par la symétrie des lignes, des visages, des regards, en même temps qu'une figuration d'un corps dont les lignes douces évoquent la vie et le plaisir. Mais c'est un plaisir tragique, mortel parce que cela vient d'un corps mort et impassible qui devient l'objet des chirurgiens dont le visage reste indifférent devant autant de beauté physique. À l'arrière-plan, les outils chirurgicaux rappellent la fonctionnalité du corps.

Les planches anatomiques déterminent donc une image de la laideur marquée par le mécanisme et la fonctionnalité : la femme est privée de son charme et de sa féminité. Notons que André Vésale, sur le frontispice de son traité *De humani corporis fabrica*, nous fait voir un corps féminin exposé dont l'abdomen ouvert laisse voir les organes. Conjointement à la culpabilité de la femme et à son rôle inférieur à celui de l'homme dans le discours clérical, les représentations du XVI^e siècle favorisent les images de la laideur, les comparaisons animales implicites. En même temps, le corps féminin est une figure emblématique : peu étudié avant, il suggère des observations souvent étonnantes, notamment sur la grossesse et l'accouchement. Ce phénomène fait son entrée solennelle dans le domaine poétique aussi. Par exemple, Sigogne, dans ses portraits comme *La Petite Bourgeoise*, consacre des passages au thème de l'accouchement qui apparaît comme une nouveauté bizarre et augmente le caractère ridicule de la femme.

À ce propos, il est intéressant de mentionner que le flux menstruel était toujours considéré comme impur dénonçant le caractère diabolique de la femme. Les menstrues sont assimilées à la souillure morale dont il faut laver le corps féminin pour regagner son état de pureté. Le sang féminin déprécié représente un point important dans les traités de médecine depuis le moyen âge. Ceux-ci appréhendaient le corps et les fonctions des organes féminin selon les critères de la reproduction. La féminité était éludé au second rand ou même ignoré, c'est la fonction qui prévalait. Par souci de ne pas valoriser les impuretés et les dépravations sexuelles, la sexualité féminine était traitée très prudemment, ou péjorativement. Certes, comme nous l'avons souligné précédemment, cela a des implications religieuses dictées par la tradition misogyne dévote depuis l'âge médiéval.

Conclusion

Ces images de la féminité reproduisent l'univers scientifique des planches anatomiques. Paradoxalement, c'est la beauté qui est mise en jeu par ce détournement de contexte. La laideur exprime la maladie, la dégénérescence physique et morale qui apparaît comme une marque de honte avec laquelle le personne stigmatisé. Cela nous dirige vers des considérations morales portant sur la valeur du laid dans la société du XVI^e siècle.

La condamnation morale, la liste des forfaits, coule alors de source, puisqu'ils nous ont été montrés physiquement d'une manière a nous révolser, a nous faire éprouver l'horreur. Le procédé est remarquable par ses effets : les accusations les plus outrancières apparaissent avec un naturel logique et presque avec une paradoxale atténuation puisqu'on passe de l'horreur physique insupportable, a une horreur morale dont le spectacle est moins insupportable.

Cette intenable laideur physique et morale sera amplement analysé dans le chapitre suivant consacré à la poésie misogyne de Sigogne dans une analyse comparée des œuvres artistiques contemporaines.

Chapitre IV.

Introduction

Nous verrons dans ce quatrième chapitre que le renouveau de l'anatomie marque un tournant: les corps disséqués pour être étudiés serviront les artistes dans leur rejet de la femme. Le corps féminin ouvert, offrant aux regards sa laideur repoussante, est méprisé, sans âme, réduit au fonctionnel. Mais cette laideur ne se limite pas au domaine physique. Nous verrons qu'elle est en fait la représentation de l'âme mauvaise et corrompue de la femme, dont la seule raison de vivre est de tromper l'homme. Cela sera appuyé par une image renversée de la maigreur, elle-même mise au profit des desseins dissimulateurs et perfides de la femme telle une chimère, un être surnaturel effrayant, incarnant les peurs d'une époque de guerre et de faim. Chez Sigogne le mélange contradictoire de la description pornographique dégradante avec le sentiment (amour ou haine) reflète l'ambiguïté de la relation amoureuse avec la femme, relation angoissante et désabusée. Nous nous interrogerons donc plus avant sur la nature de cette relation, dans ce que le poète révèle et dans ce qu'il tente de cacher, de lui, de ses déceptions, de ses ressentiments, de ses tourments.

À l'âge baroque, la femme fait partie de la déception générale liée à la déchirure de l'univers. Contrairement à l'inaltérable beauté féminine qui caractérise dans la plupart des cas les portraits féminins idéalisés, éthérés des galeries de peinture renaissantes et des poèmes pétrarquistes de la même époque, à l'âge baroque, les portraits de « vieilles charognes » ou des courtisanes enlaidies et amORALES s'avèrent souvent monstrueuses. Par la suite, nous allons esquisser quelques portraits de ces femmes laides et impudiques à l'aide de la virulente satire de Sigogne et de ces contemporains. Avant de nous lancer à la chasse de ces dames, jetons un regard sur les sources littéraires de cette poésie misogyne.

I. La poésie misogynne et la laideur

Origines médiévales de la poésie misogynne

Vous qui portez sur le front
Tant d'orgueil et tant d'audace,
Pour faire que, sans affront,
En baissant l'œil et la face
Vous portiez la teste basse,
Considérez en vostre ame
Que vous n'estes qu'une femme.²⁷⁸

Selon Sarah Grieco, l'image de pourriture à laquelle se réfère cette littérature misogynne est directement tributaire du discours ecclésiastique médiéval : afin de dégoûter les hommes et de mieux les préserver des séductions de la beauté féminine, les prédicateurs insistent sur l'image du corps blanc et mignon de la femme comme une enveloppe décevante, cachant un amas de pourriture répugnante destinée à servir de repas aux vers de la terre. Odon, abbé de Cluny, écrivait au X^e siècle :

La beauté physique ne va pas au-delà de la peau. Si les hommes voyaient ce qui est sous la peau, la vue des femmes leur soulèverait le cœur. Quand nous ne pouvons toucher du bout du doigt un crachat ou de la crotte, comment pouvons-nous désirer ce sac de fiente ?²⁷⁹

Dans le domaine poétique, les premières manifestations de l'acharnement de la société masculine contre la femme sont les poèmes dévots en latin qui datent du IX^e et du X^e siècles. Un peu plus tard, la voix misogynne se fait entendre chez certains troubadours comme par exemple dans le XII^e siècle chez Marcabru²⁸⁰ dont le style misogynne, voire misanthrope, lui a, semble-t-il, assuré autant de partisans que d'adversaires (qui ont alors peut-être décidé de le tuer). Ses sirventès²⁸¹ dénoncent la lascivité des femmes et portent une critique contre l'amour courtois.

²⁷⁸ BERTHELOT, *Le Miroir des Dames*, Chanson, In *Le Cabinet Satyrique (1618)*, p. 371, Edition de 1634, p.312.

²⁷⁹ Cité par Sarah Matthews Grieco, *Ange ou diablesse...*, Notes, et également par Y. LEFEBVRE, *Histoire mondiale de la femme*, t. II., Paris, 1966, p.83.

²⁸⁰ Selon François ZUFFEREY, le surnom Marcabru signifierait *mâle caprin*, donc *bouc*, sans doute en accord avec sa position poétique combattant le *fin amor*. « Marcabru ou le poète caprin », In. *Cahiers de la civilisation médiévale, X^e-XII^e siècles*, Centre d'études supérieures de la civilisation médiévale, N°50, octobre-décembre 2007, pp. 379-386.

²⁸¹ Le sirventès est un poème à caractère satirique en langue d'oc, composé par les troubadours d'Occitanie pendant le XII^e et XIII^e siècles

Cette poésie misogyne se prolonge avec Villon, Rutebeuf et existe également sous une forme latente chez les pétrarquistes qui constituent le contrepoint à l'idéalisation de la beauté avec les contre-amours dans lesquels les motifs tels que le fard dénoncent la tromperie féminine.

La satire misogyne de l'âge baroque est un phénomène complexe en soi, difficile à discerner. Sur le plan formel et stylistique, elle s'enracine dans la tradition néo-pétrarquiste même si elle s'y oppose concernant le contenu. Sur le plan sémantique et sémiotique, elle s'avère plus proche de l'imaginaire médiéval, notamment de celui de Villon, et reprend aussi les figures et les scénarios du théâtre populaire, des farces.

La vision selon laquelle il y a une corrélation entre les péchés et la laideur physique s'inscrit également dans la poésie misogyne du XVI^e siècle, destinée à dévoiler le caractère négatif de la femme, comme le montre la citation suivante d'un auteur anonyme :

Femme de vestement parée
A ung fumier est comparée
Qui de neige fait couverture
Au descouvrir appert l'ordure.

Femme, de qui les joues peintes
De vermillon, & de fard teintes
Souz feinte rougeur, ont peau molle,
Et chair rongee de verole.

Femme, qui as gorge d'Albastre,
Que dis je ! mais gorge de plâtre,
Qui souz la blancheur du dehors,
Cache dedens, trous noirs, & ords.²⁸²

Le revers de la médaille horrible de la beauté féminine en tant qu'ordure et de pourriture est en effet un leitmotiv de la littérature misogyne du XVI^e siècle. Ce dévoilement fantastique, l'écorché terrifiant de la nature féminine apparaît de manière violente. Cela fait partie de cette mise à l'envers de toute vérité qui gère le monde, un questionnement masochiste et souvent pessimiste de l'Homme sur le monde qui l'entoure. De même que la femme cache sa vraie nature derrière la façade innocente, le monde, dans un système de correspondances et de métaphores, révèle sa fausse nature dans un jeu de mise à l'envers.

²⁸² ANONYME, *La Louange des femmes. Invention extraite du commentaire de Pantagruel, sur Androgyne de Platon*, Lyon, 1551, p. 12.

Comme on vient de souligner, au sein de cette esthétique de la laideur liée au thème de l'amour, c'est la femme qui incarne davantage l'idée de la laideur qui est à la fois physique et morale. Ainsi, la *femme-démon*, incarnation de tous les maux terrifiants de la nature féminine, apparaît non seulement comme une fantaisie nocturne – ce qu'on va aborder dans le détail dans le chapitre V- mais son rôle se veut plus symbolique : son corps devient le lieu d'un conflit entre l'apparence trompeuse et l'intérieur pourri et corrompu.

Ce rapprochement entre la pécheresse et la mort a des origines cléricales déjà connues dès l'époque médiévale. Dans le registre de la littérature dévote, le corps de la femme est traditionnellement assimilé au péché et à la corruption. Cette doctrine est soulignée par les rôles féminins symboliques, tels Eve et la tentation, ou bien, Pandore qui devient le modèle de la faiblesse et de la curiosité féminine et apparaît sous cet aspect dans la peinture et dans la poésie à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle, notamment sur les tableaux de l'Ecole de Fontainebleau. Il est intéressant d'insister sur la différence de l'appréhension de Pandore dans les religions monothéistes (incarnation des maux) et polythéistes et la philosophie païenne (« femme forte » qui donna à l'homme l'opportunité de s'améliorer grâce aux épreuves de l'adversité).

D'après de nombreux textes poétiques et théoriques du XVI^e et du début du XVII^e siècle, les facettes et les faux-semblants dont se servent les femmes ont le seul but : *duper* l'homme. Puisque derrière l'apparence ingénieuse se cache souvent l'intérêt, l'avarice, la monstruosité...²⁸³ En effet, parallèlement à l'embellissement trompeur de la femme, on assiste à l'appauvrissement de l'homme, incapable de relever le défi de cette séduction mensongère.

I.2. Apparence envoûtante et intérieur pourri : la dissimulation féminine

« Souvent Femme varie
Bien Fol qui s'y fie »²⁸⁴

Pendant que François I^{er}, souverain renaissant et humaniste rit gentiment sur la nature volage de la femme, paroles qui furent éternisées également par l'air de Verdi, la fin du XVI^e siècle s'avère plus pessimiste à cet égard. La représentation picturale et poétique de l'infidélité féminine remplace le ton badin par des allusions infernales, mettant en œuvre le 'vrai' caractère féminin.

²⁸³ Voir sur ce point l'étude détaillée de Sarah Grieco, *Ange ou diablesse...*

²⁸⁴ Citation venant de François I^{er}, Château de Chambord

Il est à noter, que l'image de l'infidélité féminine remonte aux débuts de l'humanité (Adam et Eve). Au Moyen-Age, on peut lire également de nombreux textes – des fabliaux surtout- relatant l'histoire de la femme fourbe trompant son mari, devenu ridicule d'un coup. La femme masquée apparaît de manière récurrente dans l'iconographie du XVI^e et du XVII^e siècles, en tant que symbole de la fausseté.

Dans cette optique, tout ce qui est fard ou décor (extérieur) est de nature satanique. Ces fards et d'autres moyens de déguisement étaient d'ailleurs très à la mode au XVI^e siècle. Comme le souligne l'historienne Sarah Grieco dans le sous-chapitre intitulé *Artifice et Déception*²⁸⁵ de son *Ange et Diabliesse*, tout au long du XVI^e siècle, les recettes de beauté comportaient souvent des ingrédients « secrets » et intégraient des rites magiques dans leurs processus de fabrication...comme autant de sortilèges à séduire l'homme en lui dissimulant la nature véritable du corps caché derrière les fards.

II. Les images de la laideur féminine

II. 1. La privation: la maigreur comme aspect de la laideur

Par la suite, regardons plus au fond les dessous de l'image noire de la femme. L'écriture satirique se définit principalement par deux techniques concernant la description corporelle ou la description animée des situations comiques : le renversement ou l'écart. On vient de regarder quelques exemples sur le renversement des rôles respectifs de la courtoisie, le corps enlaidi, en désordre dont les diverses parties se trouvent inversées (la tête et le cul...). Concernant le deuxième type de la description grotesque, il s'agit d'un écart qui se définit volontiers comme une métamorphose positive ou négative. Dans le cas du corps, cela peut être un *surdéveloppement*, ou, tout au contraire, la suppression de certains organes ou la négation absolue du corps. Ces deux extrêmes se rencontrent souvent sous la plume de Sigogne qui a un engouement particulier pour les images de la maigreur excessive. L'on observera ces images en cherchant les liens avec les prémices renaissantes (Rabelais) et d'autres images pittoresques de cette esthétique corporelle paradoxale.

²⁸⁵ GRIECO, Sarah, *Op.cit...*, p. 264.

La représentation du corps « abonde » dans le sens du délabrement. La maigreur, le corps écorché vif, deviennent tour à tour des facteurs caractéristiques de l'imaginaire corporel. Dans les poèmes de cette fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, l'on rencontre souvent des figures sans chair. La maigreur représentera un facteur de l'esthétique paradoxale. Les poèmes donnent l'image succube des êtres désincarnés, et plus particulièrement des femmes, qui, par cette privation de leur chair, semblent perdre leur féminité et, par là, leur beauté.

Le corps souffrant trouve son expression singulière dans l'image de la maigreur. La maigreur dans l'iconographie chrétienne est le thème de l'ouvrage de Rudolph M. Bell intitulé *Holy Anorexia*²⁸⁶ qui cherche les présupposés théologiques et psychologiques de la maigreur excessive des saints comme sainte Catherine de Sienne. Dans le registre dévot, la maigreur est donc assimilée à l'abnégation et à la lutte acharnée contre les plaisirs et les tentations corporelles dont le saint affiche la privation.

Il est intéressant de mentionner à cet égard, les représentations de Marie-Madeleine sur lesquelles ce personnage éminent de la Bible est représenté comme femme maigre, émaciée. Ce type de représentation se renoue avec les représentations du *Quattrocento* tardif et du *Cinquecento*. Notons celle de Donatello (1455) au Museo dell'Opera del Duomo de Florence qui représente la Madeleine selon cette tradition médiévale appuyant la souffrance et la négation charnelle dans le cas d'une sainte qui pratique la pénitence suite à sa vie corrompue d'autrefois :

²⁸⁶ BELL, Rudolph M., *Holy anorexia*, University of Chicago press, Chicago, Londres, 1985.



Donatello, *La Madeleine* (1455)
Museo dell'Opera del Duomo de Florence

cette sculpture constitue paradoxalement une transition stylistique entre la beauté et l'horreur. Marie-Madeleine, contrairement aux représentations traditionnelles (les tableaux et les sculptures représentant dans la grotte provençale de Sainte Baume après la résurrection du Christ en méditant sur la vanité de la vie terrestre) ; Giotto la représentant portée dans les airs, en conversation avec les anges), cette Madeleine est effrayante : un visage de spectre aux orbites profondément creusées, bouche édentée dépourvue de lèvres. A cette impression cauchemardesque s'ajoute l'expressivité bouleversante du regard désespéré. On pourrait croire qu'il s'agit d'une vieille femme mais la silhouette droite, l'abondance de la chevelure et les mains lisses contredisent cette impression.

Le modelé des mains, la forme des jambes et le corps suggèrent l'idée de l'inachèvement, comme si cette statue était une première étape de la réflexion de l'artiste sur la douleur et la dégénérescence physique.

Regardons maintenant comment la littérature satirique appréhende la maigreur. Contrairement au dépouillement corporel dans le registre dévot, elle présentera une approche contraire : le corps est maigre sans aucun effet spirituel mais c'est sa fonctionnalité qui devient l'expression de la laideur. Il n'y a d'ambiguïté : la maigreur du corps n'est plus le résultat de sacrifices et de macérations destinés à se rapprocher du divin, elle n'est plus que l'expression de l'imperfection ontologique du sujet. Tout espoir a disparu : la description n'en est que plus cruelle.

Sigogne affecte de regarder le corps des femmes avec l'œil froid d'un médecin ou d'un militaire. N'oublions pas son origine guerrière : les défauts qu'il décrit en acquièrent une réalité factuelle.

À travers quelques exemples des figures féminines squelettiques dans la poésie de Sigogne, notre analyse portera sur les interprétations possibles de cette image de la laideur et nous allons poser la question - paradoxalement- sur les beautés qui se cachent dans « ces images de dépouillement ».

Comme nous l'avons analysé dans notre article intitulé *Songes et mensonges dans l'univers nocturne de Charles-Timoléon de Sigogne* par rapport à l'esthétique renversée de l'imaginaire nocturne, la maigreur incarne une image de la laideur et de démarquage de ce qui est acceptable. Par exemple, la citation suivante de Sigogne présente une image irréaliste de la femme. Il s'agit du poème intitulé *L'Âme de Cabroche parlant à deux courtisanes de T. et de V.*, c'est à dire celle du Temple, et celle de la ville ou de l'Isle du Palais. En dehors de nous offrir un tableau de Cythère parisien de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, Sigogne donne la parole à l'âme de Cabroche, voire à un mort, qui s'adresse aux vivants. Cependant, selon les témoignages du XVI^e siècle, Cabroche vécut réellement. Il apparaît dans *l'Épitaphe de Cabroche, excellent Portefaix*²⁸⁷, insérée dans les *Satyres Bastardes* de 1615 comme crocheteur, chansonnier, crieur public, proxénète, croque-mort, messenger et ivrogne invétéré. Cela s'allie parfaitement à la tonalité de ce dialogue de la plume de Sigogne :

Mais dictes-moy, grande fille,
A peau plus rude qu'estrille,
Museau de pomme de pin,
Teinct d'orange et d'escarlatte,
Cuisse maigre, molle et platte,

²⁸⁷ Selon l'Édition de L. Perceau

Idole de saint Crespin.²⁸⁸

Ces images absurdes de la laideur rendent le sentiment de dégoût presque physique. La femme apparaît comme un ensemble d'os rigides et a un caractère maladroit. Son aspect horrible et harassé va de pair avec sa trivialité. D'où les métaphores établissant le parallélisme entre le corps inflexible et un objet brut.

Dans l'univers de ces images renversées liées à la maigreur, l'on assiste souvent à des associations inattendues, confrontant la connotation corporelle (l'abnégation du corps) et la connotation érotique :

Qui ne se prendroit dans la piege,
Lors qu'un verdugadin pipeur,
Et que des patins hauts de liege
Cachent la taille et la maigreur ?
Je vous mescognus dans les draps,
Où rien n'est grand, que vostre cas.²⁸⁹

« *Où rien n'est grand, que vostre cas* ». Cette tournure prend le lecteur au dépourvu. L'image illogique a une cruauté extraordinaire : la maigreur de la femme se trouve opposée au cas de celle-ci - dans le sens érotique du terme - ce qui rend la ridiculisation encore plus féroce. Cette comparaison est déroutante. On imagine bien que si le cas est grand, c'est qu'il a trop servi, comme il est dit ailleurs : « *cette gaine a mille couteaux* ».

La poésie de Sigogne n'équivaut pas à la poésie érotique proprement dite parce qu'il s'agit plutôt d'une *asexualisation* de la femme - ce qui semble choquant en considérant le vocabulaire qui abonde en termes renvoyant à la sexualité. Cet érotisme devient anti-érotisme par la privation de tout charme son objet fétiche (la femme). Dans cet asexualisation, l'esthétique de la maigreur tiendra une place privilégiée.

²⁸⁸ SIGOGNE, *L'Ame de Caboche parlant à deux courtisanes de T. et de V.*, Strophe VIII, p. 84. Anonyme dans *Les Bigarrures* de 1614 et dans le ms. 884. Dans *Les Bigarrures*, Jean Richer, l'éditeur, présente ce poème de la façon suivante : « Ce Dialogue où l'on fait parler les morts aux vivants, m'estant tombé entre les mains, je l'ay icy inséré avec ce qui suit, bien que ce ne soit matiere d'Epitaphes ». Le ms. 884 le présente sous le même titre mais l'orthographe de *Cabroche* devient *Caboche*. Dans *Le Cabynet Satyrique* de 1618, la pièce est signée par le *Sieur de Sigognes* sous le titre *Sentence de Caboche sur le debat de ces deus Maquerelles*. Dans le recueil de 1617 la pièce est nommée *Dialogue de l'Ame de Villebroche, parlant a deux Courtisanes, une des marests du Temple, et l'autre de l'Isle du Palais. Par le Sieur Régnier*. Selon l'édition de Louis Perceau, cette attribution à Régnier est inexacte, *Le Cabinet Satyrique* l'ayant certifié comme beaucoup d'autres du *Recueil*.

²⁸⁹ *Ibid*, p.9.

Cette privation de chair semble un leitmotiv de la poétique signonienne qui abonde davantage dans le sens négatif. Cependant, la critique acharnée contre la femme revêt parfois un caractère ambigu, voire incompréhensible. Par la suite, nous allons porter un regard curieux sur les motifs qui pouvaient inciter notre auteur à dépeindre les femmes aussi « *noires* ».

Nous allons encore exploiter ce côté incompréhensible de l'imaginaire lié à la maigreur et porter un regard curieux sur des femmes squelettiques dont l'apparence touche au surréel. Par-là, Sigogne apporte une nouveauté à l'imaginaire monstrueux en inventant une image jusqu'alors inédite, celle de la femme aux ossements craquants, une cathédrale de corps surréaliste.

Sur ce point, il est intéressant d'insister sur le fait que les approches exploitant des points communs possible (et impossibles) dans le domaine pictural entre certaines compositions figuratives ou non-figuratives baroques et les compositions de l'époque moderne, notamment les images de la femme rêvées par les surréalistes, nous paraissent justifiées. Nous avançons l'hypothèse selon laquelle cette similitude s'étend également sur le domaine littéraire en ce qui concerne la description imaginaire du corps.

Au sujet des portrait anorexique, il est intéressant de poser la question jusqu'à quel point on parle du portrait figuratif. En d'autres termes, ces portraits déraisonnables relèvent-ils du non-figuratif ? Si nous hasardons cette idée, nous pourrions même dire que ces portraits sont autant d'emblèmes du dégoût ou de la hantise que la femme provoque dans l'esprit de poète. De ce côté, il est intéressant d'observer l'écart entre ce caractère fantaisiste et la brutalité de la diffamation, qui est loin d'être surréelle. Le style de Sigogne gagne beaucoup de cette contradiction, en devient plus brûlant et passionné.

II.2. Les cathédrales de corps féminin

L'abondance des allusions macabres dans l'iconographie contemporaine, encouragée par l'intérêt particulier porté à l'anatomie à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle et tout au long du XVII^e siècle, imprègne l'imaginaire baroque. Les études de crâne se rattachant à cette floraison du macabre sont très nombreux. En Italie (Florence) comme en Flandre, les symboles de *vanitas*, des *memento mori*, ou tout simplement les sépulcres, constituent un

arrière-fond noir pour la production littéraire. Les planches comme par exemple l'*Étude de crâne, de trois quart à droite*²⁹⁰ d'Il Cigoli, sans doute faisant partie d'un recueil d'anatomie appartenant à Filippino Baldinucci, vulgarisent le motif de squelette dans l'esprit des *apparati* funèbres. D'après les légendes liées au personnage du dessinateur, celui-ci, dans l'atelier d'Allori, pendant son apprentissage dont les dissections faisaient partie, éprouvait du malaise à la vue des organes intérieurs du corps ce qui lui causait « le mal caduc », maladie dont il souffrait longtemps.

Si l'on feuillette les pages remplies de l'imaginaire macabre, l'on connaîtra d'agréables surprises et d'indécents déceptions en ce qui concerne les figures fantaisistes qui peuplent cet univers renversé. Par exemple, la mort représentée comme un squelette aux longs cheveux dans une tradition iconographique issue du Campo Santo de Pise pouvait éventuellement servir de support visuel d'où les poètes ont puisé la figure squelettique de la femme. Cette figure décomposée aux allures féminines revient constamment dans l'iconographie de la deuxième moitié du XVI^e siècle ainsi que dans les poèmes misogynes des auteurs satiriques.

Tout d'abord, voici un extrait du poème intitulé *Desdain* au sein duquel Sigogne peint un tableau fait d'objets rigides pour illustrer le caractère impassible et de la femme, sans charme :

Tout ainsi que la pierre ponce,
Jamais vostre corps ne s'enfonce ;
Vous pourriez servir de batteau,
De perche à guider la nacelle,
Et qui vous auroit sous l'esselle.
Ne doibt craindre d'aller sous l'eau.

Vostre pance, tousjours farcie,
De vent, ainsi qu'une vessie,
Pourroit bien servir, au besoing,
Ou de ballon, ou de nageoire,
Pour passer la Seine et la Loyre,
Ou pour conserver du vieux oing.²⁹¹

²⁹⁰ IL CIGOLI, Lodovico Cardi dit, *Étude de crâne, de trois quart à droite*, Pierre noire, rehauts de blancs sur papier bleu, H. : 0,417 ; L. 0, 255, Verso : étude de squelette debout, de face, Louvre (L.1886 marque du musée) N.III 21845, Inv.909

²⁹¹ Sigogne, *Desdain*, Strophes VII-VIII, pp. 64-65. La pièce figure deux fois dans les *Muses gaillardes* de 1609 (Anonyme). Le second texte, celui qui est édité par L. Perceau et F. Fleuret, est précédé de cette note (*Muses gaillardes*) : « Ceste piece suivante est cy devant imprimee au fueillet 91 où il y a une obmission des sept dernieres stances. ». Attribué à Sigogne par *Les Bigarrures*, 1614, le *Recueil* de 1617 (dans ce dernier, la pièce apparaît sous le titre « Satyre. Contre une vieille sorciere ». Dans *Le Cabinet Satyrique* de 1618 et dans le Ms. 884, elle figure comme « Ode » (avec 29 stances seulement). Il est intéressant de préciser que dans le Ms.534 de

En considérant le nombre élevé des poèmes consacrés à la maigreur difforme, constatons qu'il est rare de trouver chez Sigogne une femme qui ne désole pas par son aspect squelettique. Cette femme qui est dépeinte comme un bric-à-brac d'organes corporels s'apparentant à des objets pris de la réalité maritime, n'y a rien gagné : toutes les images du vide, du ballon, du flotteur, du vent, de la vessie, sont convoquées pour nous donner une impression de vide qui pourrait être en même temps une description déguisée de l'esprit de la dame considérée comme méchante. Sur ce point, ce poème joue avec les mots à la manière du *senhal* qui se veut à la fois l'essence de la dame concrète.

De nos jours, il s'avère difficile, compte tenu de nos canons de beauté, de comprendre à quel point la maigreur avait été à cette époque repoussante : l'idéal de nos top-models anorexiques aura déjà été pour Sigogne objets, non de raillerie, mais d'horreur effrayé. Il est difficile de comprendre ce que veut dire le poète : il faut que nous imaginions ces images insoutenables que nous a montrées les guerres, la famine, en général. Selon les canons de beauté sigogniens, une beauté n'est belle si elle est bien en chair. La similitude entre la physiologie et la psyché - dont la maigreur affirme la laideur - aura des implications déconcertantes pour notre approche de la relation entre l'âme (l'intérieur) et la chair (ou son manque).

Dans ce qui suit, nous allons analyser de plus près l'imaginaire lié à la chair en portant un regard analytique de la contiguïté de certains motifs de l'imaginaire corporel de Sigogne.

II.3. La chair impossible et impassible

L'homme du XVI^e siècle avait un rapport direct avec la chair et les phénomènes vitaux en général. Il considérait son corps avec plus de naturel, y compris les excréments et les images scatologiques – c'est ce qui se dégage des témoignages contemporains (description des repas, des fêtes, des foires...). Les paysans jouaient souvent sur les places publiques (lors des fêtes calendaires) des pièces de théâtre représentant des symboles de la fécondité, ou des symboles liés aux cycles de l'année. Ce ton naturel caractérise également les farces médiévales et renaissantes dont le vocabulaire abonde en termes scatologiques et « en

Chantilly elle est signée B. (attribuée à Berthelot par Frédéric Lachèvre ce qui est considérée comme fautive par L. Perceau et F. Fleuret). L'édition de L. Perceau et de F. Fleuret suit la version du *Cabinet Satyrique* de 1618 qui leur paraît meilleur que celle des *Muses gaillardes* sur le plan formel.

empoignades verbales ». Les motivations des personnages sont dominées par l'aspect charnel et vont rarement au-delà d'un bon plat de tripes ou d'un phallus de belle taille. C'est un monde à l'envers comme toute structure de Carnaval, le bas y domine le haut : la femme dompte son mari à coups de gifles; le paysan l'emporte sur le gentilhomme, l'homme d'église n'est qu'un paillard hypocrite.²⁹²

L'iconographie abonde en personnages trop gros, ou bien, au contraire, d'une maigreur squelettique. Ces images outrancières apparaissent dans l'univers poétique de Rabelais et, plus tard, dans la poésie satirique de la fin du siècle. Il est intéressant de constater que plus on se rapproche de la fin du XVI^e siècle, plus la maigreur prime sur l'obésité en répondant à l'esthétique de la laideur empreinte de corps décharnés et de cadavres décomposés. En effet, durant cette période, la réalité a offert davantage d'images privatives, des hommes et des femmes sans chair, moitié morts.

À partir de la deuxième moitié du siècle - quand les guerres de religion deviennent réalité courante -, les images liées au corps revêtent une apparence de plus en plus macabre. La poésie de ce tournant de siècle guerrier est marqué par la prédominance de la fonctionnalité du corps aux dépens de l'aspect émotionnel. Les artistes comme les poètes se donnent volontiers à une description réaliste des organes humaines. En ce XVI^e siècle au cours duquel l'humanité se trouvait partagée par les périodes de privations et des périodes d'abondance, la psychologie collective vacillait entre frustrations et hantises liées à la nourriture. La fin du siècle, plus déterminée par les guerres et par la famine partout en Europe, se balançait vers le sentiment de privation continu qui se traduisait par une expression hystérique des plaisirs terrestres. Dans l'univers pictural, les figures dévorant la nourriture, les obsédés de la chair, se traduisaient comme l'expression d'une sorte de désarroi devant la famine.

Les légendes liés aux activités corporelles ont enrichi l'imaginaire corporel des poèmes satiriques renaissants et baroques. Ainsi, les représentations artistiques du pays de Cocagne sont-elles répandues un peu partout en Europe. Il s'agit d'une contrée imaginaire du paradis terrestre, où toute nourriture est d'accès aisé, représentée souvent en contre-point des famines et des guerres qui envahissent la réalité. Le gras devient l'idéal de la richesse pour ceux qui ont faim. À noter que, tout le long du XVI^e siècle, l'estomac des vivants est soumis à

²⁹² FAIVRE, Bernard, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dirigé par Michel CORVIN, Larousse, 1998.

des successions de périodes de pénurie habituelle et d'excès ponctuel. De même, la représentation picturale de l'utopie paradisiaque relève souvent du goût des extrêmes. Par exemple, chez Bruegel ou chez Bosch, l'exubérance des plaisirs liés à la nourriture et à la chair cache une faim inassouvie ou une sorte d'angoisse devant la réalité choquante.



Pieter VAN DER HEYDEN, d'après Pieter Brueghel L'Ancien
La cuisine grasse, Burin, 21,8 x 29 cm
 Collection Royale de l'Université de Liège, Inv. : 24755.

Dans l'univers visuel halluciné de Sigogne, la femme maigre l'emporte. La chair apparaît comme un manque, dans la négation, ce qui est appuyé par l'abondance des termes privatifs. Regardons comment les images liées à la bouffe se correspondent de manière étonnante dans l'art graphique et dans la poésie. Prenons l'exemple de deux dessins consécutifs de Pieter Brueghel, L'Ancien, gravés par Pieter van der Heyden, l'Ancien: *La cuisine grasse*²⁹³ et *La cuisine maigre*²⁹⁴. Sur le modèle des anecdotes iconographiques très populaires dans la peinture flamande et hollandaise, ces deux dessins montrent les deux faces extrêmes d'une fantaisie. Sur *La Cuisine grasse*, nous voyons un amas de personnes grosses, **encombrées** dans une cuisine. Les figures humaines, aux formes homogènes (têtes de ballon, gros ventre et corps dégoulinant) préparent et mangent du pain dont la forme reproduit celle des personnages. À l'inverse, sur le dessin intitulé *La cuisine maigre*, les personnes minces et

²⁹³ VAN DER HEYDEN, Pieter, *La cuisine grasse*, Burin, 21,8 x 29 cm, Monogrammé et daté, Legs Wittert, Collection Royale de l'Université de Liège, Inv. : 24755.

²⁹⁴ VAN DER HEYDEN, Pieter, *La cuisine maigre*, Burin, 22 x 29 cm, Monogrammé et daté, Legs Wittert, Collection Royale de l'Université de Liège, Inv. : 24754.

élancées manipulent des objets affûtés et des plats pointus. Un homme gros entre en plein-pied dans la cuisine mais deux femmes squelettiques se jettent sur lui et le poussent dehors. De même, dans la citation suivante de Sigogne, nous retrouvons le même type imaginaire lié à la nourriture. La femme maigre est décrite comme une chair impassible, une nourriture prête à dévorer. Elle se détermine par la privation: elle apparaît comme une nourriture mais insuffisante parce qu'elle n'a pas assez de graisses pour être savoureuse :

Les tetons comme vieux éteufs
 Percez, d'où la bourre est sortie ;
 La gorge de natte roussie,
 Gorge de grillade sans pair ;
 Tous os, si peu que rien de chair (...) ²⁹⁵

Maintenant nous allons analyser de près l'antinomie entre apparences physiques et profondeurs spirituelles. En partant d'une analyse comparative de la tradition pétrarquiste de la description du corps féminin et son renversement baroque, nous allons discerner un nouveau sous-genre de l'écriture pseudo-encomiastique, celle du blason paradoxal.

Jeux de littéraires composant l'éloge des objets insignifiants en un style pseudo-éloquent, regardons comment le modèle de ces éloges influenceront la littérature satirique. En regardant le modèle pétrarquiste et anti-pétrarquiste, celles-ci vont diriger ces éloges sur un terrain jusqu'alors inédit qui se caractérise par la mixtion du genre encomiastique et diffamatoire.

III. Le corps disséminé : la quincaillerie surréaliste du corps féminin

III.1. La description d'une peinture imaginée: Ronsard, *Elégie à Janet*

Dans les sonnets amoureux de la Renaissance, la femme se trouve idéalisée. Notamment, dans les poèmes des pétrarquistes, on retrouve les caractéristiques du style du poète italien comme l'admiration fétichiste des parties du corps de la femme et l'interrogation répétée sur ces charmes. À noter que, malgré le principe de la linéarité de la parole et de la description, on trouve souvent des poèmes avec d'étonnants effets syntaxiques, procédant selon la technique de fragmentation. Ainsi les portraits poétiques accordent-ils souvent à chacune des parties du corps une autonomie remarquable. Il y a même des poèmes dans lesquels la femme se volatilise dans la mesure où les parties de son corps sont interpellées comme des êtres vivants.

²⁹⁵ SIGOGNE, *Satyre, contre une vieille veuve*, p.155. Ce poème figure dans le *Recueil* de 1617 (Signé Sigognes). Il est anonyme dans *Le Parnasse Satyrique* de 1622.

Tout ce morcellement de la figure féminine et l'énumération ludique de ces traits reflètent d'une certaine façon la volonté de saisir la beauté parfaite dans le moindre détail de l'existence. Et l'impossibilité de la saisir sera l'une des évidences qui s'imposent avec le chaos maniériste un peu plus tard. Cette contradiction se fait sentir dans la fameuse *Elégie à Janet* de Ronsard. Ce poème incarne à merveille l'idéal féminin de la Renaissance, d'une part, mais reflète à la fois, dans quelques-uns de ces procédés descriptifs, les formes plastiques du maniérisme.

Dans *l'Elégie à Janet*, Ronsard opte pour la beauté naturelle (*Ainsi qu'elle est*) lors de la description du corps féminin. Cela s'apparente bien avec l'idée du vrai simple que Roger de Piles expose dans son essai *Cours de peinture par principes*²⁹⁶ un siècle plus tard: ce serait l'imitation fidèle de la nature, soit un langage emprunté directement à la réalité. Cependant, la façon dont il peint le portrait a un caractère emphatique. De plus, plusieurs caractérisations tiennent de l'artifice. Il recourt souvent à des hyperboles et accumule les adjectifs décrivant la beauté de la femme:

Tout à l'entour attache un million
De ris, d'attraits, de jeux, de courtoisies,
Et que deux rangs de perlettes choisies
D'un ordre égal en la place des dents
Bien poliment soient arrangés dedans.

Les superlatifs et l'importance donnée à telle ou telle partie du corps nous évoquent l'admiration fétichiste de la femme dans les sonnets pétrarquistes. Ronsard utilise souvent la mythologie grecque pour donner plus d'ampleur à ses comparaisons dont l'un des exemples les plus caractéristiques est peut-être cette citation dans laquelle il parle des yeux de Cassandre:

L'un soit piteux et larmoyant à voir,
Comme celui d'Ariane laissée
Aux bords de Die, alors que l'insensée,
Près de la mer, de pleurs se consommait,
Et son Thésée en vain elle nommait;
L'autre soit gai, comme il est bien croyable
Que l'eut jadis Pénélope louable
Quand elle vit son mari retourné,
Ayant vingt ans loin d'elle séjourné.

Tout le tableau est fait avec un grand amour du détail. La prolifération des formes nous suggère cette horreur du vide qui caractérise notamment les décors peints de la Galerie de

²⁹⁶ DE PILES, Roger, *Cours de peinture par principes*, Éditions Gallimard, 1989.

Fontainebleau. Ce poème est écrit sur un corps désiré, peint avec une vivacité surprenante: une captivante suite de fantasmes esthétiques et amoureux. D'une certaine façon, il s'agit d'une exaltation des impressions euphoriques qui poussent le poète amoureux à placer son idole dans la meilleure relation au monde qui l'entoure. L'art reflète une réalité à la fois multiple et exubérante. Toutefois, cette exubérance ne perturbe pas la linéarité de la description.

Malgré la complexité des allusions métaphoriques et naturelles, le ton reste simple, parfois même humoristique. Il s'agit donc moins d'une recherche stylistique mais d'une communion avec la nature et le mouvement de la vie qui anime les formes, comme celle de Cassandre à la fin des vers. Si l'on devait résumer en un mot cette élégie, ce serait émerveillement, ou exubérance de l'amour. La mélancolie d'une élégie se cache dans ce qui est du rêve et de l'indicible: la femme elle-même.

III.2. Blasons de corps et leur revers satirique

Dans la poésie satirique, les blasons de corps féminins²⁹⁷ trouvent leur contrepoint ironique dans la description exagérée des laideurs. On a affaire à une vraie poésie anti-pétrarquiste, prise dans sa fugue de fustiger jusqu'au bout la créature féminine. En effet, la ridiculisation outrancière de la femme devient un thème récurrent des satiriques de la fin du siècle, parmi lesquels Sigogne a une place privilégiée : à l'intérieur de son œuvre, il consacre une part importante à la caricature féminine, en faisant le défilé grotesque de toute une panoplie de femmes 'mises à l'envers'. Voici un exemple de la thématique des courtisanes. Cette femme qui se balade « du Louvre aux Augustins » est vaporeuse, son corps est paradoxalement est sujet à une description énumérative et minutieuse :

Elle ne pese pas une aulne de dentelle,
 Une livre de plume, une feuille d'oeillet,
 Un ciron de deux jours, la pince d'un colet,
 Et la septiesme part d'un morceau de ficelle.

²⁹⁷ Le blason est un type d'écriture poétique du XVI^e siècle. Les premiers blasons apparaissent en début de siècle comme *Le Blason des faulces amours* composé par Guillaume Alexis /*Le Blason des faulces amours*, Paris, début XVI^e. Le blason a un caractère souvent ambivalent : les louanges incessantes peuvent devenir des vitupérations ironiques sur une personne ou un objet. A l'origine, le blason désigne l'écu armorial, sur lequel les familles nobles faisaient transcrire les hauts faits de leur histoire et les caractéristiques de leur patrimoine. Le verbe « blasonner » désignait d'ailleurs le déchiffrement du symbolisme de l'écu. Ce premier sens s'est transformé rapidement pour désigner la description de la nature, des qualités et les vertus d'un objet, d'un individu ou d'une notion abstraite. La description du corps féminin s'intègre dans cette optique et devient une mode au milieu du XVI^e siècle. Le prototype des blasons versifiés est le recueil intitulé *Blasons anatomiques du corps féminin* Publiées sur l'Édition de 1550 Paris, Bibliothèque Internationale d'Édition, E.Sansot & C^{ie}, Editeurs, 1907.

Avec l'hyperbole numérique négative «elle ne pese pas ... la septiesme part d'un morceau de ficelle » Sigogne abonde dans le sens de l'encomion paradoxale. Ce corps flottant qui n'a même pas de poids ne devrait pas servir de sujet pour une description de type blason. De plus, son univers visuel touche à l'absurde. Il puise ses objets dans le quotidien mais la raison du rapprochement entre les divers éléments n'est pas toujours clair.

Dans ces énumérations et ces appositions d'objets hybrides, le style énumératif a néanmoins une dynamique, les propositions étant hachées et s'articulant selon un rythme battant. L'entassement d'objets discordants représente une dérogation à un ordre supposé, réel ou fictif. La question suivante se pose : Sigogne réagit par rapport à une valeur qu'il défait, ou bien, nous avons affaire à un jeu gratuit, une écriture mécaniste comme dans le cas des surréalistes. En de termes différents, il s'agit d'une incohérence en soi ou renversement d'une vision préétablie à laquelle renvoie son image en débris, ruine en tant qu'une critique sous-jacente.

C'est également la pierre d'achoppement de la détermination du genre satirique dont Sigogne est le représentant. Il est primordial de comprendre quels sont ses intentions littéraires afin de l'apprécier à sa valeur. Est-il possible de le savoir en se basant sur ses textes? En principe, les procédés rhétoriques du renversement, le plan sémantique des images nous renseignent de son talent.

À l'intérieur de son oeuvre, on ne trouve aucune ligne directrice de la pensée du poète. La femme est à la fois dégoulinante et desséchée. De plus, on ne peut pas non plus saisir sa personnalité proprement dite. C'est *son corps* qui est mis au centre de l'(des)intérêt, elle semble dénuée d'âme. Sur ce point, paradoxalement, la poésie de Sigogne rejoint *la poésie pétrarquiste* ou la tradition des blasons du corps féminins : le jeu poétique est entièrement consacré au corps et ignore l'aspect psychique. Au lieu de la caractérisation psychologique, on a des valeurs symboliques se rattachant à un idéal de beauté codifié.

L'anonymat de la femme dépeinte est caractéristique de tous les deux types d'écriture - avec la différence que tandis que dans la poésie pétrarquiste c'est le caractère idéalisé et éthéré de la femme qui fait que l'on a du mal à saisir ses traits de caractère, la femme « baroque » s'avère plus humaine. Le poète le dépeint dans la plupart des cas par un réalisme

poussé à l'extrême qui lui enlève tout trait de caractère précis. Cette femme se cache derrière son masque monstrueux ou ridicule, voire derrière les fantasmes du poète comme une Fantaisie. Nous avons déjà cité ce poème au sujet du portrait animé (Chapitre I, p.63.), maintenant, regardons ce portrait sous l'angle du portrait imaginaire :

Je la trouvay de gris vestuë,
Depuis la teste jusqu'aux pieds,
Gaye en sa teste de tortuë,
Comme lapins dans leurs clapiers.

Et toujours nouvelle grimasse
Pour contreminer son rabat,
Platte et pressée en sa cuirasse
Comme une figue en son cabat.

La mignonne est si joliette
Qu'elle vuide trois gouttes d'eau
De la cuisse d'une alloüette,
Ou bien du cou d'un pigeonneau.²⁹⁸

Comme le titre suggère, la femme n'a pas de nom, elle apparaît devant nos yeux comme devant le poète comme *une fantaisie* : insaisissable, inconstante, elle est décrite par ses mouvements et ses caprices comme l'illustre l'extrait suivant :

Comme une mouche qui se joue
Dessus la nappe d'un dessert.²⁹⁹

On ne peut pas saisir si elle est réelle ou tout simplement une créature de la fantaisie du poète. La description est tout à fait stimulante, parce qu'il s'agit d'une femme sans aucun trait concret. Les onomatopées appuient par les effets sonores surprenants («*Ses fesses, où rien ne s'assemble*» «*Grimasse*» «*Cuirasse*» «*Ressemble*» «*Dessus*») la présence de la femme qui nous paraît accessible plus par nos sens que par une image bien contournée. Comme les plis de la robe, les « s » répétitives mettent en mouvement tout le corps qui se cache derrière.

À noter l'abondance des comparaisons animales (tortue, lapin, alouette, pigeonneau) et végétales (figue, lavande). Ces comparaisons sont utilisées dans leur sens négatif. La donnée des métaphores animales est d'autant plus forte qu'elle insinue la qualité que ces bêtes veulent représenter (remplacent) : fine comme un pigeonneau, faire la roue comme une mouche, crue comme un lapin...sa tête de tortue. Toutes ces qualifications nomment non seulement la maigreur du corps mais, au sens figuré, la maigreur de l'intelligence dont cette femme est l'image. Les diminutifs comme «*la mignonne est si joliette*» dirigent la description dans ce sens.

²⁹⁸ SIGOGNE, *Fantaisie*, Strophes I-III, *Op.cit...*, p.54.

²⁹⁹ SIGOGNE, *Ibid*, Strophe VII, p.55.

Dans les blasons satiriques, voire des contre-blasons, le jeu des contrastes fournit paradoxalement un support très cohérent à cette incohérence. La dimension du portrait est bien délimité selon la tradition rhétorique. Elle s'achève à la fin de l'énumération des parties de corps en suivant la direction de haut en bas dans le cas des blasons pétrarquistes et en perturbant cet ordre dans les blasons anti-pétrarquistes. Le style est principalement nominal englobant tout le corps par ses parties fragmentaires.

Comme le souligne Anne Larue au sujet des blasons et des contre-blasons dans son article paru sous le titre *En guise d'apéritif*³⁰⁰ dans le recueil organisé par Michèle Clément (*La femme coupée en morceaux*), l'ambivalence entre la glorification éperdue et son inversion grimaçante reflète bien l'esprit même du blason, qui oscille entre la joie ludique et enfantine du démontage et le dithyrambe (éloge) supposé de tout absent. Ce trait est encore présent chez Marcel Duchamp. Sur son tableau intitulé *Prière de toucher*³⁰¹ qui est d'ailleurs la couverture d'un livre-objet, il fait surgir un téton en caoutchouc-mousse sur fond de velours noir.

Sigogne, pour sa part, par la juxtaposition de diverses parties du corps féminin, caresse, sublime ou détruit le corps, joue avec le bric-à-brac de ses parties selon ses envies. L'approche fétichiste trouve son contrepoint dans le contre-blason. Par exemple, Clément Marot crée l'hiatus du même corps féminin en composant son blason et son reflet dans le miroir conclave, déformé, le contre-blason. Selon Anne Larue³⁰², le contre-éloge du laid tétin, point «*refaict*», et point si «*blanc qu'un œuf*», laisse percer, chez Clément Marot, une agression sadique non dissimulée contre la fragile poitrine des femmes.

III.3. Desdain et le blâme paradoxal

L'œuvre de Sigogne offre une galerie de portraits variés et contradictoires : des épithètes s'avèrent illogiques, excessives, et souvent en contradiction à l'intérieur du même espace textuel. Dans la plupart du temps, les strophes se succèdent sans aucun enchaînement

³⁰⁰ LARUE, Anne, « En guise d'apéritif », In. : *La femme coupée en morceau*, textes réunis et présentés par Michèle Clément et Anne Larue, Publication : Poitiers : "La Licorne", 1999, Impr. de l'UFR langues et littératures de l'Université de Poitiers, p.9.

³⁰¹ DUCHAMP, Marcel, *Prière de toucher*, couverture de livre-objet, Catalogue de l'exposition *Le Surréalisme*, Édition de luxe tirée à 999 exemplaires, New York, 1947

³⁰² LARUE, Anne, *Op.cit...*, p.8.

logique ce qui nous donne un bric-à-brac d'impressions floues, un puzzle débridé sans pouvoir rétablir un portrait à part entière.

Dans le poème intitulé *Desdain*, le titre marque déjà avec évidence le mépris que le poète porte contre son sujet (encore inconnu). Comme dans le registre du trompe-l'œil, l'exagération de la réalité se veut une illusion de cette même réalité. Il *veut* être méchant et il veut en assurer le déclin dès le début du poème.

Ce portrait semble un portrait imaginaire, provenant directement des songes infernaux d'une nuit. La femme, en dehors de son caractère purement méprisable, n'est pas saisissable : ses parties du corps, comme les qualificatifs les décrivant, présentent un désordre redoutable, à l'aise dans les extrêmes. Tout au début, c'est son caractère mensonger qui est mis en exergue, ensuite la monstruosité liée à sa double face mais il y a des passages qui laissent entendre que le poète tombe malgré tout sous son charme et se sent plutôt désabusé de ses sentiments trompeurs.

Les strophes se succèdent sans aucune logique : l'évocation démoniaque, voire fantastique de la femme est suivie par un *mais* introduisant un passage consacré à un portrait repoussant qui inspire le mépris :

Mais, quelles couleurs infernales,
Et quelles odeurs sepulchrales
Serviront pour un tel subject !
Je crains de rompre le silence :
Viens donc, infecte Mesdisance,
Pour en commencer le portraict !

Cette invocation parodique à la muse de la *Mesdisance* se veut une mise à l'envers des procédés pétrarquistes, d'une part, et un obscurcissement qui s'opère sur la personne du locuteur, de l'autre. Sigogne, ou la voix du locuteur invoque la Médisance pour lui inspirer tous ces blâmes dénigrant la femme. L'auteur se cache derrière son texte et n'assume pas entièrement la méchanceté.

Une caractéristique propre à l'écriture sigognienne concernant le renversement de la femme, lié à l'amour est que dans son univers fantasmagorique, c'est l'Homme qui devient l'objet fétichiste des désirs sexuels de la femme. Les deux sexes se trouvent renversés : L'Homme se met dans le rôle passif et devient la victime des caprices et de la poursuite de la femme. Victime proprement dite puisque la rencontre et l'acte sexuel ne lui apportent aucun

plaisir. Ou bien, ce martyr est simplement un jeu poétique et il ne faut pas le prendre littéralement ? Le caractère onirique de ces rencontres laisse cette possibilité ouverte. Dans ce jeu de renversement, les situations obscènes et humiliantes pour la femme sont décrites avec un goût caustique. C'est ce ton qui dérange dans ce jeu misogynne. Puisque, si l'on considère ce ton indifféremment du sujet évoqué, ce ton en soi-même est celui d'un homme passionné *pour* la femme. Cette passion peut être masochiste ou affligeante mais c'est une passion. Ce décalage entre le sentiment du mépris qu'il affiche envers la femme, et la passion avec laquelle il en parle produit l'effet d'une esthétique paradoxale au niveau de la description :

Sortez du creux d'Enfer, Megere,
 Que vostre bouche mensongere
 M'inspire les vers que j'escris,
 Et si je blesse de ma plume
 Un sexe, contre ma coustume,
 Je n'en veux pas estre repris !

Je ne suis que le secretaire
 Des vers que je ne puis taire ;
 Belle, ne vous en piquez pas !
 Maintenant, il faut que j'escrive
 Encontre vous, femme chetive,
 Que je hays plus que le trespas.

Sus !escoutez ! que je la peigne,
 Ceste grande mulle brehaigne
 (Je vas apprester mes pinceaux),
 Ce demon, ceste femme antique,
 Ceste chimere fantastique,
 Ceste gayne à mille cousteaux !³⁰³

Par rapport à la métaphore d'un sexe féminin et de mille sexes masculins, il faut noter l'abondance quasi célinienne des points d'exclamation, qui vient rythmer l'invocation parodique au devoir d'écrire et à la nature du poète, «*secretaire des vers que je ne puis taire*», conférant à l'ensemble un dynamisme en total décalage avec les invocations usuellement lourdes et conventionnelles au sujet, puis au devoir d'écrire, ainsi joliment parodiées.

Revenons au *Desdain*. Le portrait s'anime, on est imprégné par cette femme terrifiante non seulement à travers le visuel mais par l'auditif et par l'odorat :

³⁰³ Sigogne, *Desdain*. Première édition: *Les Muses Gaillardes* de 1609 (Anonyme). Attribué à Sigogne par *Les Bigarrures* (1614); Le Recueil de 1617 le mentionne comme „Satyre. Contre une vieille sorcière”. Il est à noter que dans le ms. 534 de Chantilly ce poème est signé B. (sans doute Berthelot). Selon Louis Perceau cette attribution à Berthelot avancée notamment par Frédéric Lachevre, est fautive „comme beaucoup d'autres du même manuscrit”. (Notes, p.63)

Vous parlez comme un sansonnet ;
 Mais, au lieu de civette et d'ambre,
 Vous sentez comme un pot de chambre,
 Et riez comme un simonnet.

Nous sommes enchantés par un rythme de chansonnette, organisé par des moitiés de vers, moitiés de comparaisons qu'articule la conjonction « comme » trois fois répétée. C'est un rythme ternaire de vers binaires, avec un moment de respiration « mais, au lieu de civette et d'ambre » qui joue un rôle de contraste destiné à faire encore ressortir si besoin était, les couleurs acides dont le poète peint la dame. C'est de la poésie efficace sans lourdeur, nous avons affaire à « un homme de métier ».

Sigogne consacre une quarantaine de strophes à la description passionnée du corps flétri de cette vieille laide. Un poème d'une longueur impressionnante qui se démarque par là de la tradition des blasons et des contre-blasons du corps féminin, avec lesquels pourtant il a quelques points communs. Ce n'est pas la femme proprement dite qui est « prise en dédain » dans ce poème, mais *une cathédrale* de corps ruinée, chargée de ses débris et de ses vestiges, encore en mouvement (quel blasphème !). Les diverses parties de ce corps décomposé sont chacune en perpétuelle métamorphose, allant toujours vers le mal, l'horrible. Ce corps fragmentaire, débridé, tout en mouvement est un phénomène caractéristique de l'art baroque. Dans la description de ces corps déchaînés, on a affaire à une écriture du multiple, à l'effervescence des détails surchargés qui partent dans différents sens, souvent contraires. De même que l'art décoratif nous laisse désarmé devant la surcharge ornementale des motifs entassés, à l'intérieur du poème baroque, l'exubérance des formes et des sens provoque un sentiment confus.

L'image blasphématoire du corps humain apparaît déjà dans l'univers halluciné de Bosch faisant l'inventaire des êtres dénaturés, autant de renversement fantasmagorique de l'être humain. Cette représentation aberrante des parties de corps prenant une vie autonome est un leitmotiv de la peinture post-médiévale qui incarne le mélange de l'imaginaire médiévale et des instances anti-dogmatiques du monde moderne. De plus, les accents de misanthropie âcre de la peinture de Bosch ont quelque point commun avec le sentiment de haine et de mépris que l'imaginaire sigognien témoigne envers l'humanité, et plus particulièrement envers les femmes.

Il est intéressant d'insister sur le fait que, dans la poésie satirique, les blasons de corps féminins trouvent leur contrepoint ironique dans la description exagérée des laideurs. On a affaire à une vraie poésie anti-pétrarquiste, prise dans sa furie de fustiger jusqu'au bout la créature féminine. En effet, la ridiculisation outrancière de la femme devient un thème récurrent des satiriques de la fin du siècle, parmi lesquels Sigogne a une place privilégiée.

Dans ce poème et en général quand il s'agit de l'évocation d'une ou plusieurs parties du corps, Sigogne reproduit le modèle des blasons - dans le sens inverse, bien entendu. Ce qui est intéressant, c'est de constater, qu'en fin de compte, ses poèmes ont beaucoup de points communs avec les blasons, très répandus dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, notamment dans le domaine de la poésie pétrarquiste. De plus, apparaissent, en cette fin de siècle, en réponse aux évocations univoques des qualités féminines, les contre-blasons, dont le principal but semble la dérision sur les afféteries mignardises de ses prédécesseurs. Dans ces contre-blasons, la raillerie et les rapprochements saugrenus remplacent les louanges et les guirlandes sophistiquées des anciens blasons. Comme l'inconstance de l'amour était un prétexte dans ce tournant de siècle pour proposer des variantes de contre-amour et des pratiques pseudo-encomiastiques du pétrarquisme, le corps féminin est décrit par un halo d'épithètes dévalorisantes :

Tout ce que l'Espagnol avare
Tire de plus cher et plus rare
De l'Inde et de ses riches bords :
Le Bresil, l'Ivoyre et l'Ebeine,
Courail et coste de Baleine,
Tout cela vient de vostre corps.
Et vostre peau, faite en escorce,
Serviroit d'une seiche amorce,
Les genous d'un fuzil bien fait,
Les jambes et doigts d'alumettes ;
Les rudes cuisses d'espousettes,
Et le cul d'un fort bon soufflet ! (...) ³⁰⁴

Tout le discours semble pétri de matériaux récupérés, inséminé d'expressions venant du registre d'éléments animaliers ou végétaux exotiques (*le bresil, l'ivoire, l'ebene, coste de baleine, courail*), et d'outils (*fuzil, alumettes, espousettes*). La langue exhibe ses possibilités pour embrasser ce monde en débris qu'est le corps féminin. De plus, ces objets sont durs et

³⁰⁴ SIGOGNE, *Desdain*, Strophes IV-VI., P. 64.

pétrifiés, d'ailleurs le corail était considéré à l'époque comme étant issu des chevaux de la Méduse.

Dans l'univers de Sigogne, l'énumération exhaustive des qualités se transforme en une énumération exhaustive des défauts; le fétichisme, voire une dépendance affective du poète par rapport à son objet de plaisir revêt l'aspect d'une dépendance négative marquée par la hantise ressentie suite aux attaques des femmes effrontées; Tous les deux types d'écriture se caractérisent - malgré l'invention stylistique - par une certaine monotonie parce que les évocations reprennent les mêmes modèles de manière continue. À noter que dans les blasons, il s'agit de la description détaillée d'une seule partie du corps, tandis que chez Sigogne, on a affaire à un corps mutilé.

L'énumération négative des difformités semble infinie. Contrairement à l'énumération positive des qualités de l'objet, cette énumération „négative” peut s'arrêter dès qu'elle a épuisé les objets à désigner. Elle est condamnée à exclure tous les succédanés possibles.

Dans le registre pétrarquiste, l'énumération *négative* des parties du corps a toutefois une autre portée que dans le contexte de la satire diffamatoire marquée par Sigogne. Il s'agit là d'une énumération de charmes que le poète met en négatif pour exprimer l'impossibilité d'en décrire toutes ses beautés.

Dans le registre de l'écriture sigognienne, cette tension qui perturbe le poète, c'est-à-dire l'impossibilité d'exprimer toutes les vices ou qualités de l'objet, exprime la même inquiétude mais dans le sens inverse en parlant de la laideur hyperbolisée. La laideur est si insupportable, que le poète se sent incapable d'en embrasser toutes ses formes jusqu'au moindre détail. Voici un exemple de cette énumération hyperbolique renversée, visant la description des difformités :

Beau nez qui n'a rien de difforme,
Que la peau, la chair, et la forme,
J'admire ton rouge canal ;
Ton odeur est si pestilente
Que la sigië et l'amarante
Ne sauroient faire tant de mal.

Bouche odorante comme soufre,
Je m'estonne comment tu soufre
Ce rat mort il y a dix ans ;
Que la male bosse te creve !
Tu parles comme un pot à feve,

Tu n'as que quatre vieilles dents.³⁰⁵

De même, dans la *Satyre contre une vieille veuve*³⁰⁶, Sigogne affiche une attitude contradictoire envers la femme. Tout au début, il affirme qu'il écrit contre cette dame et que son attitude sera hostile. Dans l'ouverture, il donne l'explication de sa méchanceté : la tromperie de la femme :

C'est chose permise de rire,
Mais il sied bien mal de medire
Des dames, car un brave cœur
Craint tousjours de blesser l'honneur :
Il faut, nonobstant ceste trefve,
Que je discoure d'une vefve
Qui m'a trompé vilainement.

Il se passionne pour la femme «pervertie». D'où le paradoxe mais cette fois-ci pas dans le sens de l'éloge tourné au ridicule mais dans le sens inverse. On ne voit pas clairement où est la frontière entre ces deux statuts de l'âme qu'est l'amour et la haine. Le *contre* en vaut souvent pour un *pour* :

Car elle aura des matassins
De chauderons et de bassins ;
Elle sera dure et cruelle
Si ma paix n'est faite avec elle.³⁰⁷

Après avoir parcouru quelques exemples du portrait anti-fétichiste, l'on peut constater que, en ce qui concerne la technique et les procédés invoqués, ce type d'expression poétique s'enracine dans la poésie pétrarquiste pratiquée par la Pléiade, cependant, sur le plan sémantique, la portée des poèmes vise le contraire : le dénigrement du corps féminin.

En lisant ces litanies négatives «chantées» autour du corps laid, l'on peut se poser la question s'il ne s'agit pas tout simplement d'une activité ludique, une sorte d'exercice formel ou une rivalité entre poètes : qui peut aller encore plus loin dans la description de la laideur poussée à l'extrême ? Là, on touche à une problématique très sensible en parlant de la poésie de Sigogne. Puisque chez lui, l'on capte un jeu morbide et cruel de décrire la femme, d'une part, de l'autre, ses portraits sont malgré tout élaborés jusque dans les moindres détails et leur complexité dépasse le niveau d'un simple jeu entre ami-poètes. Ce trait est à souligner parce

³⁰⁵ SIGOGNE, *Stances*, Strophe IV-V, p.223 ;Pièce signée Sigogne dans le Ms. 534 de Chantilly. Elle est attribuée à Sigogne par Frédéric Lachèvre qui l'a publiée en 1914 dans les *Recueils Collectifs de Poésies Libres et Satyriques*. Cette attribution nous paraît tout à fait plausible le poème présentant les caractéristiques du style sigognien et s'intégrant intimement dans la thématique de son œuvre.

³⁰⁶ SIGOGNE, *Satyre contre une veuve*, p.153.

³⁰⁷ Sigogne, p. 157.

qu'il le porte en dessus-de ses contemporains satiriques de la lignée du coq-à-l'âne et rend son univers tout à fait singulier dans son genre.

IV. La beauté en métamorphose dans le portrait baroque

IV.1. Apparences et profondeurs de la nature féminine. La métamorphose de la beauté en laideur

Nombreuses sont les théories du théâtre du XVI^e siècle qui suggèrent que la laideur ne peut faire rire que si elle est associée à la surprise (*admiratio*). Par exemple, Maggi, dans son traité intitulé *De ridiculis* (1550), affirme avec ferveur : « *Ficta vero turpido est veræ turpitudinis veluti pictura quædam* »³⁰⁸. L'art poétique baroque va organiser des mises en scènes pittoresques appliquant le même principe.

L'horreur du baroque provient de la volonté d'accéder aux substances enfoncées dans l'invisible, le dedans. Comme l'exprime Christine Buci-Glucksmann dans son article intitulé *Le cogito mélancolique de la modernité*³⁰⁹, la leçon de l'esthétique baroque est l'exposition jouisseuse de formes dans le retrait même de l'être, une *terribilita* jouxtant toujours l'obscène, le rien et l'Eros en une esthétique de la sublimité où la mélancolie côtoie en permanence « *il furore* », « *il mirabile* ».

Cette duplicité du discours baroque, voire son caractère antagoniste se balançant entre une vivacité extrême et une poétique du pessimisme et de la mort, fait que l'émotion que cet art et littérature génèrent est ancrée dans le paradoxe. La coexistence des contraires explique l'inquiétude et le mouvement qui détermine les oeuvres d'art. Nous avons analysé ce dynamisme dans le contexte religieux, en ce qui concerne les tableaux dont le centre semble se situer en dehors de la surface picturale, fixé dans la métaphysique comme un contenu qu'il faut atteindre. L'antinomie mystique entre physique et métaphysique repose également sur cette bascule entre la corruption de la vie terrestre et la promesse divine, porteuse du bonheur.

De manière surprenante, la satire baroque reproduit le même glissement entre contenus matériels et spirituels, et ce dans le portrait. Nous sommes dans le contexte de l'opposition

³⁰⁸ MAGGI, Vincenzo, *De ridiculis* (1550), *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes, Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Ejusdem de Ridiculis et in Horatii librum de Arte poetica interpretatio. In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*, Venetiis : in off. erasmiana V. Valgrisii, 1550, p. 312.

³⁰⁹ BUCI-GLUCKSMANN, Christine, "Le cogito mélancolique de la modernité", In. : *Les écrivains et la mélancolie*, Les Collections du Magazine Littéraire, Octobre-Novembre 2005, p.53.

traditionnelle entre *alma* (idée originale et pure) et *velo* (le voile), le monde des apparences qui offusque le véritable connaissance³¹⁰. Dans ce registre de l'art et de la poésie profane, volontiers obscènes, ce conflit est transposé au niveau de l'opposition entre intérieur et extérieur, ce qui est source de l'humour. Cette idée est exprimée symboliquement par les images portant sur la peau trépassée laissant découverte la charogne qui se cache à l'intérieur, ou le conflit entre masque et réalité.

Dans l'optique de la poésie baroque, nous considérons le masque selon deux critères :

- **Dans son acception concrète** comme objet couvrant le visage tout en épousant sa forme morphologique et regarderons les traitements picturaux et poétiques de ce thème. C'est dans ce registre de l'apparition mensongère que la femme masquée apparaît constamment dans l'iconographie du XVIe et du XVIIe siècles, en tant que symbole de la fausseté. (Gravure de Philippe Galle in *Prosopographia* de Cornelis Van Kiel, Anvers, vers 1590 ; Théodore de Bry, *Simulation odieuse*, in Jean-Jacques Boissard, *Emblèmes latins*, Metz, 1584).
- **Dans son acception figurée** comme substance qui déguise la réalité intérieure constituant par là un obstacle à l'aspiration d'aller vers les profondeurs, et par là représentant une valeur strictement négative, synonyme de mensonge et de dissimulation.

C'est dans cette deuxième acception figurée qu'on va aborder les thèmes suivants :

- **les descriptions physiognomoniques** scrutant les indices extérieurs du corps dans le but d'exploiter le caractère du personnage décrit,
- **la peau détériorée**, le contrepoint de la peau blanche comme le marbre de l'esthétique renaissance et maniériste, qui avait été rattachée à une beauté idéale même dans sa volonté de s'en éloigner (maniérisme) – La peau sera donc calomniée par la satire baroque (peinture et poésie)
- **le déguisement** : costumes qui masquent les vrais personnages derrière les appas mondains trompeurs.

Nous allons analyser ces thèmes du point de vue de l'esthétique en tant qu'éléments de l'image baroque. Les origines de la représentation remontent loin, dans l'Antiquité. Par exemple, l'*Hermaphrodite endormi*³¹¹, datant de l'époque impériale romaine de II^e siècle

³¹⁰ Cité également par POMMIER, Édouard, *Théories du portrait, Op.cit...*, p. 36.

³¹¹ *Hermaphrodite endormi*, oeuvre romaine d'époque impériale II^e siècle après Jésus-Christ, près des thermes de Dioclétien, marbre grec (hermaphrodite) et marbre de carrare (matelas-par Le Bernin), Louvre, Inv. MR 220

après Jésus-Christ, est révélatrice en ce qui concerne le sentiment paradoxal qu'elle suggère par sa nature androgyne. La bisexualité ou le comportement sexuel aberrant se veut un motif de l'art depuis l'Antiquité. Ce phénomène vise à perturber les codes jusqu'alors valables de la perception du spectateur en mélangeant les registres. L'œuvre « impose » une gracieuse physionomie qui flatte la féminité du personnage; puis, si l'on passe de l'autre côté, sa nature androgyne nous effraie et charme en même temps. Le spectateur, pris dans ce jeu de trompe-l'œil, est soumis à la volonté de l'artiste.



Ernest Christophe, *Le masque*

- Aussi, vois ce souris fin et voluptueux
Où la Fatuité promène son extase;
Ce long regard sournois, langoureux et moqueur;
Ce visage mignard, tout encadré de gaze,
Dont chaque trait nous dit avec un air vainqueur :
«La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne!»
A cet être doué de tant de majesté
Vois quel charme excitant la gentillesse donne !
Approchons, et tournons autour de sa beauté.

O blasphème de l'art! ô surprise fatale !
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre bicéphale !

- Mais non! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,
Ce visage éclairé d'une exquise grimace,
Et, regarde, voici, crispée atrocement,
La véritable tête, et la sincère face
Renversée à l'abri de la face qui ment.
Pauvre grande beauté ! le magnifique fleuve
De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux;
Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve
Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux!

Dans son poème intitulé *Le masque. Statue allégorique dans le goût de la Renaissance. A Ernest Christophe Statuaire*, Baudelaire suit la tradition d'*ekphrasis* en déployant sous les yeux du lecteur une image calquée sur une statue représentant une Beauté triste et inaccessible, selon le goût de la Renaissance, qui, cachée derrière un masque joyeux et souriant, illustre l'infinie tristesse de la vie réelle conjointement au spleen de l'époque de la fin du XIX^e siècle. Ce poème ajouté par l'auteur dans la seconde édition des *Fleurs du Mal* en 1861 exprime une autre sensation que l'imaginaire sigognien mais il présente deux similitudes remarquables avec celui-ci :

1. **la surprise** : le poète, ou bien le *je* poétique est en train de contempler une statue dont la beauté l'éblouit; du coup, il tourne de l'autre côté et découvre subitement la face monstrueuse. Cette découverte est due au mouvement (dans le temps et dans l'espace) ce qui rejoint le discours satirique baroque, notamment celui de Sigogne décrivant les scènes nocturnes: le poète est dans un état d'âme exprimant l'attente prometteuse de la femme et, en retour, il ne voit qu'une vieille mégère qui envahit sa chambre (ce motif nocturne sera amplement analysé dans le Chapitre V). Ce concept se fait sentir également dans l'extrait suivant d'une pièce anonyme des *Satyres Bastards* décrivant la rencontre inattendue entre un maquereau et le poète : le maquereau l'amène à travers de la cavalcade parisienne dans une maison, celle d'une femme laide et impudique : le poète devait même monter l'escalier (se déplace dans

l'espace dans la direction verticale) et, en arrivant voici qu'il découvre comme laid et monstrueux :

Nous voilà dans la chambre entrez,
 Ayant bien monté cent degrez,
 Ouie ne voy qu'une couchette,
 Dessus un coffre une espousette,
 A la fenestre un vieil chassis ;
 Sur la couchette ie m'assis,
 Pour estre las de la montee,
 Estant là i'eus l'ame arrestee,
 A contempler ceste beauté,
 Pour laquelle i'estois monté.
 Qu'à la fin ie trouuay si fade,
 Qu'elle me rendoit tout malade,
 Par son vieil visage plastré,
 Et ridé comme est un chastré :
 Enfin vers moy elle s'approche (...) ³¹²

2. le mouvement vers le haut : la rencontre du poète et une figure féminine, suggérée dans le premier cas par le reste du corps, dans le deuxième, par le discours du maquereau, avec une réalité toute différente et toute décevante. C'est à l'occasion d'un mouvement du poète dans l'espace que se produit le choc entre l'imaginaire et la réalité. Le texte satirique fait comme un écho dans un registre moins philosophique au beau poème de Baudelaire, dans un registre fort différent. Chez l'auteur anonyme de *Satyres Bastardes*, c'est une réalité vivante et crue, tandis que Baudelaire dépeint une idée sublime.

Cette dynamique dans l'espace nous ramène à l'interrogation des poètes et des artistes baroques sur la relativité des valeurs psychologiques et morales. La perception du réel se trouve dédoublée et ce dédoublement traduit une crise survenue dans les mentalités. Comme le souligne Michèle Clément dans son ouvrage intitulé *Une poétique de crise : Poètes baroques et mystiques : 1550-1660*³¹³, suite à la formulation de l'univers par la doctrine géocentrique et du ravage des guerres civiles et religieuses de la deuxième moitié du XVI^e siècle, l'anthropocentrisme de la Renaissance se trouve balayée par une vision de l'imperfection. L'Homme a perdu son essence et se reconnaît facilement dans la déformation ou l'anamorphose : l'identité se saisit dans le mouvement qui reflète le sentiment de la perte et de l'incertitude. Ce phénomène s'inscrit intimement dans l'univers imaginaire de la poésie baroque, sacré ou profane. Sur le modèle des dédoublements identitaires de la poésie dévote

³¹² *Les Satyres Bastardes, et autres œuvres folastres du cadet Angouleuent*, A Paris, 1615, p.32.

³¹³ CLEMENT, Michèle, *Une poétique de crise : Poètes baroques et mystiques, 1550-1660*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 1996.

(qui recherche l'Un perdu dans la métaphysique), la poésie profane calquera également l'image de l'Homme sur la duplicité.

IV.2. Métamorphose I. Altération de la peau. La négation du masque

Dans la poésie de Sigogne, nous avons une panoplie de portraits féminins qui dénotent la duplicité ambivalente entre l'enveloppe d'agrément ou d'horreur et la vraie nature de la femme. Cette manière de dépeindre la figure favorise l'effet de surprise par le recours à des procédés comme l'exagération ou la théâtralisation.

Dans ces descriptions, la peau en tant qu'image de la laideur occupe une place stratégique, à la frontière du visage « intérieur » et « extérieur ». D'où le nombre élevé des critiques portant sur ce masque qui dissimule l'intérieur pourri et corrompu : les poèmes de Sigogne, ainsi que certaines pièces du *Cabinet Satyrique* et d'autres recueils collectifs, le dénoncent constamment.

Comment est ce masque, la peau dépeinte sous la plume satirique ? Concernant ses laideurs, les nuances sans fin de couleurs, de taches, de fissures, autant de symptômes évoqués dans les traités médicaux réapparaissent dans les portraits satiriques. L'état de la surface du visage, l'âpreté ou la rudesse du cuir, les fissures et les démangeaisons, les cicatrices de la vérole, sont autant d'éléments qui contribuent à amplifier la répugnance. Parmi les pratiques médicales, notons les masques portés dans la nuit comme des linges, imprégnés de mélanges préalablement distillés et censés supprimer les rougeurs du visage, qui pouvaient servir de support visuel pour ces images poétiques comme ce visage à la peau de cuir du *Sonnet* ci-dessous de Sigogne. Par la métonymie, le masque marie les sinuosités du visage (le nez, le teint). Cette collation de la peau hideuse au visage intérieur renforce l'effet monstrueux :

Que le masque est chetif que ceste fille porte !
 Ha ! mon Dieu je hay cet attouret de nez,
 Son teint d'escaille d'huistre, et ses yeux farinez
 S'attachant à son front comme la colle forte.

Il est doublé de cuir d'une levrette morte :
 Ainsi dans les enfers se masquent les damnes ;
 C'est un escafignon, ne vous en estonnez,
 Un cureur de retraits l'embrena de la sorte.³¹⁴

Le poète fait correspondre le masque à la monstruosité du vrai visage ce qui augmente encore l'effet grotesque. Cette image imparable nous laisse au dépourvu : l'effet surprise de l'association outrée provoque un sentiment d'horreur auprès du « spectateur ». Le visage est apparenté au masque : Son teint d'escaille d'huître, et ses yeux farinez/ S'attachant à son front comme la colle forte. Le masque qui est décrit comme la peau dégradée (cuir d'une levrette morte) équivaut à la personnalité terrifiante.

Tout le poème est placé sous le signe d'une agressivité expressive qui se traduit par les sonorités fortes : la répétition des sifflements des «s», la combinaison fréquente des consonnes «r» et «t» stimulent une dureté impitoyable.

Ces particularités phoniques s'apparentent bien aux sens cachés des mots. «Il est doublé de cuir d'une levrette morte», «cet attouret de nez» qui rime avec «des yeux farinez» soulignent la malformation du visage. La répétition de la même unité phonétique «nez» et surtout sa mise en commun avec l'épithète dépréciative «farinez» blâme encore plus fort la laideur de la femme. Le deuxième quatrain nous amène au fond de cette laideur, dans un autre monde : la mort (*morte, enfers, damnez*) et l'excrémentiel (embrena- du gaulois bran ou bren, matière fécale).

Dans cet univers mensonger, l'état de la surface de la peau, remplie de taches rouges et d'autres macules de visage était observé en vue de porter un jugement sur un individu. Les pustules, bourgeons étaient autant de marques de maladies de la surface dissimulant les maladies de l'âme, exposé dans les théories des humeurs. Cette réalité allusive était un trait de la vie sociale à l'époque : les femmes se fardaient pour cacher les cicatrices.

Les désordres externes révèlent donc les désordres internes. La couleur de la peau change selon les humeurs et les caractères. Ce phénomène s'exprime à merveille dans l'art pictural. Avec l'évolution des techniques chromatiques, notamment à l'époque de l'apogée de la peinture vénitienne, les altérations de la peau ou les rides deviennent de plus en plus matérielles. Comme nous l'avons mentionné précédemment dans le Chapitre I, LeTitien alterne des couches de peinture minces avec des couches plus épaisses ce qui donne une

³¹⁴ SIGOGNE, *Sonnet*, Strophes I-II, p. 199.

réalité incroyable à la peau humaine. Ce procédé pictural sera amplement développé par les coloristes baroques.

Concernant les techniques coloristes des artistes baroques, citons par exemple Frans Hals, le grand portraitiste hollandais, qui travaillait avec des touches vives en *alla prima* ce qui aide à restituer un climat de spontanéité. Souvent les contours disparaissent et la couleur de la peau se confond avec le visage intérieur, voire la personnalité. Les touches empâtées et imprécises rendent cet effet encore plus direct.

Dans l'univers poétique, et plus particulièrement dans la satire populaire, nous rencontrons les mêmes visages empâtés dont les contours se fondent en créant un amalgame flou du visage et de ce qui est derrière. Dans la satire intitulée *Pour une vieille courtisane*, Sigogne peint un « grand visage où *l'effroy* reside » en utilisant apparemment les mêmes techniques de croquis, transposées dans le langage littéraire. Toute déformation révèle la vérité honteuse, enfouie dans les profondeurs, que ces cicatrices couvrent :

Quand je voy sa face effacee,
Que les ans de mesme ont tracee
Que les charrois un grand chemin,
Grand visage où l'effroy reside,
Qu'un chaud brandon caché luy ride,
Comme le feu le parchemin.³¹⁵

Comme si le pinceau du poète glissait rapidement pour esquisser un visage informe, souligné par des formules comme «*sa face effacee*» dont la sonorité reproduit symboliquement la touche cruelle et rapide du poète faisant ce croquis. En général, les termes couvrant des contenus incertains dans la caractérisation (êtres, informe) soulignent le caractère spontané du portrait baroque.

De même, dans le portrait pictural baroque, le visage atteint de taches de couleurs rend plus saisissable le caractère du personnage représenté. Toutes ces dysfonctions représentent en même temps des attaques contre la beauté.

Contrairement à la problématique soulevée par la Haute Renaissance et le maniérisme qui situent le conflit entre la beauté (extérieure) et l'intérieur monstrueux, l'art et la littérature baroque s'avèrent plus réalistes : les laideurs du corps vont souvent de pair avec la laideur

³¹⁵ SIGOGNE, *Pour une vieille courtisane*, Strophe Première, *Op.cit...*,p. 25.

morale : donc, la laideur est absolue. La vision baroque s'articule selon un présupposé totalement pessimiste ne laissant aucune trace de beauté, même pas en tant qu'illusion.

D'où le recours systématique à la dépréciation du fard et du masque, trompeurs puisqu'ils ne sont que de vains mensonges, incapables de cacher la réalité. Les poètes les détruisent par la force de la langue virulente pour mettre en relief leur gratuité. De même, la peau n'est qu'un masque, une couche transparente. Dans les portraits sociaux, les costumes et les allures des courtisans ridiculisés auront la même valeur de voile transparent comme la peau : ceux qui veulent paraître différents de ce qu'ils sont vont échouer devant les flèches de Sigogne qui transpercent les parures.

IV.3. Métamorphose II. La volonté d'aller au-delà: l'exploitation de l'intérieur monstrueux

Dans l'optique du Baroque encline à l'image naturaliste de la laideur, le passage de la beauté d'apparence à la laideur intérieure se fait par un dévoilement désenchanteur, soudain et brusque : l'enveloppe corporelle se défait pour nous laisser découvrir la souillure intérieure. En dessous de la parure mensongère, l'on affronte directement une réalité effroyable. Cette opposition est un leitmotiv de l'imaginaire baroque, l'on la trouve également dans l'art pictural et graphique

Et ton étique corps, dedans ta robbe vague,
Ne porte diamant attaché, perle, ou bague,
Ny grain, où tu ne tiennes un démon enfermé.³¹⁶

Comme nous avons souligné dans le chapitre Ier consacré à l'apport des découvertes scientifiques dans le domaine artistique, l'exploration des espaces infinis (astronomie), l'aspiration à l'au-delà (mysticisme), viennent d'une lecture jusqu'alors inédite des lois invisibles de la nature, brouillant l'analogie rassurante et statique de la Renaissance. Les découvertes scientifiques comme la camera obscura, le microscope dans le domaine de l'optique, ou bien la conception radicalement changée de l'univers par l'héliocentrisme, laissent leur trace dans la figuration des images picturales et poétiques. Cette volonté d'aller au-delà des apparences n'est donc pas sans rapport avec les innovations scientifiques qui ouvrent une nouvelle voie devant un univers transformé, encore en désordre, n'offrant plus les

³¹⁶ SIGOGNE, *Stances satyriques contre l'Ollivastre Perrette*, Strophe XV, Vers 4-6, *Op.cit...*, p. 144.

points de repères jusqu'alors établis. Cette nouveauté inspire en même temps l'admiration et l'horreur. La citation suivante de Pour une vieille courtisane de Sigogne montre comment cette curiosité scientifique s'intègre dans l'imaginaire poétique du monstrueux. La laideur du corps est total : les pourritures de l'extérieur vont de pair avec « le fondement » :

Quand je pense aux hemorroïdes,
De bourbe et de sang noir humides,
Qui luy bordent esgallement
Le fondement et la nature :
Tout cela n'est qu'une ouverture,
Qui joint avec le fondement !³¹⁷

À propos du masque extérieur, citons un anecdote sur Jérôme Bosch (vers 1450-1516). Le frère Joseph de Sigüenza disait que si les autres peintres représentaient l'homme comme il était extérieurement, lui, il avait l'audace de le dépeindre tel qu'il pouvait être intérieurement³¹⁸. Les portraits satiriques baroques, notamment ceux de Sigogne, rejoignent l'imaginaire infernal de ce peintre halluciné et offrent à leur tour une vision naturaliste sur les laideurs du corps.

Sigogne délaisse volontiers l'opposition traditionnelle entre l'apparence agréable et la profondeur repoussant et démasque le fard qui n'est qu'une annonce de la laideur plus terrifiante, celle de l'âme. Dans les *Stances satyriques contre l'Ollivastre Perrette* la femme qui se farde est blâmée jusqu'à comparer les couleurs de son fard avec celles de la crotte. Par là, Sigogne offre une immonde caricature de l'être profond de Perrette, alias Mlle du Tillet :

L'œil du Ciel ne voit rien, quelque part qu'il regarde,
Si laid que ton visage, encor' que tu te farde ;
Et le rouge d'Espagne et le blanc sublimé,
Paroissent sur ta peau, comme sur une botte,
De la cire fondue, ou l'esclat de la crotte,
Ne pouvant embellir un teint si enfumé.³¹⁹

C'est là, la gageure de l'art baroque : l'audace avec laquelle peintres et poètes dérobent cruellement les dessous de l'âme humaine. Ce qui se trouve en-dessous de la peau s'ouvre sur une triviale laideur, mise en valeur par le coloris : les trois premiers vers désignent les facettes (le fard, le blanc de visage) couvrant le visage laid comme une insulte à la réalité, annoncée dans les trois derniers vers par le coloris fané de « la cire fondue » ou « le teint enfumé » représentant un obstacle à la beauté. De même, dans la *Satire contre une dame*

³¹⁷ SIGOGNE, *Pour une vieille courtisane*, Strophe VIII, p. 27.

³¹⁸ www.apparences.net/nordiques

³¹⁹ SIGOGNE, *Stances satyriques contre l'Ollivastre Perrette*, Strophe XII, p.138.

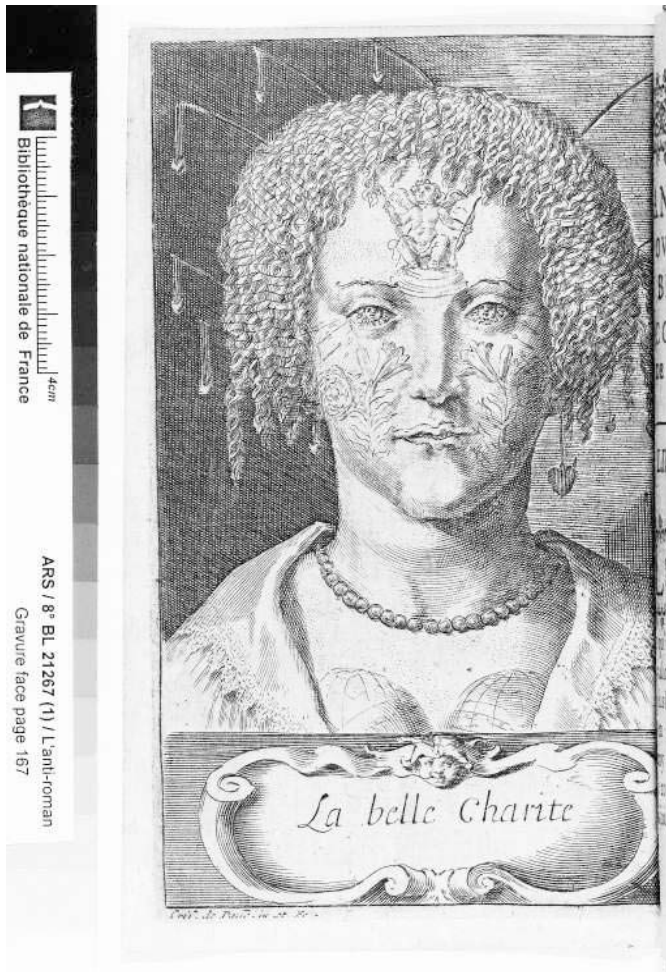
maigre, derrière la vaine apparence, décrite dans les trois premiers vers, la *maigre* au corps rigide et pointu, apparaît avec évidence à partir du quatrième vers avec toute sa laideur, comme si l'on assistait à une dissection anatomique :

Ceux qui, peipez de l'apparence,
Aspirent à un fruit plus doux,
Au plus loin de leur esperance,
Au lieu de chair trouvent des cloux ;
C'est temoigner trop de valeur,
De piquer le corps et le cœur.³²⁰

Comme la peau se veut un masque cachant l'intérieur pourri, les vêtements et les parures sont présents dans l'univers visuel des portraits comme des astuces artificiels dont la femme use afin de séduire avec ses fausses apparences. souligne à ce sujet Sarah Grieco³²¹ souligne à ce sujet qu'on reproche surtout à la vanité féminine de se servir des *détours de la mode* pour nuire à l'homme et confondre l'ordre établi. L'orgueil vestimentaire frappe autant l'individu que la collectivité. Ces mignonnes du diable sont les protagonistes de la satire misogyne portant sur le caractère trompeur des fards qui cachent souvent des laideurs surprenantes :

³²⁰ SIGOGNE, *Satire, contre une dame maigre*, Strophe VIII, Anonyme dans *Le Parnasse*, Tome second, 1607 ; *Les Satyres du sieur Regnier*, 1614 ; *Les Satyres Bastardes*, 1615 ; *Les Satyres du sieur Regnier*, 1616 p. 9. Attribué à Sigogne par le *Recueil de 1617* et *Le Cabinet Satyrique*, 1618.

³²¹ GRIECO, Sarah, *Op.cit...*, p.275



Crispin de Passe *La Belle Charité*, illustration figurant *L'anti-roman, ou L'histoire du berger Lysis...* de Charles Sorel. Planche face page 167, Paris 1633-1634.

L'affrontement à la laideur qui se cache derrière la surface trompeuse est visible sur ce dessin intitulé ironiquement *La Belle Charité*³²², attribué à Crispin de Passe (1564?-1637), dessinateur et graveur de la lignée de la deuxième École de Fontainebleau. Sur cette image, l'artiste propose une lecture double : il y a des éléments qui relèvent de la beauté (les yeux dans lesquelles un Soleil illumine) ou de la charité (le petit cœur pendant à l'oreille gauche, le Cupidon sur le front), mais cette beauté physique et morale est compromise : le Cupidon regarde les cheveux qui semblent être faits de vermine grouillant, la lumière du Soleil des yeux semble faussée, la torsion de la bouche suggère la méchanceté, les dents apparaissent prêtes à mordre. Tout ce qui appartient au canon pétrarquiste de la beauté est mis en abîme : les sourcils, les seins, les yeux, tous sont faux. Le portrait inspire en même temps l'attrance et la répulsion : les proportions du visage sont assez harmonieuses et symétriques, la dentelle est très délicate mais le regard fixe plombant, et en général l'expression du visage nous donne

³²² DE PASSE, Crispin, *La Belle Charité*, In. : SOREL, Charles, *L'anti-roman, ou L'histoire du berger Lysis...*, Planche face page 167, Paris, T. Du Bray, 1633-1634.

une impression décalée. Dans ce sens, les fleurs sur la peau, au lieu d'être des signes de la beauté, composent en réalité un fard, voire une couche supérieure de la surface, celle de la dissimulation et du mensonge.

Ce souci de montrer la laideur, l'aspect repoussant de la réalité qui se cache derrière les apparences illusoires, s'inscrit dans un mouvement de la plus grande importance de l'art et la littérature de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle : on arrive d'un mode de représentation (la description codée et convenue) à une quête d'une vérité profonde.

Si nous nous approchons de ce conflit *apparences - profondeur* sur le plan moral, l'apparence s'efface: les fards, les bijoux et tous les accessoires vains et trompeurs tombent pour laisser *découverte* derrière le masque une existence secrète. Le voile se déchire et le réel apparaît dans son insupportable nudité comme dans la *Satyre contre une vieille veuve de Sigogne* :

L'appetit me prenoit de mordre,
 Mais il survint un grand desordre :
 Hélas ! son masque vint à cheoir !
 Ha ! que j'eus honte de la veoir !
 Sa perruque, des mieux dressees,
 Et des plus hautes eslevees,
 Ressembloit un bonnet Ducal,
 Ou bien un Mittre Episcopal ;
 Mais sous ces cheveux sans racine
 Escoutez un peu quelle mine :
 Un front, jaune et gris comme lard,
 On ne peut plus ternir le fard ;
 Les peaux du visage ridees,
 Comme un chassis de dix annees (...) ³²³

Le dévoilement de la laideur se fait souvent dans la surprise. Comme cet extrait ci-dessus montre bien, les attentes du poète, loin d'être comblées, se heurtent à une réalité triviale qui s'exprime par *le laid*. Dans cette optique, la laideur équivaut au sentiment de la déception.

Après avoir examiné comment les métamorphoses se réalisent dans l'espace corporel (déchirure de la peau, ouverture du corps et des organes), par la suite, nous allons suivre de près la métamorphose dans le temps quand altération et déformation seront des signes de la dégénérescence et de la fuite du temps.

³²³ SIGOGNE, *Satyre contre une vieille veuve*, vers 25-38, p.154.

IV.4. Métamorphose III. Altération de la beauté par l'âge Le vieux corps grotesque comme image de la laideur

La vieille femme est littéralement *honnie*³²⁴

Conjointement à l'esthétique paradoxale de la laideur, en puisant dans les thèmes liés à cette esthétique déplacée, on analysera les poèmes traitant des vieilles laides, de l'altération de la beauté exprimée par un contraste tranchant entre la nostalgie d'un passé lointain et le présent brutal et intenable, en faisant la panoplie des figures vivantes de l'humour grotesque de Sigogne.

L'art pictural et poétique de la dernière XVI^e siècle, et plus particulièrement le domaine satirique, regorge des vieilles laides, flétries par l'âge, rongées par les maladies. Cela s'explique indirectement par l'évolution du rôle des vieilles personnes dans la société. Celles-ci deviennent sans valeur.

Par la suite, nous allons illustrer l'évolution de la perception sur la vieillesse à travers trois portraits exemplaires, chacun représentant un moment singulier de l'art. Dans la culture de la Renaissance, la vieille femme était saisie dans la dignité de son âge, incarnant des valeurs supérieures comme la sagesse. *La Vecchia (Portrait d'une vieille femme dite*³²⁵) de Giorgione entre dans cette catégorie. Nous rencontrons souvent les allégories de « trois âges (Le Titien, Cranach) insistant sur la métamorphose de la beauté par le temps. Le caractère symbolique du tableau de Giorgione est renforcé par l'inscription *col tempo* (avec le temps) figurant sur un phylactère. Ces mots semblent sortir de la bouche entrouverte de la femme et sont renforcées par le geste avec lequel elle se désigne elle-même. Ce tableau a manifestement servi de couvercle peint pour un portrait de jeune homme, établissant ainsi une relation entre vieillesse et jeunesse.

³²⁴ MATORÉ, Georges, en parlant du vieillard du XVI^e siècle, *Le vocabulaire et la société du XVI^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1988.

³²⁵ GIORGIONE, *La Vecchia (Portrait d'une vieille femme dite*, Vers 1510, Toile, 68x59cm, Venise, Galleria dell'Accademia

Dans la deuxième moitié du siècle, cette harmonie est remise en cause. Par exemple, la *Vieille paysanne*³²⁶ de Peter Bruegel l'Ancien est peinte sans aucune compassion, dans une atmosphère inquiétante. Le naturalisme des détails contribue à cette atmosphère de mauvais augure : les rides du cou, la bouche ouverte nous laissant voir les dents en désordre, mettent en valeur le caractère difforme du visage. Cette difformité se voit également sur la forme de la tête dont - de manière étrange - on ne peut pas saisir la forme, la peau décortiquée, la grimace tordue et la ligne du nez partent dans plusieurs sens.

Le *Portrait de vieille femme*³²⁷ par Nicolas Lagneau se veut pour sa part réaliste en suggérant l'âge et la personnalité du modèle par la face ridée, le vêtement qui semble rester au stade d'esquisse. Les contours sont plus flous ; par-là, ce portrait est plus proche de la stade du croquis, très populaire au tournant du XVI^e et XVII^e siècle. La laideur est soulignée la bouche et le menton de travers et le nez qui a l'air cassé. Cette vieille « baroque », loin d'incarner une idée humoristique sur la vieillesse ou une réflexion morale, est simplement usée, d'où son caractère foncièrement naturaliste. Ce caractère naturaliste est cependant contrebalancé cependant par la fixité terrifiante du regard d'ailleurs disloqué qui pénètre le spectateur jusqu'aux profondeurs. Cette équivoque picturale (regarder ailleurs ou fixer un point) donne au visage une étrange vivacité qui contraste avec la décrépitude de la peau. La forme de la tête s'avère surréelle. Grâce à une technique qui consiste à balayer les contours, on a l'impression de regarder une peinture. Ce flou est d'autant plus perceptible que derrière la vieille, l'ombre apparaît comme une expression métaphorique de l'âme de la vieille dame : insaisissable et menaçante.

³²⁶ BRUEGHEL, Pieter, *Tête de vieille paysanne* (vers 1568), Huile sur bois de chêne, 22x17 cm, Munich, Pinacothèque

³²⁷ LAGNEAU, Nicolas, *Portrait d'une femme âgée de face, la tête prise dans une coiffe*, Recueil de 71 dessins de figures dessinées par Lagneau, provenant de l'abbé de Marolles, Planche 64, Bibliothèque nationale, Département d'Estampes et photographie, Réserve NA 21-B-FOL



Giorgione, *La Vecchia*, 1510.
Huile sur toile
Venise, Galleria dell'Accademia



Pieter Brueghel, *Tête de vieille paysanne* (1568),
Huile sur bois de chêne, 22x17 cm, Munich, Alte Pinacothèque



Nicolas Lagneau (15...-16...)

*Portrait d'une femme âgée de face,
la tête prise dans une coiffe*

Recueil de 71 dessins de figures dessinées par Lagneau,
provenant de l'abbé de Marolles, Planche 64, Bibliothèque nationale
Département d'Estampes et photographie, Réserve NA 21-B-FOL

À cet âge, dit Montaigne, la *satiété* nous saisit, « le chagrin et la foiblesse nous impriment une vertu lache et catarreuse (...) ; ne se void point d'ames, ou fort rares, qui en vieillissant ne sentent à l'aigre et au moisi » (I, LVII). La vieillesse s'avère donc dévalorisante. Rallié à la grande thématique de la mise à nu de la femme perversie, ce caractère négatif est encore plus prononcé en parlant des femmes « hors d'âge », des vieilles coquettes qui inspirent le dégoût.

Bref, devenue incapable de *procréer* ou de susciter la volupté, la vieille n'a plus de raison d'être et elle s'obstine à ne pas le savoir. La principale source de l'humour des œuvres satiriques décrivant ces vieilles tient au décalage entre les laideurs du corps dépecé de la vieille et sa volonté de trahir son âge. Cette contradiction est soulignée par Jacques Olivier dans son *Alphabet de l'imperfection et malice des femmes* :

...ne se contentant de mouchoirs de col, de dentelles, de moules, de fausses perruques, blanches, blondes, frisées, châtaignées, & brunes... & dix mille autres petits engingornements : elles ont recours aux fards, aux fausses gorges, pour dissimuler la laideur d'un visage, d'un sein, & d'un col, qui sans cet artifice ressembleroit plus tost (à)...deux cornemuses, qu'à un estang de laict.³²⁸

Dans son poème intitulé *Desdain*, Sigogne consacre une quarantaine de strophes à la description passionnée du corps flétri d'une vieille laide. Le poète abonde dans le sens de la dévalorisation ; son sarcasme virulent ne laisse aucune place pour la compassion avec la vieille démodée. La fonctionnalité de telles ou telles parties du corps est soulignée par le vocabulaire : les termes *servir*, *faire usage*, *utilité* reviennent de manière répétitive tout au long du poème, comme par exemple un peu plus loin, dans la strophe IX :

Vous estes propre à tous visages ;
Vostre corps, à divers usages,
Pourroit servir à tous mestiers :
A prendre les renards au piege ;
Mais non, si vous estes de liege,
Il vous fault vendre aux savetiers.³²⁹

Il y a une gradation dans la manière dont le poète s'adresse à la vieille : tout d'abord, il l'intitule « femme antique » pour en arriver à la « vieille harpie » de la fin. Cette gradation

³²⁸ OLIVIER, Jacques, *Alphabet de l'imperfection et malice des femmes*, Paris, 1617, la citation est prise de l'édition de Rouen, 1658, p. 259-260. Cité également par Sarah GRIECO, *Op.cit....*, pp. 265-266.

³²⁹ SIGOGNE, *Desdain*, p. 65.

apparaît également dans la description des laideurs corporelles qui s'avèrent de plus en plus terrifiantes.

Il faut noter que la vieillesse comme *raison* de la laideur s'introduit seulement à partir de la dix-huitième strophe, en tant qu'explication logique de tous les défauts mentionnés précédemment. C'est la valeur négative et choquante de la vieille laide qui prévaut; il n'y a aucune trace de la beauté :

Vieux clavessin de la chapelle,
Vieille harpe sans chanterelle,
Luth duquel on a creu le trou,
Et dont la table desbarée,
Avec la rozette enfondrée,
Ne vaut plus qu'à pendre à un clou !

A cause de vostre viellesse,
Vous estes propre à mettre en piece,
On ne vous doit plus demander ;
Allez ! desormais je despite
Cheville qui ne soit petite,
Et nerf qui ne puisse bander !³³⁰

Les privatifs comme *sans chanterelle* contribuent à la dévalorisation de la vieille. Les images de privation sont pleines de tension à l'aide d'un double procédé : la mise en oeuvre d'un procédé de privation (des valeurs), d'une part, et l'accentuation de l'élément dont la personne est privée (hyperbole négative).

De plus, sur le plan sémantique, les métaphores *de l'air* et *du vent* s'ajoutent à cette dévalorisation: le corps est léger et sans valeur, il n'a même pas le poids du vent. Cette négation va jusqu'à mettre en question l'existence même de ce corps flétri et dépecé. L'image macabre traduit bien le caractère rude et caustique de l'humour de Sigogne. L'exagération hyperbolique de la laideur va de pair avec un dépouillement corporel total de l'être ridiculisé :

Que dis-je, c'est une mensonge !
Je resve, vous estes un songe,
Vous n'estes point, faute de chair...

Ce dépouillement ou ce démembrement corporel nous rappelle la tradition de la danse macabre médiévale. Par exemple, Villon a recours souvent à l'image absurde et monstrueuse de cette danse mortelle dans ses *Ballades*, notamment lors de l'évocation des vieilles laides.

³³⁰ SIGOGNE, *Desdain, Op.cit...*, p. 67.

Ainsi, la *Ballade et la Leçon de la belle Heaumière aux filles de joie* évoque les femmes qui se prostituaient sous le couvert d'une profession honorable et que la vieille qui fut la belle Heaumière invite à se prémunir contre les atteintes de l'âge³³¹. Cette ballade fait suite aux *Regrets de la belle Heaumière désormais vieille* dans laquelle Villon donne une description crue sur le corps vieillissant et tordu de l'ancienne « belle » en développant des images monstrueuses selon le mode de la danse macabre. On est en plein milieu de l'imagination médiévale, à la fois fantastique et ténébreuse. L'horreur du portrait s'adoucit dans la *Ballade et la Leçon de la belle Heaumière*: la Belle Heaumière dévoile cruellement la réalité (« *laide vieillesse amour n'impestre* »), cependant la tonalité de cette ballade est moins terrifiante. Il y demeure un peu de tendresse, déguisée en ironie. Villon semble éprouver de la sympathie envers ces femmes « hors d'usage ».

Or y pensez, belle Gaultiere,
 Qui escolliere souliez estre,
 Et vous, Blanche la Savetiere :
 Ores est temps de vous congnoistre !
 Prenez a destre et a senestre,
 N'espargniez homme, je vous prie,
 Car vieilles n'ont ne cours nē estre
 Ne que monnoye qu'on descrye.³³²

La *Ballade et la Leçon de la belle Heaumière* s'inscrit dans les œuvres que Villon consacre au ravage du temps sur les êtres humains. Il est possible qu'il s'agisse là de sa propre préoccupation concernant sa vie dérégulée. En effet, le poète insiste souvent sur sa fatigue due à ses courses et sur le gaspillage de ses forces pour des jouissances éphémères. À sa trentaine, il parle déjà avec de la nostalgie en évoquant sa jeunesse. Il y a un va-et-vient soudain et contrasté entre le passé révolu et le présent, en tranchant cruellement sa vie. La joie de vivre et l'insouciance de la jeunesse s'exprime par les plaisanteries relatant ses aventures d'« escollier » et galantes : « *Ouquel, j'ay plus qu'autre gallé* ». À noter, que le verbe *galler*, dont on utilise même de nos jours le participe présent substantivé *galant*, signifie « mener joyeuse vie, faire la noce ».³³³ En revanche, le présent se teinte d'adjectifs nettement péjoratifs en mettant en œuvre des corps dégradés et désabusés.

³³¹ MARY, André, Notes pour *Œuvres de Villon*, Garnier, Paris, 1970, p. 240.: La Belle Heaumière et la femme galante sur ses vieux jours, dont le prototype et dans le *Roman de la Rose*. Mais celle-ci exista réellement. Née vers 1375, elle avait 81 ans en 1456. Nicolas d'Orgemont dit le Boiteux d'Orgemont, archidiacre d'Amiens, chanoine de la Notre-dame l'avait entretenue jadis et installée dans une maison du Cloître Notre-dame lui appartenant.

³³² VILLON, François, *Lais, Testament, Poésies diverses, ballades en jargon*, Champion Classiques, 2004, p.114.

³³³ Cette remarque étymologique se trouve dans *La danse macabre de Villon*, FEGHALI, Elisabeth / www.citadelle.org.

L'iconographie du XVI^e siècle abonde en tableaux représentant des vieilles ridicules qui aspirent encore à séduire l'homme. Un exemple saisissant est *La Duchesse laide*³³⁴ de Quentin Metsys - une reprise explicite du dessin de Léonard intitulé *La Reine de Tunis* : un personnage quasi simiesque aux habits somptueux. Le portrait met en relief ironiquement (par l'élégance du costume) la femme âgée qui essaye de séduire malgré sa physionomie difforme. Ce portrait est non simplement une caricature du pouvoir mais un regard satirique sur la laideur de la vieillesse.

Comme dans les peintures et gravures baroques, dans la littérature la vieille femme aussi est - elle sujette à plusieurs métamorphoses. On a souvent affaire à l'enlaidissement monstrueux d'une jeune femme belle : le poète nous trace les étapes de la dégénérescence physique de la jeune beauté en insistant sur le contraste saisissant entre ses deux états corporels. Ce dédoublement se veut plutôt symbolique : au premier abord, la belle apparence nous trahit puisqu'elle s'avère mensongère ; la vraie nature de la femme est la laideur qui est avant tout morale engendrant la laideur corporelle.

Le contraste tranchant entre la jeunesse et la vieillesse est un élément caractéristique de la poésie satirique de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Bien entendu, ses origines sont lointaines. La vieille laide barbue et diffamée d'Eustache Deschamps, *La vieille courtisane* de Du Bellay, les *Derniers poèmes* de Ronsard, et en général la production poétique de la Pléiade, offrent également de belles harmonies autour de l'altération de la beauté par l'âge. Les auteurs tels que Sigogne, Motin, Auvray, ou les poètes du *Parnasse Satirique*, pour leur part, se donnent un plaisir pervers pour dessiner le ravage du temps sur le corps et l'esprit humain. Pour eux, la description de la fragilité de la vie et la disparition des beautés de la jeunesse se veut plus naturaliste : ils dévoilent cruellement le vieillissement et l'appauvrissement de la femme, en insistant sur les laideurs terrifiantes de l'âge mûr. Il leur manque la compassion pour « ces vieilles créatures ». Il ne s'agit plus de badinage ironique à la manière de Villon mais d'une image rude et cruelle recourant au sarcasme violent de la satire baroque.

Le poème intitulé *Contre une vieille courtisane* de Sigogne est construit sur des contraires présentant une « mise en opposition » choquante et repoussante entre ce qui était « la

³³⁴ METSYS, Quentin, *La Duchesse laide*, (La Reine de Tunis), 1513-1515, Londres, National Gallery

femme » à l'âge de sa jeunesse et « son état abîmé », sa « vieille figure défigurée », voire un anticorps, mort et pourri, qui ne donne même pas la sensation d'être encore vivante. Le portrait dépeint est si cruellement négatif que l'on peut y appliquer le terme du « portrait destructif » dans le sens littéral du terme. Comme si le poète brisait volontairement ses impressions liées à cette créature hors d'âge. Son humour est féroce et sans compassion :

Le contraste entre les deux temps (passé-présent) est exprimé par des images métaphoriques appartenant au champ sémantique de la nature végétale et minérale : la nature présente en plusieurs signes sa dégradation ou la mort journalière - comme la femme présente déjà son aspect dénué de la beauté d'avant. De plus, dans l'optique de la beauté altérée, le poète insiste souvent sur l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur. La beauté n'est que surface trompeuse, sans valeur, tandis que la vraie nature se révèle monstrueuse. La vieille a perdu l'essence même de son existence. Ainsi, dans le vocabulaire de Sigogne, *la beauté* s'avère-t-elle non seulement une notion purement esthétique mais s'élève au rang de l'essence psychique de l'être :

Ceste la, dis-je, qui jadis,
Fut d'amour un vray paradis
Quand ces beautez vindrent à naistre,
Est si plaine d'infirmité
Qu'elle est ores l'extremite
De cela qu'elle souloit estre³³⁵.

La femme est apparentée aux objets qui décroissent ou se retirent ou à des cycles de la vie. La métaphore pétrarquiste de la fleur, de préférence la rose qui se fane, les métaphores astronomiques comme le Soleil noircissant ou la Lune décroissant, sont fréquentes dans la description de la beauté décrépite. Au niveau de la description physique, on ne trouve aucune structure concise : un bric-à-brac règne partout, le corps de la vieille apparaît en fragments :

Ceste vielle aux yeux pleins de glus,
A qui, depuis vingt ans ou plus,
La galle dont elle est le giste,
Les cloux, les pous gros et moyens,
Et tous les quatre mandiens,
Tiennent la chandelle beniste.³³⁶

³³⁵ SIGOGNE, *Contre une vieille courtisane*, Strophe II, p.47., Anonyme dans *Les Muses Gaillardes*, 1609 ; Attribué à Sigogne par le *Recueil de 1617* et *Le Cabinet Satyrique*, 1618.

³³⁶ SIGOGNE, *Ibid*, Strophe I., p.47.

Comme nous venons de le souligner, ce poème se construit sur le contraste saisissant entre le temps jadis, voire la nostalgie d'une beauté qui semble déjà lointaine et inaccessible, et le présent, qui se manifeste directement par sa brutalité et par son aspect ridicule. Chaque strophe, de six vers, dont trois consacrés au passé, et trois au présent, a la même structure : on désigne le sujet de la strophe (sa belle bouche, ceste-là), on décrit l'état passé (trois vers), un verbe d'état (est) puis la description négative.

La laideur équivaut à la privation de la femme de sa féminité, une féminité qui se traduit non seulement par des critères esthétiques mais elle renvoie également aux rôles détenue par la femme dans la famille et la société du XVI^e siècle : la maternité, la dévotion, la modestie. Son rabaissement à un état transitoire entre bête et femme, objet et être vivant organique, se fait par le biais d'images issues de la réalité quotidienne (banalité), des planches anatomiques (privation de la chair) ou des réalités monstrueuses (naturalisme du trait). Par la suite, tout en restant dans la thématique de vieille laide, nous allons analyser les procédés par lesquels Sigogne dépeint cet objet rigide et repoussant qu'est devenu la vieille.

IV.5. Métamorphose IV. L'asexualisation des vieilles

Le dénigrement des vieilles laides est souvent liée à leur sexualité, voire asexualisation. Auteur pornographique, Sigogne vise les parties génitales pour effaroucher les vieilles mégères repoussantes qui veulent encore séduire. Les vieilles perdent toute leur légitimité de séduction et inspirent le dégoût. Les caricatures des vieilles femmes sont volontiers *impudiques*. Nous n'y voyons plus les badinages complaisants d'un Villon ou d'un Rutebeuf. La satire misogyne de ce virulent poète se veut incontestablement méchante.

Or, la sexualité des vieilles était une valeur positive dans la culture renaissante. Écoutons le discours de Brantôme *Sur l'amour des dames vieilles et comme aucunes l'ayment autant que les jeunes*. Brantôme dit qu'à cinquante ans et plus ces femmes sont si désirables que bien des gentilshommes les préfèrent aux jeunes. Il a entendu des dames se réjouir d'avoir la ménopause, car elles ne risquaient plus d'être engrossées par leurs amants. Il ne faut pas croire qu'une vieille dame n'a plus de sensualité, des médecins lui ont affirmé le contraire : « Ils ont cogneu des vieilles si ardantes et si chaudasses, que, venant à habiter avec un jeune homme elles en tirent ce qu'elles en peuvent, et l'alambiquent et sucent tout ce qu'il a de substance ou de suc dans le corps ».

Dans son argumentation, il a recours à des anecdotes savoureuses. Par exemple, en défendant les intérêts des vieilles séductrices, il précise : la « bouche d'en bas » des dames ne vieillit pas comme leur visage, car elles ont usé celui-ci en le fardant, tandis que l'autre reste fraîche. Dans les figures grotesques de type renaissant, après le ventre et le membre viril, c'est la bouche qui joue le rôle le plus important dans le corps grotesque, puisqu'elle engloutit le monde; ensuite le derrière.

La description poétique de la vieille laide fait appel à tous nos sens. Les images du corps abondent en épithètes scatologiques se référant non seulement à nos capacités visuelles mais également à notre odorat, toucher... Le corps est pourri, sale, malodorant, dépecé, infecté, autant de manifestations du dégoût.

Dans le poème suivant, c'est l'aspect scabreux de l'image qui étonne. Dédié à la vieillesse, les trois premiers vers incarnent un état antérieur, idéal, quand la femme était belle et charmante. Du coup, une rupture violente s'insurge dans cette harmonie, et les trois derniers vers sonnent comme un renversement brutal de ce qui avait été annoncé précédemment :

Sa belle bouche qui d'émail
 Surpassant mesme le corail,
 Sembloit de roses tapissee,
 N'est plus qu'un ulcere fluant,
 De quoy ce vilain jus puant
 En plusieurs endroits l'a gersee.³³⁷

Le choc émotionnel est très violent en raison de l'horreur que la description de la vieille provoque : sa belle bouche «*qui d'émail surpassant mesme le corail, sembloit de roses tapissee*» n'est plus qu'un ulcère fluant «*de quoy ce vilain jus puant en plusieurs endroits l'a gersee*». La laideur est d'autant plus atroce que cette deuxième partie (la mise à l'envers) se déduit de la même « bouche » qui est décrite comme image de la jeunesse et de la beauté en début de la strophe.

L'humour acerbe de Sigogne va déployer des portraits savoureux des vieilles en créant toute une galerie de vieilles laides et de vieilles courtisanes. Indépendamment de leur statut social, ces vieilles représentent les mêmes codes de la laideur: peau répugnante, odeurs

³³⁷SIGOGNE, *Ibid*, Strophe VII, p. 48.

pestilentes, s'accordant à merveille avec un intérieur niais et méchant. Ces vieilles fantômes paraissent insatiables; leur corps est informe, en métamorphose permanente.

À un niveau plus abstrait, toutes ces images peuvent être traduites comme l'expression non-figurative de la hantise du poète devant la dégénérescence humaine en général, et devant son ultime décrépitude à lui. À ce propos, les poèmes auto-dérisoires nous renseignent sur sa préoccupation liée à ses propres maladies (maladie de reins: *Aux dames*³³⁸, Strophe VI, Vers 3, *Traduction d'Horace*³³⁹, Strophe I, p.118., l'ouverture du *Lettre en Galimatias*³⁴⁰ ; maladie d'estomac : *Lettre en Galimatias*) et à la vieillesse. Il rejoint par-là la tradition de chanson anacréontique, reformulée par des poètes comme Eustache Deschamps et ses poèmes de vieillesse ou Ronsard (les *Derniers vers*).

Cette concentration sur la personne du poète sera également une caractéristique de la lyrique amoureuse, souvent narcissique à l'âge baroque : en parlant de la femme, le poète parle de lui-même, et plus particulièrement de ses douleurs et ses angoisses inspirées par l'inconstance et la relativité de l'amour. Celui-ci va tourner comme une spirale autour de l'inaccessible, ou bien se déchirer sur une séparation brutale entre beauté et laideur, *mort* et *amour* , cette paronomase extériorisant la déception. Tout d'abord, nous analyserons les images de cette déception dans la lyrique amoureuse, voire la toile de fond qui sert de modèle ou anti-modèle pour les motifs anti-pétrarquistes des satires baroques, pour examiner ensuite le renversement satirique de ces réalités et canons. La duplicité éternelle du Baroque marquera également la production satirique sur le thème de l'amour. Les poèmes vacillent entre le jeu littéraire se prêtant à la rude pornographie et la description métaphorique de l'amour ou, au contraire, de la haine.

³³⁸ SIGOGNE, Appendice, Var. *La Bourgeoise desbauchée*, p.277.

³³⁹ SIGOGNE, *Traduction d'Horace*, Parue dans le *Recueil* de 1617 et dans *Le Cabinet Satyrique*, 1618 (Signée Sigogne dans ces deux recueils). Ms.884 : «Ode » (Anonyme).

³⁴⁰ SIGOGNE, *Lettre en Galimatias*, p.51, *Les Muses gaillardes*, 1609 (Anonyme), *Recueil* de 1617, *Le Cabinet Satyrique* : attribué à Sigogne

V. L'amour désabusé dans la poésie lyrique et satirique

V.1. Déception amoureuse dans la poésie lyrique

Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage,
 Et la mer est amère, et l'amour est la mer,
 L'on s'abîme en l'amour aussi bien qu'en la mer,
 Car la mer et l'amour ne sont point sans orage.³⁴¹

La citation de Pierre de Marbeuf (1596-1645), de par l'harmonie phonique basée sur l'alternance des paronymes *amour* et *amer*, reflète bien l'attitude du poète baroque devant l'amour. Cette attitude se caractérise fondamentalement par une déception générale, ou bien, par la circonférence sans espoir autour de l'amour impossible. Dans le lyrisme amoureux, la femme apporte davantage la souffrance que le plaisir. Les poètes font correspondre souvent les tourments de leur âme aux grandes forces de l'univers. L'image de l'amour est souvent rattachée à la mort et apparaît à l'aise dans les extrêmes, en traduisant par là l'angoisse et l'incertitude des poètes devant un monde mensonger qui a perdu sa vraie face. Ce sentiment d'incertitude est exprimé par des métaphores maritimes dans la sentence anonyme suivante. D'une manière étrange, ces vers reproduisent la sonorité du poème de Pierre Marbeuf ce qui souligne la similitude du monde imaginaire de la poésie du XVI^e siècle :

Femme, feu, messe, vent et mer,
 Font cinq maux de grand amer³⁴²

³⁴¹ MARBEUF, Pierre, *Recueil des vers*, 1628.

³⁴² MEURIER, Gabriel, *Trésor des Sentences*, XVI^e siècle, Cité par DE LINCY, LE Roux, *Le Livre des Proverbes français*, Paris, Hachette, 1996, p.330.

De même que son contemporain, Jean Godard va exprimer le même tourment désespéré autour de l'amour inaccompli dans *Les Amours de Lucrece*. A noter, que Jean Godard (1564-1630) est un vrai éclectique qui produit dans différents genres (poésie héroïque et morale, comédies, traité de langue et de grammaire, poésie amoureuse) et excelle à jongler avec les oxymores et les antithèses. Comme le souligne Jean Serroy³⁴³ à son propos dans son *Anthologie*, la poésie de Jean Godard s'intitule comme une sorte de rêve impossible : réunir les contraires, réunifier la dualité de l'être, trouver l'un dans le différent ce qui donne le fondement d'une quête intime. Dans son poème intitulé *Les Amours de Lucrece*, il représente la circonférence éternelle et languissante autour de l'amour, dont il brosse le portrait pessimiste :

Vous qui voulez savoir que c'est que de l'amour,
Je le vous vais ici tout maintenant décrire.
C'est un vrai doux amer, c'est un triste sourire,
C'est l'aigle du Caucase et le bourreau vautour.

C'est sans cesse espérer et craindre tour à tour,
C'est plaindre son malheur et se plaindre au martyre,
C'est sans cesse louer, c'est sans cesse médire,
C'est être bien dispos étant pesant et lourd.

C'est un comble de bien talonné de tristesse,
C'est faire de son cœur la peine et joie hôtesse,
C'est faire deux soleils ainsi comme un Penthé.

C'est un heur malheureux, c'est languir sans envie,
C'est être de son ombre à tort épouventé,
C'est une mort vivante, et une morte vie.³⁴⁴

Le déictique *c'est* intensifie l'émotion tragique. Ce poème a également la tristesse éternelle d'un *lamento* baroque. La musicalité des vers renforce le rapprochement des phénomènes antithétiques. Ainsi les échos sonores comme « *un heur malheureux* » *tristesse/hôtesse* suggèrent – ils des associations contradictoires, liées au thème de l'amour mortel. Dans la dernière strophe, la répétition de la même unité sémantique et phonétique à l'intérieur du même vers (*C'est une mort vivante, et une morte vie*) met encore en valeur la fluidité rythmique qui détermine le mouvement intérieur du poème. Les oxymores pétrarquiste (mort vivante, heur malheureux...) soulignent que le poème constitue une variation sur le topos

³⁴³ SERROY, Jean, *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie*, Op.cit..., p. 175

³⁴⁴ GODARD, Jean, *La Nouvelle muse, ou les Loisirs, de Jean Godard*,... L'H françoise, de Jean Godard,...,Lyon : C. Morillon, 1618

pétrarquiste et néo-pétrarquiste de l'ostentation amoureuse. L'exhibition de la douleur et de l'impossibilité d'un amour se fait sur un mode hyperbolique.

En règle générale, en comparant la configuration de l'amour à l'âge baroque à celle des pétrarquistes, il faut noter, que chez les pétrarquistes, la femme est presque toujours parfaite (douce voix, peau ivoire –rappelle la beauté antique) et que l'amour est voué à une seule femme : la première rencontre donne lieu à un amour platonique fidèle à vie. Cependant, « l'amoureux baroque » se caractérise plus par l'image du multiple qui est le reflet de l'amour brisé, débridé, pessimiste qui a perdu son essence.

Les courants du néo-pétrarquisme et de l'anti-pétrarquisme sont autant de réactions ambiguës à l'idéal féminin renaissant. Toutefois, les contenus des images de l'amour restent souvent les mêmes, ainsi le feu dévorant, les profondes blessures, la chasse à la proie, les souffrances éternelles du poète. C'est leur formulation qui subit un changement profond: tandis que les poètes pétrarquistes renaissants contemplaient de loin leur femme et même leur souffrance restait toujours un peu lointaine, les successeurs baroques vivent vraiment ces sentiments contradictoires et leur touche est plus réaliste. Tout ce qu'ils vivent, ils l'expriment par le langage des sens. L'abstrait se trouve inséré dans le concret.

La veine pétrarquiste de la poésie amoureuse chante l'inconstance du monde, la déchirure de l'univers, le glissement inexorable des choses d'un état à l'autre sans jamais les atteindre. Cette pérennité de l'amour s'exprime dans le poème de Jacques Davy Du Perron³⁴⁵ (1556-1618), intitulé *Le Temple de l'Inconstance* :

Je veux bâtir un temple à l'Inconstance.
Tous amoureux y viendront adorer,
Et de leurs yeux jour et nuit l'honorer,
Ayant leur cœur touché de repentance.

De plume molle en sera l'édifice,
En l'air fondé sur les ailes du vent,
L'autel de paille, où je viendrai souvent
Offrir mon cœur par un feint artifice.

L'édifice de l'Inconstance se veut inconsistant. Sur le plan imaginaire, cela évoque les représentations du globe terrestre transparent, fragile. A noter qu'à partir du XV^e siècle, nous observons une modification intéressante dans l'iconographie chrétienne : les auréoles

³⁴⁵ DU PERRON, Jacques Davy, *Diverses Oeuvres*, Paris, 1622

deviennent transparentes et nous trouvons des représentations de globes de verre en cristal renfermant des scènes de vie quotidienne. Au XVI^e siècle, nombreux sont les tableaux sur lesquels les diables ou les monstres sont enfermés dans une ampoule de verre. La signification de ces scènes va plus loin que la représentation grotesque: le monde humain empreint de vices, est entièrement voué au destin. Cette idée se prolonge dans les natures mortes du siècle d'or hollandais représentant des globes pendus, transparents, qui sont autant de symboles de la fragilité de la vie humaine.

La pérennité de l'amour s'exprime également au travers des paysages métaphysiques imaginaires que l'âme du poète sillonne. Regardons par exemple le *Sonnet* d'Abraham de Vermeil (1555 ?-1620 ?), poète lyrique, protégé d'Henry IV et du duc de Savoie. Ses poèmes sont publiés dans la *Seconde partie des Muses Françaises ralliées de diverses parties* (1600) et réapparaissent dans des recueils collectifs pendant toute la première moitié du XVII^e siècle. Comme en témoigne le sonnet suivant, Abraham de Vermeil aime bien le jeu insolite des effets surprenants et consacre volontiers tout un poème à l'union des contrastes :

Je m'embarque joyeux, et ma voile pompeuse
M'ôte déjà la terre et me donne les mers ;
Je ne vois que le Ciel uni aux sillons pers.
C'est le premier état de mon âme amoureuse.

Puis je vois s'élever une vapeur confuse,
Ombrageant tout le Ciel qui se fend en éclairs ;
Le tonnerre grondant s'anime par les airs :
C'est le second état dont elle est langoureuse.

Le troisième est le flot hideusement frisé,
Le mât rompu des vents et le timon brisé,
Le navire enfondrant, la perte de courage.

Le quatrième est la mort entre les flots salés
Abattus, rebattus, vomis et avalés :
Bref, mon Amour n'est rien qu'un horrible naufrage³⁴⁶.

Ce poème dessine avec une touche sensible l'allégorie maritime de l'amour en péripétie. La métamorphose du paysage de la tempête menaçante, annonçant une fin tragique, va de pair avec le *paysage* de l'âme du poète. A noter, que le paysage maritime qui sert de cadre à ce voyage sentimental nous rappelle quelques tableaux de paysage métaphysique, très répandus dans la peinture baroque. C'est seulement le dernier vers qui donne la clé de la métaphore, ce qui souligne le caractère flou et obscur de l'imaginaire baroque.

³⁴⁶ VERMEIL, Abraham de, *Poésies*, édition Henri Lafay, Genève, Droz, 1976



Landschaft mit weiter Fernsicht
 Première moitié du XVIIe siècle
 72 × 104 cm (28,35 × 40,94 in)
 Alte Pinakothek, Munich

Sur le tableau de Joos de Momper (1564-1635), artiste flamand baroque connu pour ses paysages anthropomorphes, le premier plan est marqué par une terre sombre et boursouflée suggérant la pénibilité et l'agitation, à la manière des scènes flamandes réalistes, alors qu'à l'arrière plan, un château apparaît dans un ciel bleu nuageux comme une vision inquiétante. Comme un songe dans lequel nuages et collines se confondent, l'atmosphère onirique et les perspectives sont brouillées. De Momper a développé une technique chromatique remarquable consistant à manier la perspective atmosphérique de manière à donner au premier plan des teintes rouge-brun s'estompant graduellement vers l'arrière plan gris-bleu grâce à la transition offerte par les teintes vert-jaune au centre du tableau. Le paysage métaphysique se caractérise également par le haut degré de la tension appuyé par un coloris souvent inquiétant.

Revenons au poème. Au niveau des sonorités, ce poème offre de belles harmonies et disharmonies qui semblent appuyer la mélancolie de l'image décrite. Par exemple, dans la troisième strophe, l'hiatus (*le flot hideusement frisé*) crée un effet sonore remarquable : ces mots raisonnent très désagréablement renforçant le sentiment de la laideur.

L'expression hyperbolique de l'état amoureux se renforce par *les intensifs* tels que *tant de douleurs*... Cette sentimentalité excessive qui s'exprime par le paysage orageux traduit l'empreinte du *moi* (l'âme du poète) sur le monde. Ce caractère narcissique est omniprésent : loin de dresser le portrait détaillé de la femme aimée, le poète se concentre sur les changements incessants de son état amoureux.

En ce qui concerne cette mise en parallèle de l'état amoureux et le naufrage, notons que la présence de Neptune, dieu de la mer, renforce l'idée d'inconstance et d'incertitude. La mort inévitable menace l'amoureux divaguant sur les vagues incertaines gouvernés par son désir. Dans la mythologie, les valeurs négatives de ce dieu maritime expriment la dissolution, l'évasion de la réalité : il peut être source de la vie (eau) mais aussi la source de la mort et de la régression comme sont les mouvements incalculables de la mer et par là tout ce qui est inconstant. De plus, il est crédité d'une nature spontanément artistique et spirituelle, d'un mouvement naturel à la libération de l'ego pour entrer dans des états de participation mystique. Cette idée souligne le caractère narcissique de la poésie amoureuse de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. La tonalité égocentrique est indéniable : en parlant de la femme, le poète parle dans la plupart des cas de lui-même. On a affaire à une mise en scène renversée : derrière les coulisses, il y a toujours le poète qui observe ses sentiments, son physique et surtout son être souffrant devant l'Amour.

En recherchant dans les antithèses et les oxymores la déchirure sentimentale provoquée par une déception ou par un rêve toujours inaccessible, le poète prend souvent plaisir à ses souffrances. Cette poésie est donc marquée par une concentration totale sur la personne de l'auteur qui exhibe ses sentiments à travers les métaphores liées aux thèmes tels que le naufrage, les forces contraires de la nature (l'eau et le feu), le miroir qui se brise, les apparitions oniriques pendant le songe...À l'intérieur de ces images, il y a toujours des suggestions antithétiques, les unes évoquant la joie et la beauté, les autres, au contraire, la laideur et le revers de la médaille.

Jetons un coup d'œil sur un autre *Sonnet* qui dépeint sous un autre aspect l'inconstance de l'amour. Il s'agit du poème de Vauquelin des Yveteaux (1567-1649), poète d'origine normande et fils d'un poète également bien connu, Vauquelin de La Fresnaye : poète d'esprit libertin et farouchement indépendant - un trait qui n'est pas sans évoquer Sigogne - il devait quitter la Cour Royale après la mort de Henri IV. Ce qui rapproche les deux poèmes, c'est le caractère narcissique du propos :

Avecque mon amour naît l'amour de changer :
J'en aime une au matin, l'autre au soir me possède ;
Premier qu'avoir le mal, je cherche le remède,
N'attendant être pris pour me désengager.

Sous un espoir trop long je ne puis m'affliger ;
Quand une fait la brave, une autre lui succède,
Et n'aime plus longtemps la belle que la laide :
Car dessous telles lois je ne veux me ranger.

Si j'ai moins de faveur, j'ai moins de frénésie ;
Chassant les passions hors de ma fantaisie,
A deux, en même jour, je m'offre et dis adieu.

Mettant en divers lieux l'heur de mes espérances,
Je fais peu d'amitiés et bien des connaissances ;
Et me trouvant partout je ne suis en nul lieu.³⁴⁷

Le poème se caractérise par une structure de fermeture: les entités antithétiques sont placées sur un axe imaginaire et le poème se divise en des valeurs positives comme *espérances*, *le remède* et en leur contrepoint négatif. De plus, les substances abstraites comme les adverbes *partout* et *nulle part*, ou les substantifs *la belle* et *la laide* revêtent un caractère neutre : entre ces couples apparemment opposés, il n'y a pas de vraie relation antithétique mais plutôt une relation d'équivalence : tout revient au même. La construction est fermée, déterminée par une circonférence incessante autour d'un centre imaginaire.

Les antithèses sont amoncelés à la manière des troubadours provençaux. Sur le plan sémantique, les antithèses comme « *rien ne me plaît sinon ce qui m'ennuie* », « *j'aime être libre et veux vivre en captif* » mettent violemment en parallèle deux états extrêmes en soulignant par là le sentiment de trouble.

³⁴⁷ DES YVETEAUX, Vauquelin, *Oeuvres complètes de Nicolas Vauquelin, seigneur des Yveteaux, publiées et annotées d'après les manuscrits originaux et les recueils collectifs de poésie du XVII^e siècle*, par Georges Mongrédien, Paris : A. Picard, 1921
SERROY, *Anthologie, Op.cit...*, p. 199.

Au sein de cette poésie tournant autour des sentiments débordants, les notions de l'innombrable sont omniprésentes, organisés en un oxymore ineffable. Dans un monde où l'infini des cieux devient de plus en plus réalité et l'univers repousse ses limites, ce n'est pas étonnant de rencontrer ces formules exprimant en même temps *le tout* et *le rien*. Comme on en a parlé à propos de l'ouvrage de Georges Matoré, avançant l'hypothèse du monde *multidéterminé* qui détermine la configuration de l'univers au XVI^e siècle, les notions se meuvent entre des substances invisibles et insolubles, souvent contradictoires.

Cette mise en scène du sentiment est donc censée reproduire en langage poétique le désordre intérieur et les mouvements passionnés de l'âme. Par la suite, regardons comment la poésie satirique avance sa conception à elle, comment transpose les contradictions de l'amour en un langage trivial et matériel.

V.2. L'amour matérialisé dans les recueils satiriques de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle

Sigogne et ses contemporains : divertissement ou déception ?

Dans l'optique satirique, l'avidité du plaisir se double de la conscience que l'exercice amoureux est hâtif et éphémère, le plaisir ne dure pas, d'où la course furieuse et immodérée après les plaisirs. Cette poésie adopte un langage libre, jusqu'à la licence.

Quelques indices laissent croire que l'acharnement contre les femmes qui est l'un des traits les plus caractéristiques de la poésie satirique de toute époque, peut être interprété comme le signe d'une déception amoureuse. Par exemple, Villon a déjà créé un exemple de ce type d'écriture (parallélisme entre ses expériences et la réalité), suite à la tromperie de sa femme aimée, Catherine de Vaucelles qui semble sa grande affaire de cœur.³⁴⁸ Dans sa *Double Ballade*, il dénonce ses mésaventures en jonglant avec les différents champs sémantiques de la réalité, et crée un univers illogique, décomposé, toujours en métamorphose.

³⁴⁸ Catherine de VAUCELLES : Jeune fille qui habitait sans doute aux environs du cloître Saint-Benoît. Villon lui fit la cour, et fut battu pour elle, peut-être à l'instigation de son rival présumé Noël Jolis, à qui il lègue onze vingt coups d'osiers frais cueillis (Test., CLII)- selon les *Notes* d'André Mary, *Œuvres de Villon*, Garnier, Paris, 1970, p. 216.

À l'image de son amour, l'univers a perdu sa légitimité et se définit par l'inconstance des valeurs :

Tousjours trompoit ou moy ou autre
Et rendoit vecyès pour lanternes-

Du ciel, une paille d'arrain,
Des nues, une peau de veau,
Du main que ce soit le serain,
D'un troingnon de chou, ung naviau,
D'ordre servoyse, vin nouveau,
D'une truye, ung molin a vent
Et d'une hart, ung escheveau,
D'ung graz abé, ung poursuivant.³⁴⁹

De même, dans les poèmes satiriques où règne l'image du monstrueux, l'on ressent le sentiment de la perte, du manque d'un point fixe et stable. En lisant les poèmes des esprits les plus mordants comme Sigogne, Jean Auvray ou Pierre Motin, on a l'impression que cette haine ou mépris qu'éprouve le poète envers la femme 'mise à l'envers' dénote les cris amers d'un amour impossible ou inaccompli quelque part dans la vie du poète.

Les attributs obscènes décrivant les femmes en question sonnent comme un renversement libérateur de toute convention sociale, ou bien, pour aller un peu plus loin, comme une sorte de canalisation de tout mal que la femme en général apporte au poète. Par ces images désordonnées et absurdes, le poète habit en quelque sorte ses propres souffrances vécues ou inventées.

Ainsi Sigogne dans sa *Satire, contre une dame maigre* tourne en dérision la rencontre nocturne et met en relief sa souffrance physique produite par le contact choquant avec le corps rigide et brutal de la femme. Ce corps monstrueux peut être une incarnation fantasmagorique de la déception :

Où pensiez-vous, sèche molüe
Qui n'avez poictrine ni flancs,
De m'attendre au lit toute nue,
Et me laisser fourrer dedans ?
Vos os sont si poinctus et fors
Qu'ils m'ont tout meurti par le corps.³⁵⁰

³⁴⁹ VILLON, François, *Lais, Testament, Poésies diverses avec ballades en jargon*, Champion Classiques, Paris, 2004, p.124., *Le Testament*, Strophes LXVII et LXVIII.

³⁵⁰ SIGOGNE, *Satire contre une dame maigre*, p.8., Anonyme dans les recueils suivants : *Le Parnasse*, tome second, 1607 ; *Les Satyres du sieur Regnier*, 1614 ; *Les Satyres Bastardes*, 1615 ; *Les Satyres du sieur Regnier*, 1616. Attribué à Sigogne dans le *Recueil* de 1617 et *Le Cabinet Satyrique*, 1618.

On ne peut pas s'empêcher de penser que ces blessures infligées par des « *os si poinctus et fors* » sont une représentation de blessures plus morales mais aussi réelles dont souffre encore l'auteur, et qui lui furent infligées par cette « belle » si aigre.

V.3. La satire anti-pétrarquiste

Dans le registre des satires diffamatoires, nous retrouvons également le thème de l'inconstance du lyrique amoureux. Celui-ci revêt une forme plus légère, apte aux jeux de mots sur la réalité qui devient à son tour banale et triviale. Pierre Berthelot, dans son poème intitulé *La jalousie au ballet de Persée et Andromède* fait une parodie des oxymores pétrarquistes et les états d'âme d'excessifs de l'amour en insistant sur une liberté licencieuse :

Je n'ai ni repos ni loisir,
Je n'arrête jamais en place ;
Je vole comme le désir,
Et tous les plus beaux feux je convertis en glace.³⁵¹

La légèreté frivole de l'amour chez les satiriques s'avère comme une mise en scène liée au chauvinisme : l'homme avili se soigne de ses propres blessures en dénigrant et en rabaissant jusqu'au fond le sentiment amoureux. On a l'impression de lire une poésie consacrée aux hommes, circulant entre hommes, marquée par un caractère érotique. En effet, il s'agit moins de communiquer avec la femme mais plutôt *sur la femme*. Écoutons Pierre Berthelot comment il exprime la désillusion dans une structure antithétique typiquement baroque :

Rien n'est comme moi d'inconstant.
La peur me suit, toujours je tremble.
Je veux mal et bien à l'instant.
Si j'aime la beauté, je la hais tout ensemble.³⁵²

Dans cet axe antithétique du poème, nous retrouvons le vide des oxymores tournant autour du *tout* et *du rien* comme fait dans l'art plastique la spirale avec la circonférence éternelle autour du centre qui est ancré dans le néant. La beauté elle-même se trouve divisée, son unité, son harmonie sont détruites : « *Si j'aime la beauté, je la hais tout ensemble* ». Sur ce point, paradoxalement, ce lyrisme rejoint l'imaginaire de l'amour noir qui se plaît

³⁵¹ BERTHELOT, Pierre, *La jalousie au ballet de Persée et Andromède*, Strophe II; In.: *Le Parnasse des poètes satyriques*, texte établi par G. Bourgueil, Edition Passage du Nord/Ouest, 2002, p.87.

³⁵² *Idem*

masochistement dans la laideur en soulignant le monde banale et insensé. L'ironie même de ces images d'amour noir renvoie à la scission de la perception du monde dont souffre le poète.

L'image de l'amour dépeint à l'intérieur de ces poèmes n'a donc rien à voir avec l'amour éthéré et lointain des pétrarquistes, exprimé par des vers bien construits qui dégagent le sentiment de la perfection même dans l'affliction. Les poètes osent à mettre sur papier ses propres ordures, - les noires profondeurs de leur âme.

Notons qu'il existe un autre type de transposition des codes de la lyrique amoureuse pétrarquiste dans la poésie baroque : la poésie mystique. Bien entendu, dans le contexte de la poésie religieuse, il ne s'agit pas de parodie mais d'une matérialisation qui vise à exprimer des contenus spirituels en termes concrets, compréhensibles pour tout le monde. Cependant, cette cohabitation de codes pétrarquistes et mystiques crée souvent une lecture paradoxale mêlant images charnelles et métaphysiques.

Au XVI^e siècle, il y a de nombreuses imitations et paraphrases du *Cantique des Cantiques* (identification du chant d'amour émerveillé de l'époux et de l'épouse avec l'amour de Dieu pour son peuple) qui traitent du sujet d'amour avec beaucoup de liberté. Pour n'en donner que quelques exemples, citons le *Cantique spirituel* de Jean de La Croix, le Troisième Livre du *Miroir de l'amour divin* de Pierre de Croix, qui est une paraphrase du *Cantique des Cantiques*. À noter que, dans la poésie amoureuse de l'époque, on rencontre des paraphrases beaucoup plus audacieuses³⁵³.

Pour illustrer cette interpénétration des deux codes, amour charnel et amour dévot, prenons l'exemple du *Miroir de l'amour divin* de Pierre de Croix (...-1638), qui est un vrai réservoir de conflits amoureux, destiné à chanter non pas les qualités d'une femme idéale selon le code pétrarquiste, mais le conflit entre l'amour profane et l'amour divin. Tout au long du recueil, l'amour profane se présente comme un ennemi acharné de l'amour divin. Ainsi, dans la citation suivante (Sonnet XVIII, Premier Livre), l'inégal combat érotique qui se livre entre la maîtresse cruelle et son soupirant à la manière pétrarquiste se transforme en une lutte des deux amours (charnel vs spirituel) :

Tu as beau fol amour ennemi capital
De l'amour immortel pour qui seul je souspire,
Tu as beau redresser un piège à me séduire
J'ay par trop reconnu ton esprit des loyal

³⁵³ Nous trouvons des exemples de la mise en parallèle surprenante de la dévotion amoureuse et de la dévotion religieuse chez Marc Papillon de Laphrise, *Les Amours de Théophile* (1597), Pierre Motin, *Les Fleurs des plus excellents poètes* (1601), Agrippa D'Aubigné, *Le Printemps* (1571-1573) et en général chez les poètes néopétrarquistes. Selon les Notes de l'article intitulé *Le paradoxe et ses images dans la poésie mystique baroque*, *Op.cit...*, p.12.

Deploye tes efforts, vide ton arsenal
 Des engins plus subtils à tromper et à nuire,
 Fay moy la guerre ouverte, ou en secret conspire
 Avecques tes adjoints conjurez à mon mal. (...) ³⁵⁴

Selon l'introduction ³⁵⁵, ce recueil est un *canzonière* au sens plus strict du terme, qui, au lieu de chanter les qualités d'une femme idéale ou idéalisée selon le code pétrarquiste, honore les vertus de l'amour divin et les beautés de l'Amant céleste. A travers une analyse plus approfondie de la pièce suivante (Sonnet V du Troisième Livre), nous pourrions se faire une idée concrète de l'apport de la poésie pétrarquiste dans la poésie religieuse baroque dont certains thèmes et motifs réapparaissent sous les travestissements satiriques même dans l'œuvre de Sigogne :

Amour me r'attisant mille flames nouvelles
 Maistre de mon penser, m'agite sans repos
 Et coulé dans mon sein, en mon cœur, en mes os
 Les entrailles me ronge, et suce les mouelles.

Mais pourtant que l'effort dont cet amour me force
 Est doux à mes esprits, et souef à mes sens,
 L'effet plus rigoureux que de luy je resens
 Est d'un bien indicible une indicible amorce.

O toy, dont les faveurs me comblent de delice
 Plus doux à mon palais que le vin ny le miel
 Qui te fait espancer les soefvetez du Ciel
 Dans un vase jadis si rempli de tout vice ?

Qui te fait abbaïsser jusqu'au rien inutile
 O sur-estre de gloire, ô throne de grandeur ?
 Qui te fait rechercher dans l'enclos de mon cœur
 Comme en quelque lieu saint ton aimé domicile ? ³⁵⁶

On observe un grand nombre des clichés pétrarquistes (la flamme, la servitude, le doux-amer, la douceur du miel et du vin apparentée à l'amour), exprimés avec un sentimentalisme qui est proche du Baroque : le corps se ronge jusqu'aux os cette image nous évoquant l'amant-martyre.

³⁵⁴CROIX, Pierre de, *Le Miroir de l'Amour Divin*, Édition critique par LANCE K. DONALDSON-EVANS, Droz, 1990. Première édition parue à Douai, en 1608., p.53. Cité également dans notre article intitulé *Le paradoxe et ses images dans la poésie mystique baroque*, *Op.cit...*, p.12.

³⁵⁵ *Ibid*, p.8.

³⁵⁶ *Ibid*, Troisième Livre, Sonnet V, Strophes I-IV, p.207.

Il y a deux mouvements qui évoluent parallèlement au sein de ce poème. D'abord, l'appréhension de l'amour qui se loge dans un cœur souffrant et, le deuxième mouvement enfermant ce premier: en réalité, même si cet amour le ronge et l'empoisonne, le poète le souhaite paradoxalement – ce qui est appuyé par l'apostrophe « *Ô toy...* ».

Ce mouvement double agite le poème à la manière d'un oxymore. A cette agitation s'ajoute le champ lexical du trouble (*cet amour m'agite, sans repos*). Loin de la sérénité, l'expression corporelle de cet amour traduit une souffrance soulignée par le lexique apparenté à la fatigue.

A Dieu
A Dieu vous dis, belle Marquise,
Mon ame vous est tant acquise
Que je croy sans vous que Paris
Ne seroit qu'un nid de souris.³⁵⁷

La vulgarisation des motifs pétrarquistes est la source de l'humour chez les satiriques normands. Il est intéressant de constater que tout en gardant les clichés (le poète admire de loin sa marquise, l'amoureux se brûle dans l'amour, le regard de la dame), le lexique se dérape et va vers le trivial. Nous trouvons ce contraste à l'intérieur d'une unité textuelle réduite, par exemple au début du poème quand le poète évoque le manque de son amoureuse, la *Marquise*, en recourant à une image de la basse réalité urbaine : Paris qui ne serait qu'un nid de souris. Plus loin, suite à cette intersection de réalité triviale, il reprend les canons de la lyrique amoureuse :

Je suis tourmenté dans mes veines,
Je les sens de feu toutes plaintes ;
Mon esprit , 'est point à requoy :
Je ne sçay comment ny pourquoi
Vous vous parez pour estre belle ;
J'ay fait de vous prison nouvelle,
En la grace de voz appas,
Que vous mesme n'ignorez pas :
Appas pour qui , loing de son trosne,
Jupiter demande l'aumosne.

De plus, la culture de la mythologie antique relève que malgré ses trivialités et ses rudesses, Sigogne était un poète érudit des cercles aristocratiques.

Attardons-nous à la personne de cette « Marquise » qui revient constamment dans l'œuvre sigognien. Comme nous allons l'analyser plus tard dans le Chapitre V par rapport à la

³⁵⁷ SIGOGNE, *A Dieu*, Vers &-4, p. 61 ; *Les Muses Gaillardes*, 1609 (Anonyme). Attribué à Sigogne par le *Recueil* de 1617 : « Adieu a une marquise. Satyre », et par *Le Cabinet Satyrique*, 1618.

thématique du songe liée au lexique anti-pétrarquiste, il s'agit sans doute de la Marquise de Verneuil, la fameuse maîtresse d'Henri IV, dont Sigogne fut le secrétaire et peut-être un amoureux secret. Sur ce point, les témoignages sont obscurs ce qui est compréhensible vu le caractère officiel de ces relations.

Malgré ce rapprochement possible avec sa relation avec la Marquise, il est significatif que dans le *Recueil* de 1617 la pièce apparaît sous le titre *Adieu a une marquise. Satyre* ce qui marque clairement sa raison d'être et la rattache à cette littérature de divertissement dont Sigogne est l'éminent représentant même s'il a un ton souvent plus profond et passionné concernant ses cibles.

Dans le contexte de la poésie paillardes de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, la notion de laideur est souvent appliquée à l'amour. Comme le souligne Liliane Picciola dans son article intitulé *L'Historiette de l'Amour égaré ou l'histoire de l'amour enlaidi*, le fait de recourir à l'épithète « laid » en début du XVII^e siècle voulait qualifier non seulement un sentiment mais une pratique. C'est de cet aspect de l'amour que relève l'expression « faire l'amour », et c'est pour cela que l'expression « laides amours » souvent présente dans les poèmes satiriques du tournant du siècle désigne avec le sentiment le comportement qu'il induit.³⁵⁸ Cette matérialisation de l'amour est un trait caractéristique de la poésie satirique tournant de préférence à l'érotisme. Le rattachement de la laideur à l'amour s'exprime de manière indirecte dans l'image de *la Méduse*, omniprésente dans l'art pictural baroque. Cette image inspire la répulsion physique et l'horreur : le spectateur est pétrifié comme la Méduse.

Chez les baroques, on a affaire à la femme pervertie et détestée. L'amour et la haine s'entremêlent jusqu'au point de ne plus savoir où est la frontière entre les deux sentiments contradictoires. De plus, comme le lecteur, le poète lui-même semble être désemparé. Cette déroute sentimentale est bien celle d'une écriture de préférence passionnée qui s'exprime par une touche subjective et personnelle. La recherche de l'harmonie, caractéristique de la poésie pétrarquiste, ne disparaît pourtant pas complètement de la poésie baroque : les poètes cherchent également l'harmonie mais sont plus pessimistes et la détruisent parce qu'elle leur paraît insoutenable.

³⁵⁸ PICCIOLA, Liliane, *L'Historiette de l'Amour égaré ou l'histoire de l'amour enlaidi*, in, *Propos sur la laideur et les muses II*; Littérales N° 32-2003, Université Paris X-Nanterre, Centre des Sciences de La Littérature Française, p. 86.

V.4. La matérialisation de l'amour : obscénité et pornographie

Mais, lorsque je voy cette vache,
 Mon V. dans mon ventre se cache,
 Tout le poil me dresse d'effroy ;
 Mon desir est mol comme laine,
 Et, tout le long de la sepmaine,
 La paillardise est morte en moi !³⁵⁹

Ce poème de Sigogne affirme la violation consciente des règles de la pudeur comme une critique acharnée contre les codes respectifs. À noter que le terme *obscène* avait connu une évolution sémantique depuis la littérature humaniste jusqu'au XVII^e siècle. Originellement, il signifiait indécence, disconvenance, dans les mots et dans les choses (*res*)³⁶⁰ et n'avait pas de connotation érotique. Cette première signification évoluait dans le sens pornographique grâce à l'usage récurrent de ce terme dans le contexte de la poésie gaillarde dès la deuxième moitié du XVI^e siècle. Dans les représentations des impuretés du corps, le «sexuel» se mélange avec «l'excrémentiel». Ce phénomène s'explique en partie par le fait que les recueils gaillards comme *Le Cabinet Satyrique* étaient déterminés par une écriture érotique se donnant au grotesque. On peut donc parler d'un phénomène stylistique lié à une période précise de la poésie satirique. En voici une pièce caractéristique de la plume de Pierre Motin, le rival de Sigogne en matière de la satire. Le titre annonce dès le début cette duplicité : *L'arracheur de dents aux dames* :

Je sens mille feux ardents
 Que pour trop aymer j'endure,
 Ma belle, je vous jure
 En foy d'arracheur de dents.

Pour recompenser mon merite
 Arachant les dents bien à point,
 Permettez que je vous visite
 Vostre bouche qui n'en a point.

Je faitz qu'une dent on crache
 En sonnand d'un flageolet,
 Ou de cent pas j'arrache
 Avec un arc à jalet.³⁶¹

³⁵⁹ SIGOGNE, *Satire contre une vieille courtisane*, p.23.

³⁶⁰ Par ex. Cicéron, *De Officiis*, éd. Ch.Etienne, I, 145 : *obscœnum* est contraire de *facetum*

³⁶¹ MOTIN, Pierre, *Les Satyres Bastardes*, 1615 (MS. Fr.2382), ANONYME (Ms. 24322-BN); Cf. aussi *Ballet du Hazard* (s.d.) et Recueil des mascarades..., 1607. In.: *Le Cabinet Satyrique*, par Fernand Fleuret et Louis Perceau, Tome I., Paris, Librairie du bon vieux temps, 1924, p.359.

La pudeur signifie l'état originel de la femme, sa nature propre. Donc, l'abondance des termes niant la pudeur de la femme comme *impudique*, *sale*, vise non seulement la pureté mais également la féminité.

Bien entendu, les allusions érotiques peuplent la littérature depuis la nuit des temps mais celles-ci s'enrobert toujours d'un certain pudique et restent au niveau « référent » sans aller dans le concret. C'est le cas de l'amour courtois médiéval qui est souvent audacieux dans l'acte amoureux toutefois jamais obscène directement, et surtout pas dans la représentation plastique. Parmi les références médiévales, mentionnons un genre à part, la sottie chanson qui est une parodie de la chanson amoureuse dans laquelle la grossièreté et l'obscénité dominent. Les éléments de la *fin amor* courtois sont tournés en dérision :

Je la trouvai l'autrier en une court
 Sus un fumier, preste pour remuer,
 Et je li dis : Ma dame, il fait la gourte ;
 Or vous voeilliés un petit reposer
 E nous parrons d'amours tout a bon sens.
 Et celle dont li estas est plus gens
 Que celle d'un poucel ort et embegaré...

Je la trouvai l'autre jour dans une cour de ferme
 Sur un fumier, prête pour gigoter,
 Et je lui dis : Ma dame, l'endroit est rustre ;
 Veuillez vous reposer un peu
 Et nous parlerons d'amour comme il faut.
 Et celle dont l'allure est plus noble
 Que celle d'un sale pourceau...³⁶²

Le mécanisme de la description est le même que dans les satires misogynes baroques : l'auteur nous met « en abîme » par une présentation qui s'annonce envoûtante par une pointe finale qui nous renvoie à la dure réalité. Ce type d'hiatus traduit le caractère inconciliable des deux réalités et l'illusion violente du sentiment amoureux.

L'obscénité provoque le sentiment viscéral d'altération et de défiguration. Elle nous fait indiciblement voir quelque chose d'irreprésentable, de l'ordre de la mise en abîme. D'où l'irrésistible curiosité que ces images obscènes éveillent dans le lecteur malgré leur caractère vulgaire et repoussant. L'explication est qu'elles provoquent un déchirement, une sorte de rupture avec nos codes habituels et nous libère un nouveau champ de vision.

³⁶² *Je le trouvai l'autrier en une court*, Cité par Josy MARTY-DUFAUT, *L'amour au moyen-âge, Autre temps*, 2002, p.177.

La désinvolture imparable de Sigogne se fait sentir par le fait qu'il mêle à l'intérieur du même poème des allusions érotiques avec des formules venant de la tradition catholique. C'est une manière d'assumer sa liberté et indépendance face à tout code social et religieux. Ce n'est pas sans rappeler le caractère antireligieux des libertins du XVII^e siècle.

Ainsi dans son poème intitulé *Satyre*, en parlant d'une femme laide qui le chasse malgré lui, aura-t-il recours à des métaphores équivoques à connotations érotiques se basant sur la Bible ou les coutumes *religieuses*. La Bible est évoquée dans une comparaison triviale (le con âgé de la vieille est plissé comme les feuilles de la Bible) :

Et son C..., plus troué qu'un crible,
En feuilletant surpassoit la bible
Le Digeste et le Calepin.³⁶³

De même, dans la strophe suivante, il fait la parodie du pardon suite à ses péchés corporels :

Ne sachant au surplus que faire,
Je fus contraint, pour m'en distraire,
Sans parler, venir aux effets,
Et vous jure, en ma conscience,
Que, pour lors, je fis penitence
De tous les pechez que j'ay faits.³⁶⁴

Le style de Sigogne se fait des connotations souvent inexplicables qui le rendent intrigant. Il nous vient à l'esprit les mots de Bernard Noël (écrivain) qui décrit l'obscénité comme quelque chose qui tente de rappeler les mots à eux-mêmes, c'est-à-dire à leur sens, lequel tient toujours dans un dévoilement, donc une crudité³⁶⁵.

L'exhibition impudique des organes sexuels se fait cependant en un style aristocratique recherché, s'appuyant sur des métaphores et des images mythologiques, et présentant des structures de pensée complexes. Cette richesse distingue Sigogne de nombreux de ses contemporains dont le style s'avère plus plat et répétitif.

Pour Sigogne, la grande fiction est le corps féminin qui présente un aspect surréel. Dans ses descriptions pornographiques du corps, le poète glisse des allusions érotiques raffinées en recourant à un langage vulgaire – qui exprime cependant un imaginaire riche et fantastique. Par exemple, dans l'extrait suivant de la *Satyre contre une vieille veufve*, le sexe

³⁶³ SIGOGNE, *Satyre*, Strophe VIII, p. 20.

³⁶⁴ *Ibid*, Strophe XIV, p.22.

³⁶⁵ NOËL, Bernard, *Approches d'une définition*, In./ *L'obscénité des sentiments*, Revue éthique esthétique, Editions Cerle d'art, Les amis de la Revue de l'Université de Bruxelles, 2005, p.9.

féminin est dépeint comme un paysage nocturne macabre qui submerge une atmosphère de mauvais augure. Les métaphores provenant de la faune repoussante (souris, blaireaux...), s'apparentant à l'idée de la cavité, sont déployées de manière à créer l'impression d'un tableau vivant, empreint d'obscurité et de puanteur.

C'est icy le point et le centre :
 On peut s'imaginer comment
 Est ce trou pres du fondement.
 Ha ! quelle effroyable caverne,
 C'est comme une vieille lucarne,
 Par où, toute nuit, les esprits
 Viennent carresser les souris,
 Un noir tuyau de cheminee,
 Glappier de garanne laisee,
 Pour les putois et les oyseaux ;
 Une retraite de blereaux,
 Fourneaux ruiné de vieille forge !
 Y pensant, qui ne rendoit gorge ?³⁶⁶

Dans cette thématique du bas corporel, l'inversion de l'ordre corporel s'avère un motif constant depuis l'âge renaissant. Pensons au renversement des parties du corps dans les gravures représentant des fêtes ou des carnivals. De même, Sigogne a recours à ce renversement quand il s'en prend aux créatures monstrueuses de sa fantaisie misogyne, comme l'illustre cette citation de sa *Satyre contre une Dame* :

C'est donc à cette heure l'usage
 De porter le cul au visage,
 Qui ne sent ny roses ny musc ?
 Hors d'icy, vieille mammeluë,
 Car si jamais je vous saluë
 Ce sera par le bout du busc !³⁶⁷

Le remplacement du visage par le cul est un motif traditionnel du bas corporel. Comme le suggère Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage intitulé *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, le mouvement de haut en bas se trouve incarné dans cette image de manière évidente.³⁶⁸ Cette mise en commun du visage et du derrière apparaît à plusieurs reprises dans la poésie de Sigogne. Voici un autre exemple tiré du poème intitulé *Godemichy* :

Mais qui que ce soit, le sot né,
 Vostre mary prédestiné,
 Bien qu'il n'espouse qu'une beste,
 Heureux il sera, le cocu,

³⁶⁶ SIGOGNE, *Satyre contre une vieille veufve*, *Op. cit.*..., p. 155.

³⁶⁷ SIGOGNE, *Satyre contre une dame*, p. 100.

³⁶⁸ BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais...*, *Op. cit.*..., p. 359.

Ouy bien, si vous avez le cu
Aussy leger comme la teste !³⁶⁹

La dégénérescence de la femme, dans ce renversement libérateur de la satire diffamatoire, se fait dans un style frais et inventif : plus on s'avance dans le poème, plus on est saisi d'une surprise. Les extraits ci-dessous, tirés du *Cabinet Satirique*³⁷⁰ présentent le même type d'inversion perverse :

*Autre*³⁷¹ (Motin)

Plus inconstante qu'un fuseau
Et plus vollage qu'un oyseau,
Vous ne faites, la belle fille,
Rien que dancier et que *sauter* :
Il faudroit, pour vous arester,
Vous mettre au cul une cheville.

*Autre*³⁷² (Sigognes)

Vous le dites, belle farouche,
Que l'amour ne vous peut brusler :
Si vostre cul pouvoit parler
Il dementiroit vostre bouche.

Le cul - une partie de corps muette - est présumé parler en renforçant l'absurdité dérisoire. Au niveau rhétorique, cette image s'accorde avec une prosopopée, figure donnant la parole à un objet inanimé. La mise à l'envers du personnage s'enrichit donc de l'animation imaginaire du cul et par la technique de remplacement (la fonction de la bouche est prêtée de manière indirecte au cul).

Une autre caractéristique de cette écriture pornographique se dessinant sur l'arrière-fond des guerres et que les métaphores militaires sont étroitement assimilées à des métaphores érotiques. Cela correspond parfaitement à cette littérature virile, le jeu littéraire des soldats et des hommes valeureux se vantant de dénigrer les femmes gaillardement. Les poèmes sont empreints d'une touche choquante, volontairement obscène comme la pièce suivante de Berthelot intitulant la guerre et le lit deux « usages » qui reviennent au même :

Au lit, ainsi qu'à la guerre,

³⁶⁹ SIGOGNE, *Godemichy*, Les Muses gaillardes, 1609, et Ms.884 : « Le Gaude Michi ». Anonyme dans ces deux recueils. Attribué à Sigogne dans le *Recueil* de 1617 et par *Le Cabinet Satyrique*, 1618, dans ce dernier sous le titre : « Gaude Miche des filles ». p.60.

³⁷⁰ *Le Cabinet Satirique*, par Fernand Fleuret et Louis Perceau, Tome I., Paris, Librairie du bon vieux temps, 1924, La première édition du *Cabinet Satirique* fut entreprise en 1618 par Antoine Estoc

³⁷¹ *Recueil des plus excellans vers satyriques*, 1617 (Anonyme), *Le Cabinet Satirique*, 1924 (Motin), p. 78.

³⁷² *Recueil, des plus excellans...*, 1617 (Anonyme), *Le Cabinet Satirique*, 1924 (Sigognes), p. 79.

D'une pique l'on m'enferme,
Pourtant, j'ai cela de bon,
Qu'en l'un ni en l'autre usage,
Jamais ne tourne visage
Vers l'ennemi, ce dit-on (...) ³⁷³

Le lit, motif bernésque par excellence semble une préoccupation constante de cette poésie. Il embrasse plusieurs formes d'existence, il se déplace ou se laisse envahir par un fantôme succube. Le combat érotique se déplace et nous allons pénétrer la chambre du poète, située dans un rêve hallucinant, aux confins de la réalité physique et métaphysique.

³⁷³ BERTHELOT, Pierre, *Contre un courtisan*, Vers 13-18; In. : *Parnasse des poètes satyriques*, 1622, Réédité par passage du Nord/Ouest, 2002, p. 65.

Conclusion

Comme nous l'avons vu dans la poésie misogyne, les femmes dépeintes par Sigogne sont tour à tour dégoulinantes, sèches et nous offrent la variété irrésistible du corps informe. Dans ce chapitre, nous avons sollicité les images de la maigreur pour illustrer les mécanismes corporels mis en jeu dans l'imaginaire pervers de Sigogne. En prolongeant cette idée, dans le chapitre suivant, la maigreur sera traitée en relation avec l'aspect dépouillé de la charogne ou de l'écorché, lié aux visions hallucinantes de la nuit où le poète rencontre la femme démoniaque. Celle-ci est léger et volatil et ce caractère aéré lui vaut le dénigrement austère: sans poids, elle ne vaut rien.

Nous allons donc déployer les images macabres nocturnes, thème baroque depuis la nuit des temps. Cet imaginaire va connaître toute une faune démoniaque qui va envahir et hanter le poète, victime de ce lugubre affrontement. La rencontre du poète avec la succube, la femme-démon va alimenter une comique délirante mêlant le monstrueux et le trivial dans les images renversantes du corps (surréal), flou et informe dans la nuit.

Par le biais d'un survol diachronique de la morphologie du démon depuis le moyen-âge jusqu'au baroque, nous allons analyser en détail ce que l'univers poétique de Sigogne apporte de nouveau à la description de la femme comme fantôme hideux et repoussant.

CHAPITRE V.

Introduction

Dans ce chapitre, nous allons observer l'articulation de la thématique du songe dans l'univers de la poésie baroque en traversant les thèmes liés aux êtres fantasmatiques (sorcières, démons, diables) qui renouent avec l'imaginaire macabre, dont certaines formes renvoient à la tradition iconographique ou littéraire du moyen âge. Cet univers fantasmagorique peuplé des figures à la fois grotesques et monstrueux s'inspire également des légendes médiévales circulant dans le milieu urbain ou dans les alentours des monastères.

À l'âge baroque, les images nocturnes servent également pour décrire une cassure, voire la dualité de l'existence tantôt sur le plan cosmologique (couple antinomique du soleil-lumière et de la lune-obscurité), tantôt spirituel (ténèbres-la lumière) tantôt psychique: la contrée de l'âme dessinée dans la nuit secrète.

Comme le définit à merveille Yann Lévénéz dans son article intitulé La laideur de la nuit dans la poésie du XVII^e siècle, dans l'imaginaire de l'époque, la nuit sert de passerelle au royaume des ombres, les ténèbres libèrent monstres et démons (loups-garous, farfadets, incubes, sorciers, furies, fantômes...), leurs attributs physiques répondant à leur condition maléfique. Selon son point de vue, la laideur de la nuit se ramène à trois composantes : une par défaut lorsqu'elle masque les beautés du monde, une autre parce qu'elle signifie le retour des créatures du chaos (sauvages et démoniaques), une troisième enfin puisqu'elle incarne la laideur de l'informe et de l'indiscernable.³⁷⁴

Cette première instance est remarquable dans le vocabulaire des poèmes. Pensons aux « beautés obscurcies » de Philippe Desportes. En effet, ces beautés obscurcies³⁷⁵ montrent qu'il est possible de dévoiler une certaine beauté dans ces images morbides ce qui met en question la notion de beauté. Selon le concept baroque, la notion de beauté est beaucoup plus étendue que selon les règles classiques de la Renaissance. *Beau* désigne souvent un univers fantaisiste, le dépaysement, ou bien, la beauté en surface cache un intérieur répugnant et mauvais (horrible) : l'image de la beauté est donc souvent suspecte

³⁷⁴ LEVENEZ, Yann, „La laideur de la nuit dans la poésie du XVII^e siècle”, In.: *Propos sur la laideur et les muses II*, Littérales N°32/2003, Université Paris X-Nanterre, p.39.

³⁷⁵ DESPORTES, Philippe, *Amours d'Hippolyte*, Sonnet LXXI, *Les Premiers Œuvres de Philippe Desportes*, Anvers, Nicolas Soolmans, 1582, p.96

Quant à la deuxième instance, le retour des créatures du chaos se veut un leitmotiv de la poésie et de la peinture du XVI^e et du début du XVII^e siècle. C'est à travers les contrées célestes qu'entrent dans notre univers les êtres surnaturels : anges, messagers divins, ou bien, leurs contrepoints négatifs, *démons*, êtres diaboliques, ont tour à tour un rôle actif sur la vie des humains.

Enfin, la dernière instance met en valeur la laideur de l'informe. En effet, dans la poésie de Sigogne, ces rêves fantaisistes sont autant d'incarnations de la laideur féminine. Est-ce que le poète dépeint un type de femme précise, comme la vieille laide, ou bien ces figures nocturnes sont les projections métaphoriques des rêves et des fantasmes de l'auteur. Plus on entre dans cette nuit obscure, plus les contours disparaissent et tout se fond en une substance insaisissable.

Tout au long du chapitre, nous allons souligner les similitudes qui existent entre l'appréhension de la nuit dans le registre de la mystique chrétienne et dans celui de la satire. Même si ce rapprochement s'avère insolite à premier abord, notre propos est de prouver que vu l'analogie de leurs univers visuel, ces deux registres se rejoignent dans le coloris du tableau baroque. La base de cette mise en commun est les thèmes récurrents de l'imaginaire nocturne, le goût prononcé pour l'image macabre où se mêle horreur et ridicule et la parenté des procédés rhétoriques qui se profilent dans les poèmes. Dans les deux contextes, celui de la poésie religieuse et celui de la poésie satirique, le thème de la nuit touche à l'univers des êtres impalpables, ou bien s'articule comme un espace vide et dénudé que l'imaginaire du poète va remplir de ces propres visions.

Ajoutons que dans le registre de la psychologie, l'obscurité est le lieu où nos peurs et nos fantasmes se libèrent, voire un univers fantastique destiné aux contrées inédites de l'âme, angoisses et effrois, peurs refoulées. La littérature qui se base sur ces substances insaisissables est difficile donc à cerner. Pensons à des œuvres s'organisant autour de Dracula, des démons...ou bien, dans la littérature du XIX^e siècle, *Le Horla*, *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de Mister Hyde* (1886), *Frankenstein* (1818).

La rencontre avec les êtres surnaturels a impressionné les lecteurs depuis la nuit des temps – pour rester dans le contexte. Comme le souligne Nathalie Prince dans l'*Introduction*³⁷⁶ de son livre consacré à la littérature fantastique (*Le fantastique*), la difficulté

³⁷⁶ PRINCE, Nathalie, *Le Fantastique*, Armand Colin Editeur, Paris, 2008, p. 7.

de saisir la littérature fantastique réside en l'immense fascination qu'elle inspire : ses émotions happent si intensément le lecteur qu'il abandonne toute distance, qu'il refuse même toute intervention critique, comme si une quelconque rationalisation risquait de diminuer son plaisir. C'est une littérature que l'on déguste. En parlant de l'étymologie du mot *fantastique*, elle souligne son lien avec le grec *phantasein*, qui signifie « faire voir en apparence, montrer, apparaître ». Le fantastique commence donc par l'émergence, le jaillissement de quelque chose. Le même mot *phantasein* est lié à *phantasia*, « l'apparition », et à *phantasma*, « le spectre, le fantôme », réunissant dans une même origine l'apparition et le surnaturel.

La féerie est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en déduire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. Autrement dit, le monde féerique et le monde réel s'interpénètrent sans heurt ni conflit.³⁷⁷

Contrairement à la féerie des récits fantastiques médiévaux où le surnaturel constitue la substance même de cet univers et l'enchantement n'impose pas l'épouvante, les songes baroques jouent sur le sentiment de la surprise et de la terreur. Le surnaturel fait interruption dans la réalité quotidienne de manière subite comme une sorte d'agression contre la cohérence universelle.

L'incertitude de la nuit encombre des fantômes qui viennent à la rencontre - et à l'encontre - des vivants. L'apparition des fantômes devant le lit du poète baroque s'articule donc en même une expérience surnaturelle et monstrueuse. C'est dans cet esprit que Sigogne va déployer ses fantaisies nocturnes en développant un langage poétique mariant le cauchemar et l'érotisme. Par la suite, en survolant les noires contrées de la nuit dans la poésie baroque, l'on va établir la typologie des êtres surnaturels peuplant l'univers de Sigogne.

³⁷⁷ CAILLOIS, Roger, *Images, images...*, Cité par Albert LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Masson et Cie, Paris, 1970, p. 122.

I. Interférence de l'univers physique et métaphysique

I.1. Le paysage nocturne

Comme nous insistons dans notre article intitulé *Les images du silence dans la poésie mystique à l'âge baroque*³⁷⁸, dans le registre mystique, le dépouillement de l'âme du croyant se fait dans un espace neutre, qui est souvent assimilé à l'image de la nuit. Les ténèbres permettent de se distraire du monde physique : cette nudité assure *le surgissement de l'être métaphysique*. Par exemple, pour Saint Jean de la Croix, la nuit est un passage à vide, la condition de l'illumination. De plus, la nuit est porteuse du bonheur intérieur quand l'âme rentre en elle-même, et ce dans la paix. De même, Diego de Stella (1524-1578), poète franciscain espagnol, s'exprime comme cela sur cet espace dénudé de l'âme dans ses *Méditations très dévotes de l'amour de Dieu*³⁷⁹ :

En cette nudité l'esprit, trouve son repos,
Parce que, ne convoitant rien,
Rien ne le fatigue vers le haut
Et rien ne l'opprime vers le bas,
Car il est dans le centre de son humilité.

Cependant, l'image de la nuit à l'âge baroque exprime également une valeur négative. Sur ce point, il est intéressant de préciser que le terme *obscur* a des connotations morales comme *incompréhensible, corrompu, dissolu*. Chez les poètes d'inspiration spirituelle, le monde des ténèbres incarne le monde physique tourné vers le mal : un espace où Dieu est absent. Par la suite, regardons de plus près comment cette contrée noire se dessine dans l'imaginaire baroque.

Les paysages nocturnes sont en même temps des lieux de prédilection pour les signes funestes : la forêt, le cimetière, sont autant d'espaces enchanteurs où l'homme s'expose à des rencontres fantomatiques.

Concernant la topologie du paysage métaphysique baroque, nous trouvons le même type de paysage dénudé dans la littérature profane. Ce paysage nu est propice aux rencontres surnaturelles. Par exemple, dans *Macbeth* (Acte I, Scène III) de Shakespeare, le

³⁷⁸ SZUHAI, Katalin, „Les images du silence dans la poésie mystique à l'âge baroque”, Actes du colloque *'Silence et Absence'*, 24-26 avril 2009, Université Catholique Pázmány Péter, Piliscsaba

³⁷⁹ STELLA, Diego de, *Méditations très dévotes de l'amour de Dieu*, traduites en français par Gabriel Chappuys Tourangeau, à Tournay, chez Nicolas Laurent, à la Bible d'or, 1594, (1^{ère} éd. 1586). Cité également dans notre article intitulé « Les images du silence dans la poésie mystique de l'âge baroque », Actes du colloque «Silence et Absence», Université Catholique Pázmány Péter, Piliscsaba, *Revue d'Etudes Françaises* (Budapest), en cours, p.3.

lieu de rencontre avec la sphère surnaturelle incarnée par les sorcières se situe en Écosse, dans une lande plate et boueuse, des rochers abrupts à l'horizon nous guidant vers la mer, voire vers l'infini. Ce type de paysage incarne la frontière entre la vie et le monde métaphysique.

Ce surnaturel fluctuant nous laisse un sentiment de mauvaise augure empreint dans notre tête. Le royaume surnaturel de Macbeth se passe dans la nuit, tandis que l'ordre revient avec le jour. L'univers nocturne de Macbeth est peuplé par les êtres surnaturels, les sorcières, le fantôme de Banquo et toute une faune de la nuit (corbeau, vautour...). L'action se passe principalement dans la pénombre, dans les cavernes de la nuit, dans le demi-jour hésitant entre un fantôme et une projection psychique de la peur. Les invocations sont du délire verbal, les prophéties des équivoques :

Macbeth : «Avant que la chauve-souris ait fait à tire-d'aile son tour de cloître, avant qu'à l'appel de la noire Hécate, l'escarbot aux ailes d'écaille ait de ses bourdonnements sourds sonné le carillon somnolent du soir, un acte épouvantable aura été fait ».³⁸⁰

La nature est le lieu de la lutte entre *les forces du mal* (nuit) et *le jour* qui laisse entrer la raison et l'espoir. D'une certaine manière, toute la pièce se construit sur cet antagonisme comme l'illustrent les propos suivants de Hécate se préparant à exécuter son acte fatal sur l'âme de Macbeth (Acte III, Scène V, p. 345)

Hécate : J'emploierai cette nuit à une œuvre terrible et fatale. Une grande affaire doit être achevée avant midi. A la pointe de la lune prend une goutte de vapeur profonde ; je l'attraperai avant qu'elle tombe à terre. Cette goutte, distillée par des procédés magiques, fera surgir des apparitions fantastiques qui, par la force de leurs illusions, l'entraîneront à sa ruine.

Hécate en tant que divinité de la Magie et du destin a une notoriété particulière dans la littérature et la peinture anglaise³⁸¹. On la retrouve dans la nuit, à la croisée des destins qui bifurquent, accompagnée d'une troupe de chiens hurlants. À noter que Shakespeare l'invoque également dans *Hamlet*, *Le Roi Lear* et *Le Songe d'une nuit d'été*.

Le paysage métaphorique baroque relève du délire onirique et de l'hallucination qui va déchaîner le chaos. Il est intéressant de préciser que le paysage nocturne baroque peut être apparenté à ce que Freud appelle la zone lunaire de la personnalité: la zone nocturne, inconsciente, crépusculaire guidée par nos pulsions instinctives. Selon Freud, c'est la part du primitif en nous, celle des phantasmes, de notre sensibilité profonde, qui emporte son âme

³⁸⁰ MACBETH, Acte III, Scène II, p.336

³⁸¹ William Blake (1757-1827) le peint dans une vision hallucinée: *Hécate*, Tate Gallery, Londres

capricieuse, vagabonde, chimérique. Cette imagination malsaine issue du subconscient sera exploitée par la psychologie du XX^e siècle (hypnoses), puisque c'est par cette partie inconsciente qu'entrent les forces du mal dans notre esprit (récepteur passif).

Cette canalisation de la peur (celui qui explicite ses peurs refoulées) ou des fantasmes refoulés apparaît de manière récurrente dans la thématique liée au songe. Par exemple, la vengeance se présente souvent comme raison de l'apparition du fantôme. Dans le théâtre shakespearien, les spectres et des esprits visitent le monde des vivants pour venger leur meurtre. (Macbeth hanté par l'apparition fantastique de Banquo). Cette apparition se présente comme une projection de la mauvaise conscience du protagoniste après avoir commis le meurtre.

La vengeance apparaît également dans le contexte de la poésie amoureuse en tant qu'une image tragique de l'amour sans espoir qui tue symboliquement le poète. Celui-ci se met souvent dans la peau d'un fantôme revenant hanter l'âme de sa cruelle amoureuse. Regardons de près le poème de Christophe de Beaujeu (1552 ?-1635 ?)³⁸², homme de guerre et poète baroque se donnant parfois au macabre, le poème intitulé *Entouré de silence*³⁸³ marque l'espace spatio-temporelle de cette rencontre avec l'esprit du poète et la sphère physique peu chaleureuse:

L'âme qui en secret voit enterrer son corps
Fait tout ce qu'elle peut pour en monter la place,
Afin de recevoir des vivants cette grâce,
Qu'il soit mis au sépulcre honorable des morts.

Cependant animée elle se plaint des torts
Naguère à elle faits en suivant à la trace
Le meurtrier inconnu, qu'elle toujours menace
Des Furies d'enfer, où elle habite alors.

Ainsi toujours viendra mon âme misérable
Mettre devant tes yeux un fantôme effroyable,
Te bannissant du lieu où tu me fais mourir,

Comme Quinnsiarque en la sanglante étuve
Effraya ses meurtriers, qu'il fit depuis périr,

³⁸² Christophe de Beaujeu reste peu connu à la postérité. Cet obscur poète du XVI^e siècle a écrit cependant ces beaux vers : "La cruauté, Madame, est un lieu de plaisir...". Il a également composé des poèmes gaillards tels que *Que n'ai-je comme Bacchus*, en un style néo-pétrarquaisant. Et se présentait comme le "*Prophète bizarre*" du grand amour. Il a également écrit le *Traité du Mespris de la mort*... Jaques Henric, Anvers, 1584

³⁸³ BEAUJEU, Christophe, *Les Amours*, 1588. Ces sonnets sont restés inaccessibles depuis. Édition contemporaine dans la collection Orphée, La Différence, 1995, présentée par Claude-Gilbert Dubois www.florilege.free.fr

Laissant pour tout jamais son sang dedans la cuve.³⁸⁴

Dans cette optique, la combinaison de l'amour et de la mort, c'est à dire le topos de la poésie lyrique baroque (souffrance éternelle liée au sentiment de l'amour) se manifeste sous forme d'une image transposée de la douleur: le poète culpabilise son amante pour ses erreurs et ses infidélités commises dans le passé et revient - comme un fantôme - pour punir celle-ci par son apparition secrète et hallucinatoire. L'âme ou l'esprit amoureux est incarnée par cette image d'incube, apparentée à Quinnsiaruqe qui « effraya ses meurtriers » « laissant pour tout jamais son sang dedans la cuve ». La poésie de Christophe de Beaujeu se caractérise en général par ce mélange étonnant de l'imaginaire macabre et du langage précieux se ressourçant chez les auteurs antiques tels que Cornelius Agrippa ou Plutarque.

Dans la poésie satirique, ce sentiment de vengeance se transforme en un sentiment de haine envers la femme qui harcèle le poète. S'agit-il d'une projection d'un ancienne rancune douloureuse qui expliquerait ce refus constant de la femme dans toute son œuvre, ou bien, c'est un exercice de style dans l'esprit diffamatoire. Cette question est digne d'une analyse plus approfondie que nous avons commencé dans le Chapitre précédent « Poésie Misogyne » et que nous allons entamer plus loin, dans la partie consacrée à la rencontre du poète avec la femme-démon.

I.2. Les lieux nocturnes de Sigogne

Apparitions sépulcrales : l'univers macabre de la nuit dans les satires sigogniennes : charognes, carcasses, sorcières

Les images poétiques représentant des morts se levant de leur tombe dans le cimetière, reposent fortement sur la tradition iconographique des danses macabres ou des *artes moriendi*, voire toute représentation des triomphes de la mort. Les morts s'emparant des vivants, les grimaces meurtrières des squelettes sont autant de motifs de cette exubérance grotesque qui marque l'art pictural et poétique depuis le Haut Moyen-Âge. Par exemple, Villon, en présentant le défilé des morts, oppose leur anonymat entassé à leur prétendu pouvoir terrestre qu'ils avaient collectionnés à leur tour durant leur existence terrestre et qui tombe au néant avec eux-mêmes.

³⁸⁴ BEAUJEU, Christophe de, *Entouré de silence*, Réédition dans la collection Orphée, La Différence, 1995.
www.florilege.free.fr

Le thème de la danse macabre était longtemps en crédit. De nombreux ouvrages du XVI^e siècle en témoignent : par exemple, en feuilletant les *livres d'Heures*, présents surtout dans la civilisation urbaine, nous rencontrons des images sur le thème des danses des morts.

Sur le plan iconographique, les planches représentant ces scènes macabres connaissent de nombreuses éditions, ainsi celle de Philippe Pigouchet, pour Simon Vostre, célèbre imprimeur et libraire parisien³⁸⁵, ou de Conrad Reitter (Mortilogus)³⁸⁶ dont l'unique édition est retrouvable actuellement à la Librairie Valette de la Rue de Vaugirard se spécialisant sur l'édition de livres rares anciens. C'est un ouvrage sur la mort par « le mal français » illustré de dix curieuses figures sur bois représentant des versions sur le thème des danses des morts.

À ces sources médiévales s'ajoutent les histoires d'apparitions et de revenants dans les vieilles légendes à la campagne, notamment dans les environs des monastères.

Il est intéressant de constater que, conjointement au *memento mori* baroque, les lieux de la mort apparaissent constamment dans le paysage nocturne. Il s'agit d'un thème récurrent dans l'iconographie de la deuxième moitié du XVI^e et du début XVII^e siècle. Par exemple, Dirk Barendsz (1534-1593), sur son tableau intitulé *Les Morts sortant de leurs tombeaux* (vers 1580)³⁸⁷ représente-t-il, selon le verset 27,51 de l'Évangile selon Matthieu,³⁸⁸ deux charognes se promenant et discutant dans la rue dans une pose détendue comme s'ils étaient toujours vivants et cette promenade était naturelle.

De même, sur l'une des premières œuvres connues sur ce thème macabre *La Jeune Fille et la Mort* (1517) de Niklaus Manuel Deutsch³⁸⁹, l'on voit la charogne saisissant le corps d'une jeune femme belle. *La mort embrassant une femme nue devant une tombe* (1517) de Hans Baldung Grien³⁹⁰ se rattache directement à la tradition des apparitions sépulcrales dans les cimetières, décrits constamment par la peinture et la poésie du XVI^e siècle. Cette image est empreinte d'une force poétique intense qui joue sur le mouvement des corps opposés.

³⁸⁵ LANGLOIS, Eustache-Hyacinthe, *Essai historique et pittoresque sur les danses des morts. Suivi d'une lettre de M.C.Leber et d'une note de M.Depping sur le même sujet.T.2/par E.-H. Langlois; accompagné de cinquante-quatre planches et de nombreuses vignettes dessinées et gravées par E.-H. Langlois, Mlle Espérance Langlis, MM. Brevière et Tudotouvrage complété et publié par M. André Potter et M. Alfred Baudry; Sur les danses des morts*, Rouen, A. Lebrument, 1852, in-8, p. 13.

³⁸⁶ REITTER, Conrad, *Mortilogus*, Augsburg, Ehrard Oglin et Georg Nadler, 1508, In-4.

³⁸⁷ BARENDZ, Dirck, *Les morts sortant de leurs tombeaux* (vers 1580), Huile sur papier marouflé sur toile, 26,2 x 21 cm, Musée des Beaux-Arts de Lille, Inv.P.1927, Cité par SZUHAI, Katalin, *Songes et mensonges dans l'univers nocturne de Charles-Timoléon de Sigogne*, Revue d'Études Françaises, N°13-2008, pp. 192-193.

³⁸⁸ Au moment où le Christ expire sur la Croix, la résurrection et la sortie du sépulcre de nombreux corps de saints morts et leur entrée à Jérusalem.

³⁸⁹ DEUTSCH, Nicolas, *La Jeune Fille et la Mort* (1517), Bâle, Musée des Beaux-Arts

³⁹⁰ GRIEN, Hans Baldung, *La mort embrassant une femme nue devant une tombe* (1517), Bâle, Musée des Beaux-Arts

Concernant le cadre spatio-temporel de la rencontre des vivants et des morts, celui-ci se situe à l'entrecroisement de la sphère physique et métaphysique - qui peut être le cimetière comme espace macabre par excellence. L'anticipation de la mort, le *memento mori* baroque y trouve ces figurations morbides.

Au XVI^e siècle, le cimetière était un lieu de rencontre de promenade à l'époque médiévale (le Cimetière des Innocents). Les légendes populaires relatent des phénomènes inexplicables liés au sépulcre: dégagement de gaz, infections dues aux morts. À noter que ces phénomènes étaient connus par les médecins mais à cause de la mentalité (phénomènes dus à des effets surnaturels) les scientifiques ne les ont pas traités dans l'esprit positiviste mais leur vision étaient dominée par des croyances. Ces légendes seront balayées par la médecine positiviste du XVIII^e siècle.

La description macabre des cimetières pestilentiels trouve son expression authentique dans la poésie satirique baroque, notamment dans le cercle des poètes publiant dans le *Cabinet satirique* et d'autres recueils collectifs.

Ainsi Sigogne recourt-il volontiers au motif des revenants quand il compare la femme aux mauvais esprits répandant des odeurs infectes ou des épidémies mortelles. Cette putréfaction augmente l'effet choquant lié à la laideur: la femme-démon est hideuse, répugnante, comme l'illustre la citation suivante de la *Satyre contre une dame* :

Seiche piece de bois, triste ordonnance d'os,
Ventre maigre et fleury, vieil ratelier du dos,
Portrait vif de la mort, portraict mort de la vie,
Fantosme qui paroît sous un masque trompeur,
Qui fait craindre la crainte, et fait peur à la peur,
Et destourne l'envie, à la mesme une envie :

Maigre defiguré qui n'a rien que la peau,
Encores une peau qui n'est que de drapeau,
Une peau qui se fronce en cent rides altieres,
Une peau dont le teint, tout cuit, et tout hallé,
Resemble, espouvantable, au parchemin collé
Dessus un teste de mort, qu'on trouve aux cimetieres ;

Charogne sans couleurs, despoüille du tombeau,
Carcasse deterree, atteinte d'un Corbeau,
Semblable aux visions que nous a fait le somme:
Tu es quelque vieil corps dans la neige fondu,
Ou un corps de sorcier à un gibet pendu,

Qu'un demon a vestu pour faire peur à l'homme !³⁹¹

Le texte épouse trois registres : le registre surnaturel (*portrait vif de la mort, portraict mort de la vie, fantosme, espouvantable, semblable aux visions que nous fait le somme*) contraste brutalement avec le registre matériel qui lui sert d'illustration (*piece de bois, triste ordonnance d'os, une peau qui n'est que de drapeau, ...dont le teinct tout cuit, et tout hallé* » ressemble « *au parchemin collé* »). Ces deux instances se rejoignent au registre macabre (*teste de mort, charogne, carcasse, corps au gibet pendu*) qui se situe aux confins de la réalité physique et métaphysique.

Les images telles que « un corps de sorcier à un gibet pendu » dirigent le texte vers un imaginaire où règne la bulle, le feu et l'enfer. Elle rappelle en quelques violents la présence terrifiante de la mort liée à cette vision macabre. Le sombre éclat de cette image atteint l'incontournable où les identités floues se rejoignent en tournant à l'envers le champ sémantique du texte, en y conférant une autre lecture possible, celle de la parodie.

Nous avons sous les yeux une sorte de danse macabre qui s'enrichit d'un accent nouveau, celui de la satire diffamatoire. C'est ce mélange de registres déroutant qui donne à ce poème un charme irrésistible, appuyé par le rythme haché des vers coupés avec un geste violent.

Le poète sait fort bien manier sa poignante ironie quand il parle *de seche piece de bois, triste ordonnance d'os* qui sert d'un portrait pour une femme.

Les figures paradoxales illustrent cette apparition informe et fantomatique (« *qui fait craindre la crainte, et fait peur à la peur* ») et augmentent l'effet de désorientation devant cette forme d'apparition qui apparaît au poète comme une hantise monstrueuse, la torture.

Pour revenir à la symbolique de la peau, assimilée à un masque laid et trompeur (Chapitre IV, Poésie Misogyne), on retrouve ici l'incarnation de la laideur absolue quand la peau - usée, décomposée - ne couvre rien (du à son état abîmé) et nous fait entrer dans l'intérieur encore gluant, repoussant, lieu de souillures et de maladies. Comme si le lecteur assistait à une dissection, le poète entaille ce démon et le coupe cruellement, le prive froidement de sa peau.

³⁹¹ SIGOGNE, *Satyre contre une dame*, p. 216. Ce poème a paru pour la première fois dans deux recueils moins connus par la critique littéraire, *Les Délices Satyriques* de 1620, ensuite dans *La Quint-Essence Satyrique* de 1622. Attribué à Sigogne dans tous les deux recueils. Il est réparable également dans Le manuscrit 884 p. 216.

Ce poème dans sa démarche de dévalorisation de la personne caricaturée, compare celle-ci successivement à trois niveaux de dépréciations négatives, tous en relation avec la mort et les ténèbres. Tout d'abord, la comparaison avec les fantômes et le royaume des ombres (des esprits) : cela occupe plus de la moitié du poème. Ensuite, on aborde un registre beaucoup plus charnel, en comparant la personne invoquée à une charogne. On est là dans le domaine bien réel de la pourriture et de la puanteur propre à inspirer non plus la frayeur mais le dégoût. Le troisième niveau est celui de la sorcellerie. Ce n'est plus l'apparence qui nous repousse mais l'aspect foncièrement mauvais du criminel qui sert de comparaison repoussante.

Les formes paradoxales contribuent à décrire ce corps incontournable, qui embrasse plusieurs types d'existence comme *charogne, carcasse déterrée...*L'esthétique de la laideur s'élève au registre surnaturel et se déploie au travers des images fantasques. Sigogne scrute cette femme laide, en observant l'émergence de sa laideur nocturne, incarnée par les êtres dont la seule présence nous rappelle la mort. Le corps terrifiant se résume dans le dernier vers «*Qu'un démon a vestu pour faire peur à l'homme*» qui accentue ce caractère démoniaque. Toutes ces formes consignées dans la thématique macabre revêtent un caractère extra-dimensionnel, au-delà de leur contexte habituel, et nous effarouchent et font rire tout à la fois. Puisqu'il ne faut pas négliger la bravoure humoristique qui repose sur le rythme, les échos phoniques, et, concernant le plan sémantique, sur les associations d'images surprenantes.

Par exemple, le rythme du poème appuie l'atmosphère de mauvaise augure : la plupart des alexandrins sont coupés à l'hémistiche, le rythme des vers se veut régulier, renforcé par les répétitions «*craindre la crainte ; peur à la peur*» / «*envie...envie*» en forme d'hyperboles.

À l'image des images macabres que la réalité offre au XVI^e siècle, les charognes deviennent un élément de l'univers nocturne, celui des êtres fantomatiques. Écoutons Pierre Motin, dans un *Ode* consacrée à la vieille démon :

Sous les charognes d'alentour,
De peaux d'orfraye et de voutour
Il couvrit son épaule étique,
A my-corps sortant du tombeau,
Et pareil au chant du corbeau
Poussa cette voix prophétique :

Je t'attends monstre, je t'attends,
Amelite n'est-il pas temps,
Que d'un bras sanglant tu détaches
De ton corps l'esprit furieux,

Afin qu'en ton sang glorieux,
Je lave mes sales moustaches (..) ³⁹²

Nous constatons le même hiatus entre la terreur de l'apparition nocturne et la banalité du propos (*je lave mes sales moustaches*). On est imprégné par l'horreur de la rencontre avec la charogne qui s'anime dans le cimetière. À noter que ce phénomène incroyable était considéré comme une réalité : nombreux sont les témoignages relatant la rencontre funeste d'un promeneur avec des bruits venant des tombeaux. Par exemple, d'après Baleus (1495-1563), des bruits s'élèvent (*ossa crepitasse*) du tombeau du pape Sylvestre II chaque fois qu'un pape va mourir. Des faits de ce genre sont courants également dans le contexte des légendes populaires. Ces sons étaient des présages des épidémies mortelles des défunts enterrés, en particulière du sexe faible, les sorcières et les charognes dévorant leur suaire et leurs vêtements funèbres en poussant un cri aigu pareil à celui des porcs quand ils mangent.

Dans ces chimères fantastiques, le paysage poétique accumule les animaux de la nuit. Par exemple, nous trouvons de manière récurrente dans cette poésie noire le corbeau comme oiseau prédisant le mal ou la mort comme l'illustre l'extrait suivant de *Macbeth* de Shakespeare :

La lumière s'obscurcit, le corbeau vole vers son bois favori ; les bonnes créatures du jour commencent à s'assoupir et à dormir, tandis que les noirs agents de la nuit se dressent vers leur proie.³⁹³

Oiseau de mauvais présage, le corbeau est lié à une symbolique plutôt négative depuis l'Antiquité. Dans la mythologie grecque, on le considère un animal tellement bavard qu'il ne put conserver sa place auprès de la déesse Athéna, qui préféra le remplacer par la chouette. D'après la légende, son plumage devint noir à la suite d'une malédiction que lui lança Apollon, afin de le punir de ses indiscretions. À l'âge médiéval, la tradition populaire connaît le corbeau comme un oiseau qui pond ses œufs par le bec. Pour cette raison, on les éloignait des femmes qui allaient accoucher afin de leur éviter de trop grandes souffrances. De plus, à l'époque du début du christianisme, on lui a reproché de n'avoir pas averti Noé de la fin du Déluge. Plus tard, le fait qu'il se nourrisse de charogne et qu'il néglige ses petits contribua également à lui donner une réputation d'oiseau de malheur, qui annonce la maladie, la guerre et la mort, et qui se nourrit de « gibier de potence ». Ce dernier élément se trouve fréquemment

³⁹² MOTIN, Pierre, *Le démon amoureux. Ode*. Paru dans *Le Cabinet Satyrique*, d'après l'édition originale de 1618, Librairie du bon vieux temps, 1924, p. 27.

³⁹³ SHAKESPEARE, *Macbeth*, Acte III, Scène II, p. 336.

dans les représentations iconographiques en mettant en valeur la symbolique maudite de cet oiseau des forces du mal.

Un deuxième point important dans la citation ci-dessus de Shakespeare est le procédé par lequel l'auteur sensibilise le lecteur à cet univers nocturne effroyable. La formule «*les noirs agents de la nuit*» semble un hypallage : c'est la nuit qui est noire et non pas «les agents». Cette figure s'apparente bien à la confusion et au refus des distinctions que la nuit comme image poétique impose. De même, dans ses *Stances contre une courtisane laide et publique*, Pierre Motin évoque de manière satirique l'univers nocturne des fantômes du cimetière. Il s'en prend ainsi à une certaine *Fredegonde* :

Retournez dedans vostre bierre,
Fantosme , allez au cimetiére.
Vous estes l'effroy des enfans ;
Vos os n'ont point de couverture ;
Retournez à la sepulture :
Vous mourustes y a longtemps.³⁹⁴

Attardons-nous un peu au titre puisqu'il est révélateur en même temps du caractère de la femme infernale décrite dans ce portrait «fantôme» et du contexte culturel dans lequel Sigogne puise son inspiration. Il s'agit d'une anecdote historique relatant la vie et la mort du Saint Prétextat, évêque de Rouen au quatrième siècle, tué par une reine acariâtre nommée Frédégonde qui ne pouvait pas pardonner le dévouement de celui-ci pour le jeune prince, fils du roi Chilpéric, dont il était le parrain. Après l'avoir fait exiler par une rouerie malicieuse, elle l'a fait tuer. Peu avant ce meurtre, elle le menaça en lui disant avec colère que le temps pouvait revenir pour lui de reprendre le chemin de l'exil. C'était quand Prétextat était rétabli sur son siège rouennais et que Frédégonde fut obligée de quitter Paris et de se réfugier à Rouen, déchu. L'évêque lui répondit : « Dans l'exil et hors de l'exil, j'ai toujours été, je suis et je serai toujours évêque; mais toi, peux-tu dire que tu jouiras toujours de la puissance royale ? De l'exil, nous passons, avec l'aide de Dieu, dans le royaume du ciel; et toi, de ton royaume de ce monde, tu seras précipitée dans les abîmes de l'enfer, si tu ne renonces pas à tes méchancetés, si tu ne fléchis pas le Seigneur par les larmes du repentir. »³⁹⁵

Femme fatidique et vouée à l'enfer pour sa méchanceté, Frédégonde entre parfaitement dans le paysage nocturne des femmes démoniaques. Il s'agit d'une histoire sans doute connue en Normandie au XVI^e siècle, liée à la ville de Rouen, d'où son caractère vivant et populaire. De plus, Frédégonde incarne « *la coupeuse de tête* », la femme forte baroque qui

³⁹⁴ MOTIN, Pierre, *Stances contre une courtisane laide et publique*, *Le Cabinet Satyrique*, Op.cit..., t.II. p. 213

³⁹⁵ www.e-prenoms.com

tue par méchanceté (Salomé) ou pour une cause (Judith et Holopherne) et envahit l'iconographie du XVI^e siècle.

Toutes ces femmes, Salomé, Judith, incarnent un archétype de la « décapiteuse », de la femme méchante. Pensons à des représentations de Salomé avec la tête de Saint-Jean Baptiste de Cranach, sur lesquelles le sourire moqueur et même enchanteur de la jeune femme est en contraste saisissant avec l'acte meurtrier. Salomé est normalement habillée selon la mode de la Cour du prince de Saxe - il s'agit d'une stylisation maniériste du thème et non pas encore de la méchanceté et de la monstruosité baroque. Le sourire charmant et malicieux va de pair avec l'acte le plus criminel celui qui consiste à faire tuer un véritable saint pour une vengeance personnelle.

Au niveau thématique, l'histoire de Salomé rassemble le sommet de la séduction et celui du crime. De toute façon, le tableau est paradoxal (la beauté physique et la laideur morale vont de pair). Chez les baroques, comme par exemple chez Artemisa Gentilleshi (Sisera) : la représentation de la scène se veut plus sanglante. On cherchera pas que l'horreur morale mais aussi l'horreur visuelle qui marquera bien les imaginations. La Salomé trop belle de Cranach fait place à de la laideur.

Revenons au macabre baroque. En dehors du cimetière, l'imaginaire nocturne connaît d'autres espaces idéaux à la rencontre avec les démons et des succubes. Dans le registre satirique, ce lieu de rencontre se situe devant le lit du poète – motif bernésque par essence. Dans cette écriture diffamatoire qui donne son dû volontiers à l'imprévu, la rencontre inattendue du poète et de la vieille effrontée dans la nuit se donne le plaisir de faire défiler la panoplie des situations piquantes et d'indécents surprises :

Ce lit, où j'ay reçu la gesne
Dedans vos tyranniques bras,
Produit, pour tesmoigner ma peine,
Ses linceuls et ses matelas,
Où vos os, ainsi qu'en vos peaux,
Font tous les jours des trous nouveaux.³⁹⁶

La femme en question incarne la monstruosité et la perversité. Sigogne continue la description dans la strophe suivante: on s'avance et dans l'espace temporaire du «récit» de l'acte sexuel et

³⁹⁶ SIGOGNE, *Satire, contre une dame maigre*, Strophe V, *Op.cit...*,p.9, Cette strophe est citée également dans notre article *Songes et mensonges dans l'univers nocturne de Charles-Timoléon de Sogogne*, Revue d'Études Françaises, Université d'ELTE, N°13-2008, p.198.

dans l'espace: on est déjà dans le lit où l'horreur de la rencontre s'enchaîne avec un imaginaire saugrenu:

J'attendois bien autre rencontre,
Et autre caresse de vous ;
Ainsi, sous une belle monstre,
Les hostes se moquent de nous :
Jamais plus, pour vostre satin,
Je ne me leveray matin.³⁹⁷

Sigogne clôt souvent ces scènes nocturnes par une exclamation dénigrant la vieille effrontée hors la chambre comme dans la dernière strophe de ce poème :

Fy de vostre amoureuse envie !³⁹⁸

Le style se veut déictique comme si le locuteur qui est la voix du poète invitait le lecteur à la communion. Ce ton subjectif amplifie le choc émotionnel provoqué par le décalage entre une scène érotique réelle et cette parodie carnavalesque :

Elle m'approche, elle me touche,
Et, faisant la petite bouche,
Dit quelque mot du temps jadis ;
Lors, je luy dis, tout plein de rage :
Je n'entends point vostre langage,
Vous parlez plus vieux qu'Amadis.³⁹⁹

La différence entre le narrateur et le fantôme s'installe métaphoriquement dans une langue différente, archaïsante, qui marque l'incommunicabilité de la distance, faisant ressortir par contraste le contact : «elle me touche».

Dans le domaine de la poésie satirique, la rencontre avec les démons et les êtres surnaturels a donc une valeur érotique. Comme nous venons de le souligner par rapport à la mise en commun du monstrueux et de l'érotique dans l'image baroque (Chapitre III), la sensation que l'on éprouve à la vue de ces êtres fantastiques est bien ambivalente.

L'existence des démons rendant visite durant la nuit devant le lit du poète était une idée courante de cette époque baroque et a des sources lointaines – que l'on peut retrouver dans les légendes médiévales. Cette image se repose sur la croyance dans la possibilité des relations sexuelles entre un esprit et un mortel, une manière d'exprimer la sexualité de manière indirecte. Cela avait déjà existé dans la mythologie grecque, le fruit d'une telle union

³⁹⁷ *Ibid*, Strophe VI, p.9.

³⁹⁸ *Ibid*, Strophe IX, Vers 1, p. 9. Première édition: *Les Muses Gaillardes*, 1609 (Anonyme). Attribué à Sigogne par le Recueil de 1617 et *Le Cabinet Satyrique*

³⁹⁹ SIGOGNE, *Contre une vieille courtisane*, p.21, *Les Muses Gaillardes*, 1609 (Anonyme); attribué à Sigogne dans *Le Recueil* de 1617 et *Le Cabinet Satyrique* de 1618.

étrange étant un demi-dieu. Dans la culture médiévale, ces êtres désincarnés étaient rattachés à la croyance du mal. Ils apparaissaient sous forme d'incube (le mot vient du latin et désigne «ce qui se couche dedans») et succube («celle qui se couche dessous»). Les érudits de l'Église catholique ont maintes fois débattu de la nature de ces démons, notamment du péché commis à leur contact. Au sein du *Cabinet satyrique* et d'autres recueils consacrés à la poésie diffamatoire ou misogyne, nous trouvons de nombreux exemples relevant de la connotation érotique de la femme-démon.

À ce sujet, il est intéressant de mentionner les propos de Philippe Ariès dans *son Essai sur l'histoire de la mort en Occident* qui souligne le caractère érotique des danses macabres :

À partir du XVI^e siècle, et même à la fin du XV^e, nous voyons les thèmes de la mort se charger d'un sens érotique. Ainsi dans les danses macabres les plus anciennes, c'est à peine si la mort touchait le vif pour l'avertir et le désigner. Dans la nouvelle iconographie du XVI^e siècle, elle le viole⁴⁰⁰.

Chez Sigogne, dans la rencontre incontournable du poète avec la femme-démon, la réalité et la vision se confondent jusqu'à tel point que l'on peut parler de deux personnages qui se meuvent séparément pour s'unir en une seule figure. D'une certaine manière, la mise en scène se divise en une histoire réelle et en une histoire surnaturelle qui s'y superpose par des images saugrenues et rapsodiques. Le poète se trouve lui-même souvent à la frontière de ces deux réalités, en étant en plein milieu d'un sommeil, ou bien, tout naturellement, en se laissant guider par les images fantaisistes qui prennent une vie autonome à l'intérieur du poème. Cette prédominance de l'imagination est au cœur du style de Sigogne : il s'exprime moins par la bravoure rhétorique que par l'originalité de son univers à lui, de sa fantaisie.

De plus, la pénombre permet d'enchaîner ces fantasmes hallucinants en renforçant le caractère libre de l'expression. L'horreur de la description monstrueuse atteint souvent son paroxysme dans la nuit, propice à transformer l'être humain en ces créatures horribles. L'obscurité offre un défilé extravagant de créatures renversées délaissant leur aspect habituel. Par la suite, nous allons puiser dans l'inventaire de cet imaginaire halluciné pour en dévoiler les beautés paradoxales.

⁴⁰⁰ ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours, Op.cit....*, pp. 46-47.

II. Les êtres

II.1. *L'informe* : les corps impalpables dans le néant et leur esthétique renversée

Être signifie depuis le XIV^e siècle *nature intime* (l'être de l'homme)⁴ mais l'emploi substantif de la forme verbale *être*, qui avait été considéré comme un organisme doué de vie ou supposé tel, indéfinissable, équivaut tantôt à l'être suprême pour désigner Dieu, tantôt à l'âme. Dans l'optique mystique, *l'être* se définit par la marque de Dieu en lui ou plutôt l'absence de cette marque.

Cet informe, voire la traduction abstraite des contenus spirituels ineffables, traverse la littérature religieuse et profane dont les titres d'ouvrages sont les témoignages plausibles. Par exemple, en 1594 paraît à Amiens le livre de Jean Demons intitulé *La Demonstration de la Quatriesme partie du Rien, et Quelque chose, et tout Avec la Quintessence tiree du quart de Rien et de ses dependances contenant les preceptes de la sainte Magie et devote invocation de Demons. Pour trouver l'origine des maux de la France et les remedes d'iceux, dediee à la ville d'Amiens*⁴⁰¹ : un vrai titre baroque avec la circonférence infinie autour de l'inexprimable. Par les termes généraux mis en opposition (tout-rien, maux-remèdes), la phrase se trouve amoncelée à la manière du hiatus pour garder un dynamisme malgré la longueur fluide et monotone.

Dans ce qui suit, nous allons traiter des êtres impalpables peuplant l'art pictural et poétique baroque. En partant de la représentation des corps désincarnés de l'art religieux, nous allons analyser les techniques avec lesquelles peintres et poètes arrivent à matérialiser l'immatériel. Ensuite, nous allons plonger dans l'univers nocturne de la poésie satirique et voir de plus près comment cette poésie représente les corps vaporeux de la nuit. Démons, fantômes, sorcières vont préoccuper notre fantaisie comme celle du rêveur baroque. Dans cette écriture narcissique, le rôle du rêveur revient au poète, ou bien au locuteur dont l'identité reste souvent emblématique. Celui-ci met en scène ses visions, sa hantise dans un langage expressif teint d'animosité. L'être surnaturel qui le hante est bien entendu la femme, de préférence démoniaque et repoussante.

⁴⁰¹ DEMONS, Jean, *La Demonstration de laa Quatriesme partie du Rien, et Quelque chose, et tout Avec la Quintessence tiree du quart de Rien et de ses dependances contenant les preceptes de la sainte Magie et devote invocation de Demons. Pour trouver l'origine des maux de la France et les remedes d'iceux, dediee à la ville d'Amiens*, 1594.

II.2. L'être désincarné dans l'art religieux

Dans l'art religieux, les êtres surnaturels se situent entre le sphère physique et métaphysique. La mise en scène des corps impalpables décloisonne donc les limites du possible pour nous faire pénétrer dans un univers surnaturel, inédit.

Sur ce point, il faut préciser que la notion de l'être dans le registre mystique équivaut à ce qu'on doit atteindre et est ancré dans l'immatériel, d'où l'ascension incessante à des hauteurs métaphysiques. Cela s'exprime dans les formes indéterminées qui peuplent les tableaux religieux à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle. Par exemple, sur les peintures visionnaires du Gréco, comme par exemple *La Crucifixion*⁴⁰² le mouvement des corps s'atténue et se fond dans un état qui n'est plus ni dynamisme ni statisme, au-delà de la forme et presque au-delà de l'être. Le peintre d'origine crétoise dépeint le sens caché des visions et nous laisse pénétrer dans les profondeurs indescriptibles de la métaphysique. Il se détourne radicalement du visible pour se plonger dans son univers intérieur. Il est intéressant de préciser que, selon les anecdotes liées à sa vie d'artiste, dans l'atelier de l'artiste, les rideaux étaient fermés même dans la journée. Quand ses condisciples lui ont posé la question comment un peintre peut travailler sans la lumière naturelle, le peintre leur a répondu: Je me consacre entièrement à mes visions. En effet, c'est dans cet univers surnaturel qu' il rencontre ces figures dont le corps est presque absent. Sur ses tableaux, les matières se dissolvent, les formes s'abolissent. D'ailleurs, le processus selon lequel l'être se spiritualise en se débarrassant de son propre corps est de la même origine que l'antinaturalisme des Byzantins. L'éclat surnaturel des tons chez Le Gréco s'ajoute à l'effet énigmatique de ses visions.

Dans l'art pictural, la deuxième moitié du XVI^e siècle connaît un foisonnement de la peinture nocturne se prêtant au surréel. Ainsi, les ténèbres sont-elles propices à la création imaginaire des êtres transfigurés qui semblent flotter entre le physique et le divin.

Cette idée de représenter les contenus spirituels par l'image du feu ou de la lave coulant apparaît également dans l'imaginaire poétique. Par exemple, le rival en satires de Sigogne, Pierre Motin, écrit dans son *Inconstance* :

Mon esprit est léger, car ce n'est rien que flamme.⁴⁰³

⁴⁰² LE GRÉCO, *Crucifixion*, 1590-1595; Huile sur toile, 313x169 cm; Musée de Prado, Madrid

⁴⁰³ MOTIN, Pierre, *Inconstance*, Strophe V, vers 4 ; *Muses Ralliés*, 1603.

Le va-et-vient entre l'univers terrestre et l'autre monde détermine l'univers surnaturel de certaines pièces de Shakespeare comme par exemple *Macbeth* ou *Le Roi Lear*. Dans cette dernière pièce, quand le vieux roi atteint le dernier stade de sa folie, celui de la résignation, et qu'il est soigné par Cordélia, sa fille enfin retrouvée, celle-ci apparaît à ses yeux comme *un esprit* qui s'apparente à l'image de l'amour indestructible que Lear a retrouvé un peu en retard :

Vous êtes un esprit, je le sais; quand êtes-vous morte ?

/Le Roi Lear, acte V, scène 7, vers 49/

II.3. *Informe et laid* dans la poésie misogyne et la nuit

Le dépouillement désenchanté

Comme nous venons de le souligner, dans le contexte de la poésie religieuse, le dépouillement corporel va de pair avec un dépouillement spirituel qui équivaut à la nudité de l'âme, un état d'âme impalpable, propice à accueillir le message divin.

Le dépouillement existe également dans la poésie dévote en tant que description macabre du corps dépecé, décharné, malade, le corps physique corrompu. Cette deuxième forme de l'être incontournable est très proche de la volatilité du corps dans le registre satirique, et plus particulièrement dans la poésie misogyne présentant le défilé incroyable de corps flétris, appartenant à des vieilles mégères, à des femmes démoniaques, ou à des courtisanes usées.

Que dis-je, c'est une mensonge !
Je rêve, vous êtes un songe,
Vous n'êtes point, faute de chair.⁴⁰⁴

Sigogne déploie ainsi le motif du *monstre à corps aérien* à l'intérieur du poème intitulé *Desdain* dont le titre nous laisse déjà penser dès le début que ce motif est lié à un sentiment de mépris. En fait, chez les satiriques, cette dématérialisation est source de la banalisation, voire la négation du corps en question. Cette annihilation revêt une forme souvent humoristique. L'image de la maigreur, très répandue dans l'art de la peinture et de la poésie satirique, prévaut sur l'obésité bouffonne, reliée à la thématique du banquet et à la «grande bouffe», caractéristique surtout de la thématique des satires renaissantes.

Dans la citation ci-dessus, la diminution de la valeur du corps féminin se fait graduellement. Premièrement, le poète articule le caractère mensonger de son existence,

⁴⁰⁴SIGOGNE, *Desdain*, Op.cit...,p. 72.

ensuite il l'intitule *songe*, c'est-à-dire sans aucune valeur réelle, enfin, il banalise cette description par le dernier vers (*Vous n'êtes point, faute de chair*) qui met en valeur la maigreur et la laideur.

Concernant le plan sémantique des poèmes liés à la volatilité du corps, les métaphores *de l'air et du vent* s'ajoutent à la dévalorisation: le corps est léger et sans valeur, il est une illusion due au songe comme le montre la citation suivante tirée également du *Desdain* :

Si un malheureux vous terrasse,
Et si de prez il vous embrasse,
Vous l'allez soudain decevant ;
Vous glissez ainsi qu'une nuë,
Et, au lieu d'une femme nuë,
Il n'estraint que l'air et le vent.⁴⁰⁵

Le motif du corps volatil devant le lit de l'homme est une référence à la succube qui viole son victime. Cette allusion à l'amour charnel souligne la portée érotique de cette scène. Par sa maigreur excessive, la femme monstrueuse ne peut inspirer aucun désir, la volatilité du corps se présente comme un jugement de valeur visant sa féminité. Sur le plan lexical, les descriptions des femmes démoniaques abondent en expressions dépréciatives telles que «*esquelette de peaux et d'os*» «*au lieu de chair trouvent des cloux*»⁴⁰⁶ La femme a souvent «*des os si poinctus*» qu'elle devient un objet abrupt et rigide, voire sans aucun charme. Cette «*sèche molüe qui n'avez poictrine ni flancs*»⁴⁰⁷, «*Seiche piece de bois*»⁴⁰⁸ qui attend le poète au lit toute nue, ou bien, le pourchasse à travers la ville est si rigide et maladroit qu'elle ne répond point aux attentes du sexe masculin.

Dans la strophe XXI ci-dessous, Sigogne recourt à une hyperbole «*Votre corps est beaucoup plus léger que l'ombre*» pour souligner davantage l'illusion du corps féminin :

Mais n'est-ce pas chose admirable
A vous veoir marcher sur le sable
Sans laisser marque de vos pas ?
Vostre corps, sans poids et sans nombre,
Est beaucoup plus léger que l'ombre
Qu'on ne veoid et qu'on ne touche pas.⁴⁰⁹

Dans la strophe suivante, le poète fait correspondre la femme à des substances volatiles issues de la nature (le vent, la rosée) en accentuant leur caractère éphémère. Le corps s'avère vaporeux, transparent, réduit au néant :

Je crains qu'au sortir de la porte,

⁴⁰⁵ *Ibid*, Strophe XV, p. 69.

⁴⁰⁶ SIGOGNE, *Satyre contre une dame maigre*, *Op.cit...*, p.8.

⁴⁰⁷ *Idem*

⁴⁰⁸ SIGOGNE, *Satyre contre une dame*, Premier vers, *Op.cit...*, p.216

⁴⁰⁹ SIGOGNE, *Desdain*, Strophe XXI, p. 68.

Le vent, un jour, ne vous emporte,
 Ou que du Soleil les regards
 Vous eslevent comme rozée,
 Et depuis, du chaud embrazée,
 Vous tombiez en foudres espars.⁴¹⁰

Pour sensibiliser le lecteur au caractère immatériel du corps féminin, Sigogne a recours à des procédés de négation: il renie l'existence de la femme en insistant sur son corps en vapeur, en fumée et en liquides dégoulinants. Aucune force unificatrice, le corps féminin se rétrécit et se fond dans le néant. La description de ce corps impalpable est comparable à des procédés iconographiques de la peinture du maniérisme tardif et du baroque: cette époque tend à matérialiser l'invisible par des techniques coloristes (nocturnes) et des effets de lumière surnaturels ce qui souligne la fluidité des formes dissoutes dans l'espace.

Après avoir survolé les techniques avec lesquelles peintres et poètes immatériellent le corps humain, par la suite, nous allons essayer d'établir une typologie des êtres désincarnés dans le contexte de la poésie de Sigogne en s'appuyant sur les sources littéraires et iconographiques. Premièrement, nous cernerons l'image du démon dans la poésie satirique, ensuite, nous examinerons de plus près les divers types de la femme-démon (sorcière, écorché, charogne), enfin nous porterons un regard analytique sur la scène d'apparition nocturne dans l'univers imaginaire macabre de Sigogne.

⁴¹⁰ *Ibid*, Strophe XXII, p.68.

III. Image du démon

III.1. Sources historiques et morphologie

Il y a des bons et des mauvais anges/démons. Pendant des siècles ces deux notions se confondent. Dans l'iconographie chrétienne, les *bons* apportent davantage ce qui vient de la fantaisie (création poétique...), tandis que les *mauvais* visent aux basses contrées de l'univers en provoquant des tempêtes et des catastrophes naturelles.

Dans le contexte de l'Antiquité, *démon* n'est ni bon ni mauvais mais incarne une substance spirituelle. Par exemple, l'on parle de « démon de Socrate » dans le *Banquet* de Platon. Ce n'est que plus tard que l'on assimile *démon* à l'idée du mal jusqu'à le faire correspondre avec Satan.

Dans l'image apocalyptique des fresques d'Orvieto, à la Chapelle San Brizio de Luca Signorelli (vers 1450-1523), nous trouvons la légion d'anges et de démons, l'Antéchrist tombé du Ciel, et toute une panoplie d'hommes représentés dans des attitudes d'insolence arrogante. Tout cela baigne dans un coloris jaunâtre, caractéristique du maître. Dans son *Apocalypse*, les astres deviennent pâles, des incendies et des tremblements de terre ravagent et dans le ciel sombre voltigent les démons, semblables à de monstrueuses chauve-souris.

Les visons infernales enfantent pleins de chimères et des monstres fantastiques qui résident sur les tableaux de Bosch, les rêves de Signorelli, et des images hallucinées de Grünewald. La légion des mauvais anges dans les rêves infernaux de Bosch, le visage du démon qui apparaît à la fenêtre d'un Grünewald sont autant de variations sur ce thème terrible. Le macabre atteint son comble avec des corps boursoufflés, percés de clous, abjects. Concernant les références iconographiques, pensons par exemple aux démons sculptés à Chartres au milieu du XIII^e siècle, ou bien à Bourges, à la voussure du portail du sud, vers la fin du XIII^e siècle représentant *Le Jugement dernier*.



Luca Signorelli, Apocalypse , *Les damnés*, entre 1499 1502
Chapelle San Brizio, Orvieto



Luca Signorelli, Apocalypse, *la Prédication de l'Antéchrist*
Chapelle San Brizio, Orvieto

À ce sujet, il est intéressant de mentionner les Treize études de Cecco Bravo conservées au Louvre représentant des démons précipitées dans le vide. Le dessin intitulé *Homme nu vu à mi-corps, bras écartés, renversé sur le dos*⁴¹¹ fait partie de cette série exaltée. Il est mis en relation avec la peinture représentant *Saint Michel foudroyant les anges rebelles*. Cette peinture disparue en 1786 avait été exécutée sur le mur interne de l'église florentine de S.Michele e Gaetano. Cinelli cite cette peinture dans son guide de 1677 : « Sur l'orgue, placé au-dessus de la porte centrale, se trouve un grand tableau dû à Cecco Bravo qui y a représenté la défaite des anges fidèles à Lucifer, vaincus par le Ciel (...) Cinelli énumère les extravagances de nombreux peintres florentins comme celles de G. San Giovanni représentant un *angiolino con le parti di una femmina*.⁴¹²

La matérialité de l'enfer était considérée comme réelle. Le Diable se présente soit sous la forme individuelle de Satan qu'il adopte, soit sous la forme d'innombrables acolytes, les *demons* : petits diables chez Rabelais (*Quart Livre*, XLVI), *diablons*, *diabetons*... Ces êtres malicieux exercent leurs activités dans plusieurs domaines : par exemple, ils font naître les *vermines* (rats, insectes,...) et ils sont les principaux agents de diffusion des épidémies mortelles, famines⁴¹³.

La morphologie des démons est très variée et s'exprime davantage par des hyperboles numériques, ou bien par des déplacements (addition ou suppression d'organes). Créatures monstrueuses à double face, visages triples ou quadruples, trifrons, l'imaginaire pictural et littéraire produit d'autant de figures hybrides, des grotesques comme les trois masques tournants, les barbes des uns étant les cheveux des autres⁴¹⁴ sur la fresque de Gurk, en Carinthie (XIII^e siècle). Ces corps difformes et atrophiés, aux combinaisons souvent disproportionnées constituent l'essence de l'imaginaire grotesque de Jérôme Bosch et de Grünewald qui servent comme modèle pour les représentations infernales tout le long du XVI^e siècle et même de nos jours.

⁴¹¹ BRAVO, Cecco, *Homme nu vu à mi-corps, bras écartés, renversé sur le dos*, Sanguine et rehauts de blanc 0,230, 0, 364. Louvre Inv. 1333.

⁴¹² F. BOCCHI-G. CINELLI, *Le Bellezze della Città di Firenze*, Florence, 1677 (Edition anastatique, 1974)

⁴¹³ MATORÉ, Georges, *Vocabulaire du XVI^e siècle*, Presses Universitaires Françaises, 1988, p. 233.

⁴¹⁴ BORRMANN, *Aufnahmen mittelalterlicher Wand-und Deckmalerei in Deutschland*, Berlin, s.d.; I, pl;9; In BALTRUASITIS, *Op.cit...*, p. 34.

Les significations cachées de ces déplacements saugrenus des parties de corps s'introduiront de manière sous-jacente dans l'imaginaire poétique. Par exemple, les têtes sur le ventre signifie sans doute le déplacement du siège de leur intelligence, mise au service des plus bas appétits⁴¹⁵.

Dante dans *L'Enfer* (Chant XXXIV, 37-45) mentionne également le démon à trois têtes. De plus, «les damnés tombent comme en automne les feuilles s'envolent l'une après l'autre». Ainsi que les anges sonnant de leurs trompettes, figurations présentes dans l'iconographie de l'époque, proviennent-ils sans doute de la Divine Comédie.

La représentation de l'enfer en tant que gueule d'animal a pour origine cette forme morphologique de démons et sera caractéristique au XVI^e siècle même.

Le XVI^e siècle continue à invoquer les mauvais esprits dans l'imaginaire noir. Ceux-ci revêtent un aspect grotesque surtout dans le dernier quart du siècle quand l'esthétique renversée du maniérisme et du Baroque opte pour les figures monstrueuses, souvent hybrides.

Durant toute cette période, les phénomènes naturels ou surnaturels sont expliqués par l'intervention des démons. Luther croit découvrir la présence du démon dans les domaines les plus divers (papauté, extension des Turcs, etc.).

Il est intéressant que cette croyance au diable et aux démons fait renaître au XVI^e siècle dans les classes élevées de la société, notamment dans l'entourage de Henri III, une technique magique appelée *goetie* (terme apparu en 1570) qui, grâce à des règles indiquées dans les grimoires, permet de faire apparaître les esprits.⁴¹⁶ Jacques I (1563-1617), roi d'Angleterre est l'auteur d'une *Démonologie* (1597);⁴¹⁷ Jean Bodin, homme de lettres, philosophe et magistrat angevin, pour sa part, établit une théorie scientifique prouvant l'existence des démons dans son ouvrage intitulé de la *Démonomanie des sorciers*⁴¹⁸. Ces exemples montrent bien que les sollicitations surnaturelles influençaient toutes les couches sociales au XVI^e et au début du XVII^e siècle.

⁴¹⁵ BALTRUASITIS, *Op.cit...*, p.32.

⁴¹⁶ MATORE, Georges, *Vocabulaire du XVIe siècle, Les Croyances: Hérétiques et Libertins, Magie, Sorcellerie*, Presses Universitaires Françaises, 1988, p. 233.

⁴¹⁷ JACQUES I (roi d'Angleterre), *Daemonologia, hoc est Adversus incantationem sive magiam institutio, forma dialogi concepta et in libros III distincta, authore serenissimo potentissimoque principe, Dn.Jacobo, Dei gratia Angliae...rege...*, Hanoviae:apud 6.Antonium, 1604, In-12, 191 p, R-39097

⁴¹⁸ BODIN, Jean, *De la Démonomanie des sorcières*, Paris, chez J.du Puys, 1580.

Dans la poésie, les démons sont présents à l'âge médiéval (Villon) et même à l'époque de la Pléiade comme l'illustre *l'Hymne des Daimons* de Ronsard. Dans la poésie satirique baroque, *démons, mauvais anges, fantômes*, interviennent constamment. Ils ont une présence multiple et sont apparentés souvent à des rôles ridicules, tels les vieilles laides. Ces êtres fantastiques à identités floues deviennent des prétextes pour la satire diffamatoire et obscène. Leur corps se matérialise, devient plus concret. On se pose parfois la question si les poèmes misogynes des recueils collectifs satiriques, ne peuvent pas être considérés également comme des parodies des croyances en existence des démons.

De même, dans le domaine de l'iconographie macabre, *L'Allégorie de la mort*⁴¹⁹, signée par Hans Van Aachen (1552-1615) peut être considérée comme une ridiculisation de la thématique de la mort (image de la mort volant en une pose invraisemblable par dessus du paysage). Cet amalgame du monstrueux et du ridicule se présente comme une sorte de distraction intellectuelle dans la poésie satirique renversant un thème morose en le détournant de son registre habituel. Par exemple, dans sa *Satyre contre une dame sorciere qui frayoit avec le diable*, Sigogne mêle l'horreur et la trivialité : la charogne privée de son aspect effroyable est transformée en une figure sortant des comédies foraines. Ce dérèglement des canons est au cœur du phénomène « baroque » :

Bref, j'ay l'haleine si tres forte,
Et pus si tres vilainement,
Qu'une vieille charogne morte
Ne rend pas un tel sentement.⁴²⁰

La comparaison de la vieille laide décrépète et malade à la charogne se fait par des détails relevant de la réalité triviale et scatologique : la puanteur de l'haleine atteint le degré de l'insupportable à la manière des odeurs des charniers où vivent les charognes mort-vivantes.

L'apparition des êtres surnaturels revêt donc une nouvelle forme sous l'égide de la verve satirique baroque. Cette nouveauté concerne à la fois l'aspect visuel et la portée psychique de ces créatures. Leur rôle maléfique reste déterminant mais il est complété par un rôle bouffon. Cet apport ridicule même a ses réminiscences médiévales (Villon) et se trouve également dans les apparitions parodiques des vieilles mégères dans le théâtre bouffon (farce médiévale, théâtre renaissant, soties).

⁴¹⁹ VAN AACHEN, *Allégorie de la mort*, Stuttgart, Staatsgalerie

⁴²⁰ SIGOGNE, *Satyre contre une dame sorciere qui frayoit avec le diable*, Strophe IX, *Op.cit...*, p. 168.

Sous la plume des satiriques, l'image du démon devient donc un prétexte à décrire la féminité morbide. Pour cela, les fantômes succubes dévorant l'homme servent de répertoire de fantaisies misogynes indécentes. Regardons de plus près les variations de ce thème dans les textes de Sigogne. Après avoir cerné la présence des femmes-démon, nous allons analyser les rôles typiques dans lesquels se cachent la femme-démon (sorcières...), ensuite nous allons voir comment se passe la scène d'apparition nocturne de ces vieilles « enchanteresses » devant le lit du poète (rhétorique baroque) pour examiner les rapports souvent ambigus entre l'enveloppe corporelle et l'intérieur.

III.2. Les femmes-démons

Typologie

La femme-démon baroque incarne les fantasmes noirs de l'homme devant l'amour, issus souvent de la connaissance pessimiste que l'homme baroque a de la réalité. Dans l'optique de cet imaginaire macabre, la physionomie épouvantable de la femme-démon est à l'origine d'associations surprenantes. Les images monstrueuses sont une sorte de canalisation des idées noires du poète face à la corruption féminine d'où la cruauté du ton. Souvent, le laid s'apparente à l'effrayant et c'est moins le caractère repoussant et abaissé de la femme qui est mis en exergue mais la femme dévorant l'homme.

Le Cabinet Satyrique contient de jolies pièces consacrées à la fantaisie misogyne, dont on va regarder de plus près un exemple concret, de la plume de Raoul Fournier :

Sonnet⁴²¹

Le femme et les demons ont beaucoup d'alliance,
L'un tante les pecheurs, l'autre les amoureux ;
L'un charme nos desirs, l'autre enchante nos yeux ;
L'un nous paist de son fard, et l'autre d'aparence.

Tous deux trompent nos cœurs d'une belle esperance ;
L'un nous brule à present, l'autre garde ses feux ;
Les Demons ont toujours leur enfer avec eux,
Les femmes l'ont aussi, mais avec difference,

⁴²¹ FORNIER, Raoul (Signé R.F. dans la Muse Folastre, 2^e livre, 1603). *Le labyrinthe d'Amour*, 1^{er} livre, 1610, renferme une « Reponse à R.F. » La femme et les daemons n'ont rien de ressemblance, Elle est signée L.D.S., *In Le Cabinet Satyrique*, par Fernand Fleuret et Louis Perceau, Tome I., Paris, Librairie du bon vieux temps, 1924 p. 370.

Car l'un est pour les vifs et l'autre pour les morts ;
 De l'un plaist le dedans, de l'autre le dehors ;
 L'un afflige nos corps, l'autre afflige nos ames ;

L'un brusle pour un temps, l'autre brusle à jamais :
 Qui doncques voudroit voir des accords bien parfaits,
 Il faudroit marier les Demons et les femmes.

La structure cachée de ce sonnet est bien ambivalente : à première vue, elle semble opposer deux réalités (femmes et démons) mais cette opposition est remise en cause par la confusion apparente de ces deux réalités : le démon est incarné par le corps de la femme qui incarne en soi la substance de démon. Ce va et vient entre les deux termes s'articule selon un rythme balancé, qui débouche sur le dernier vers où c'est le dernier hémistiche « les démons et les femmes » qui relie les deux existences en une seule créature englobant la nature démoniaque et féminine. La conclusion est brutale : les femmes sont en fin de compte de même nature que les démons. C'est ce qui s'exprime par cette structure de hiatus qui coupe apparemment le poème en deux parties pour en révéler la rencontre en une seule personne : la femme-démon. La pointe finale clôt le poème par cet effet choquant.

Une certaine ambiguïté règne dans chaque strophe en séparant les hémistiches par *l'un/l'autre* qui ne désigne pas toujours la même personne. Ce phénomène semble une réminiscence dans l'écriture satirique diffamatoire, une sorte d'équivoque lexicale. La tension bipolaire s'avère indissoluble. Chacun des deux personnages (femme-démon) est en effet double, diffracté, leur existence se confond en une créature insaisissable voué à « *faire peur aux hommes* » A vrai dire, il est plus adéquat de parler de deux états au lieu de mentionner deux personnages. Encore une fois, on fait face au déchirement de l'être, très cher à l'imaginaire baroque.

La construction est aussi stimulante: le fait de séparer la vision et la réalité vient d'un procédé selon lequel le poète arrive à distinguer la réalité et la vision pour reconnaître qu'à la fin qu'ils ne font qu'un. C'est un moyen littéraire de se donner toute liberté descriptive. On peut rapprocher ce procédé à celui des *Femme savantes* : Le mari de la femme savante , au lieu de s'adresser à sa femme, une personnalité trop forte, s'adresse à la sœur de celle-ci : « C'est a vous que je parle, ma sœur » En s'adressant à sa sœur mais en critiquant les défauts de sa femme. On y trouve le même procédé de séparation des personnages pour qu'il y ait la liberté de langage.

Dans le contexte de la poésie profane de l'âge baroque, l'on retrouve souvent cette structure de hiatus. Regardons de plus près la citation suivante : les deux entités, loin d'être ambivalentes, s'entrecroisent pour exprimer l'idée du multiple, lié à la réalité.

Dans cette optique, les hémistiches coupées des vers sont des amplificateurs dans le tourbillon infernal :

Un diable crie, et l'autre lui répond,
 Un autre bat le fer et l'autre coule le bronze,
 D'autres attisent le feu, d'autres courent autour,
 Pour donner au pécheur mauvaise nuit et mauvais jour

...

Les uns prennent des pelles et d'autres des rateaux,
 D'autres des tisons ardents, d'autres des lances et des couteaux,
 Point n'ont besoin d'écus, de casques ou de hauberts,
 Pourvu qu'ils manient haches, pioches, fourches et marteaux.

Cette structure peut être ramenée à la poésie médiévale qui se prête volontiers à ce type d'hiatus à l'intérieur des strophes. Ce morcellement est présent la lyrique troubadouresque mais il apparaît également dans une forme poétique particulière, celle des litanies autour du thème de la Mort. Hélinant de Froidmont, moine cistercien du XII^e siècle, a construit tout un ensemble, intitulé *Les Vers de la Mort*⁴²² (cinquante strophes) offrant les versions infinies sur le thème. Dans la deuxième partie de cette oeuvre, appelée souvent la *Chant de la mort*, le spectre est constamment mis en scène, en train d'agir.

Ce poème a été préservé miraculeusement pour la postérité. Selon la Préface de l'édition de 1930, il en reste 24 manuscrits, 18 du XIII^e et 6 du XIV^e siècle. Il est possible que la deuxième guerre mondiale en a détruit quelques-uns mais la majorité est resté lisible. Ce texte était très célèbre à l'époque médiévale ce qui s'explique en partie par son caractère scandaleux du à un grand nombre de passages satiriques attaquant tout ce qui était de plus respectable. De plus, cette pièce a marqué un changement de style remarquable à l'intérieur de l'oeuvre de son auteur, connu surtout comme poète dévot. Voici la Stance XLIV qui montre à merveille la composition antithétique des vers :

⁴²² HELINANT, de Froidmont, *Les Vers de la Mort*, traduits en français moderne et commentés par Joseph Coppin de la Faculté Libre de Lille, 1930, Desclée de Brouwer & Cie Editeurs, Paris, pp.38-39.

Moult fu li tans à chiaus divers,
 A l'un estés, à l'autre yvers ;
 Cil fu blamés, cil losangiés,
 Paradis fu l'un, l'autre enfers.
 Cil fu en buies et en fers,
 Cil ne fu onques mis en giés,
 Ains fu de toz bien aengiés ;
 Cil fu de toz biens calengiés.
 Diex ! cil leus devora tes sers,
 Cist aigniaus fu de lui mengiés :
 Certes s'or n'est par toi vengiés,
 Dont ies-tu jugierres pervers

Dans un autre contexte, l'embrouillamini produit du mouvement continu des deux entités se développant parallèlement à l'intérieur du poème caractérise la structure formelle de nombreux poèmes satiriques, notamment dans le *Cabinet Satirique*. Regardons l'exemple suivant d'un auteur anonyme dont le poème s'articule autour d'une femme partagée entre deux maris, voir entre deux identités différentes, qui peuvent être appréhendées en même temps dans le sens concert et figuré:

Autre

De deux malheurs, dont suis au vif atteinte,
 Ne sçay duquel me dois plus lamenter :
 Car deux maris auteurs de ma complainte
 En divers temps m'ont sçû mal contenter,
 De l'un n'ay pu les efforts supporter,
 Trop jeune étant ; l'autre de froid courage
 (...)

Tient mes beaux ans sans fruit de mariage.
 Ainsi ces deux, par contraire moyen,
 M'ont ôté l'heur de l'un & de l'autre âge,
 L'un faisant trop, l'autre ne faisant rien⁴²³.

Contrairement au poète de Raoul Fornier cité en début de ce sous-chapitre, dans ce poème anonyme, les deux blocs qui se meuvent à l'intérieur sont des entités mises en opposition. Le mouvement d'ensemble joue un rôle incantatoire : plus on avance, plus on est dans un sans issue, la situation est autant indissoluble. La femme est prise dans ce tourbillon qui reflète son indécision fatale : elle ne trouve ni l'un ni l'autre digne d'être choisi. Ce brouillamini incessant est source de dérision : 'l'un faisant trop, l'autre ne faisant rien' : le caractère total des termes opposés comme « trop » et « rien » s'ajoute à l'effet hyperbolique

⁴²³ *Le Cabynet satyrique, Op cit...*, pp. 219-220.

de l'humour en insistant avec complaisance sur la défaillance des figures caricaturées, et indirectement, à celle de la femme.

Maintenant regardons quelques catégories distinctives de la typologie des femmes-démons qui surgissent des fantasmes misogynes de la nuit. Dans le Chapitre *L'ESTHETIQUE RENVERSE A L'ÂGE BAROQUE, L'imaginaire corporelle-Anatomie médicale et artistique*, nous avons vu l'exemple des planches anatomiques qui laissent à voir les organes du corps humain pour faire de l'homme une cathédrale d'ossements craquants –ce qui se fait voir également dans les représentations artistiques des *artes moriendi*, des *memento mori*. Dans le renouveau scientifique du XVI^e siècle, les dessins anatomiques d'André Vésale (1514-1564) / *Fabrica*⁴²⁴ / de ses contemporains servent de référence à des images d'écorchés vifs et des charognes monstrueuses de l'art pictural et poétique. En restant dans la thématique de l'apparition nocturne, par la suite, nous allons analyser des poèmes du point de vue de la présence des corps squelettiques - charognes, écorchés vifs – situant à la frontière de la vie et de la mort.

⁴²⁴ VESALE, André, *De Humani Corporis Fabrica*, Bâle, 1543 ; 2^e Ed., 1555. Humaniste flamand de la Brabant, chirurgien, anatomiste de grand renom en tant qu'explorateur méthodique du corps humain, Vésale rectifie les « erreurs » de Galien et mettra fin au galénisme ; il est considéré comme le fondateur de l'anatomie moderne



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Artes moriendi

Tractatus de arte bene vivendi beneque moriendi (en latin)

Editeur : Guy Marchant, 1499.

III.3. Les charognes /écorchés vifs

La maigreur est une hyperbole stylistique de la description corporelle en même temps qu'une incarnation symbolique de l'âme dévorée, amaigrie, mesquine. Cette image s'intègre intimement dans la description scabreuse du corps féminin dans les cercles satiriques, notamment en ce qui concerne les poètes collaborant aux recueils tels que le *Cabinet Satyrique* ou *Le Parnasse Satyrique*.

Au sein de cette poésie macabre, et plus particulièrement dans l'univers fantaisiste d'un Sigogne, l'on trouve la panoplie terrifiante des écorchés avec la peau tremblante, au corps dégradé. L'être humain se trouve réduit à une chair repoussante qui inspire le dégoût et le refus. Regardons de plus près un écorché paradoxalement bien vivant dans la *Satyre* de Sigogne :

Et sa chair, qui d'amour fretille,
Comme une mulle sous l'estrille,
Luy rend le cœur tout tremblottant,
Et semble, en sa façon lubrique,
Un marmot qui bransle la picque,
Ou qui marmotte en se grattant.⁴²⁵

L'être décharné se fait d'un ensemble d'ossements craquants. Cette onomatopée fait sentir la rigidité de la charpente. D'origine médiévale (XII^e siècle), le mot *carcasse*, très fréquent dans le vocabulaire de Sigogne vient sans doute de *charcois* «ossements» et signifie par extension corps d'origine inconnue⁴²⁶. De plus, les privatifs *dé* dont la poésie religieuse et satirique abondent dans la description du corps, augmentent le sentiment de déchirure et de manque par rapport à un idéal lointain de la plénitude. Voici un exemple de ce fantôme sépulcral peu envoûtant, signé par le Sieur Maynard et « apparu » dans *Le Cabinet Satyrique* :

Vieille medaille dédorée,
Quelle rage démesurée
Avecques ce pas si hâté,
Vous fait venir dedans ma chambre ;
Vous qui sentez le musq et l'ambre
Ainsi qu'un fromage gâté⁴²⁷

⁴²⁵ SIGOGNE, *Satyre*, Strophe X, *Op.cit...*, p.20.

⁴²⁶ REY, Alain, *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Le Robert, Paris, 2006, p.626.

⁴²⁷ MAYNARD, *Ode*, Strophe I, *Le Cabinet Satyrique*, Tome II, page 10, Strophe 1.

Nous retrouvons la même parodie de rencontre macabre dans la chambre du poète chez Jean Auvray, notamment dans le poème intitulé *Contre une Dame trop maigre*⁴²⁸ :

Non, je ne l'ayme point cette carcasse d'os ;
 Qu'on ne m'en parle plus, quoy qu'il y ait du lucre ;
 J'ayme autant embrasse l'image d'Atropos,
 Ou me laisser tomber tout nud dans un sépulcre.

Dès la première nuit de nos embrassemens,
 J'imaginay sa chambre estre un grand cimetièrre ;
 Son corps maigre sembloit un monceau d'ossemens,
 Son linceuil un suaire, et sa couche une bière.

Le macabre submerge tout le tableau nocturne et nous pénétrons jusqu'aux os dans cette épouvante. Nous retrouvons le schéma narratif relatant la rencontre « succube » de la carcasse et du poète dans la chambre de celui-ci qui devient le paysage imaginaire du cimetière. Dans l'extrait suivant, l'atmosphère infernale rejoint le corps féminin qui est associé à un écorché terrifiant :

Ce corps défiguré, basty d'os et de nerfs,
 Couvert d'un parchemin où l'horreur est escrite,
 Qui fait veoir au travers une flamme illicite,
 Peut servir de lanterne à descendre aux enfers.

Et ce cœur, tout rongé de mille et mille vers,
 Que la vengeance prend lors que l'amour le quitte,
 Où l'inceste, le meurtre et la fureur habite,
 Où les forfaits commis se monstrent découverts.

L'absence de chair est constante dans les portraits négatifs de Sigogne, « décharnés », « maigres », elle est un glissement du corps vers le cadavre, du corps d'un humain vers l'aspect d'un esprit fantomatique; la présence au deuxième quatrain des « mille et mille vers » qui ont « rongé le cœur » est aussi un glissement vers la mort et le cadavre, une convocation de la putréfaction post mortem.

Ce qui reste la propriété, et la marque de fabrique du sieur de Sigogne, c'est la parfaite fluidité et la musicalité du poème : alexandrins bien équilibrés, ou la coupure à l'hémistiche domine mais n'est pas permanente, bien au contraire, on trouve des césures après trois pieds (*et ce cœur/tout rongé de mille et mille vers*), voire des césures multiples (« *ou l'inceste/le meurtre/ et la fureur/habite* ») ; variété, non sans signification, qui comme un équivalent de la note sensible en musique, se résout pour le dernier vers en un accord parfait sur le plan rythmique (« *ou les forfaits commis/ se montrent découverts* »)

⁴²⁸ AUVRAY, Jean, *Le Banquet des Muses ou Recueil de toutes les satyres...*, Rouen, D. Ferrand, 1623.

La fluidité des sons, l'obligation grammaticale de lire chaque quatrain d'un trait, puisqu'il ne constitue qu'une seule phrase, l'emploi judicieux des conjonctions de coordination *ou, et*, ou bien de subordination *qui, qui* viennent rythmer le quatrain, tout participe à la parfaite élaboration du mètre.

Les carcasses, ou bien les charognes⁴²⁹ sont donc les corps dépecés en décomposition que la poésie nocturne baroque fait correspondre à l'imperfection et à la laideur féminine. Dans cette esthétique macabre, les images du corps remplacent le personnage proprement dit en tant qu'entités symboliques se réfèrent à des contenus souvent grotesques ou obscènes. Par la suite, observons davantage le côté vivant du portrait féminin selon Sigogne, notamment les vieilles mégères le pourchassant dans la nuit.

III.4. Sorcières

La mégère : une figure bien vivante

Sortez du creux d'Enfer, Megere,
Que vostre bouche mensongere
M'inspire les vers que j'escris,
Et si je blesse de ma plume
Un sexe, contre ma coustume,
Je n'en veux pas estre repris !⁴³⁰

Qui sont ces vieilles effrontées qui poursuivent le poète au lit ? La sorcière est au XVI^e siècle une vieille femme d'aspect répugnant. Femme fatidique, la sorcière prédit le destin, comme par exemple dans *Macbeth* (Acte I, Scène III).

Dans l'univers imaginaire de Sigogne, la grande variété d'intitulés désignant la sorcière témoigne de la popularité de cette figure. Les épithètes l'accompagnant dénotent le caractère ensorceleur et bestial de cette créature féminine démoniaque. Prenons les *Stances satyriques contre l'Ollivastre Perrette*, consacrées à la caricature de Mlle de Tillet, la maîtresse d'Henri IV. Voici les apostrophes dont Sigogne se sert pour s'adresser à la femme :

« *L'exécrable Médee, autant que toy sorcière* » (Strophe V, Vers 1, p. 135

« *detestable sorciere* » (Strophe VIII, Vers 1, p. 136)

« *ô devorante Harpie* » (Strophe XVIII, vers 1, p. 141.)

⁴²⁹ *Charogne* vient également du XII^e siècle, comme dérive de *caronia* (chair) et désigne la chair de cadavre ou par métonymie, le corps en décomposition. Selon REY, *Idem*, p.708.

⁴³⁰ SIGOGNE, *Desdain*, Strophe,I, *Op.cit...*, p. 63.

« *Fee de l'Occident* » (Strophe XIX, Vers 1, p.141)

Dans le poème suivant, nous avons l'occasion de contempler le corps aéré de la vieille où « le moindre petit vent » fait traverser le grand mer de levant. Ce poème représente en même temps un type particulier dans l'œuvre nocturne, un groupe de poèmes se terminant par une phrase exclamative envoyant la vieille au bûcher, à l'enfer, au feu, en Chine, au bout du monde. Ce dénigrement violent renvoie à une réalité non moins violente : au XV^e siècle, les femmes qui se sont révélées « sorcières » ont été condamnées aux bûchers et on enregistre encore des persécutions au XVI^e siècle. Cependant, sous la plume de Sigogne et de ses contemporains satiriques, cette persécution fait déjà partie de l'image humoristique qui cherche à renverser le sujet représenté : peindre une femme sous l'aspect d'une sorcière comme une caricature :

Sans mouïller le patin, le moindre petit vent
 Vous feroit traverser le grand'mer de levant ;
 Je vous condamne à mort ceste vieille morüe :

Qu'on face l'eschaffaut d'un pied de trebuschet,
 Mettez-vous à genoil, tendez le col de gruë,
 Qu'on vous tranche la teste avecques un jonchet.⁴³¹

Pour savourer l'esthétique macabre des descriptions de la sorcière, regardons de plus près le poème suivant qui abonde en allusions sur les légendes populaires de l'époque en matière de sorcellerie :

Tes bracelets de nuict et tes chaines encores
 Ont, le jour du sabbath, du bouc que tu adores,
 Les impies autels maintefois parfumés⁴³² (...)

Selon les légendes populaires de l'époque de Sigogne, la sorcière, ayant fait un pacte avec le diable à qui elle promet de donner dans vingt ans son âme et son corps, quitte sa demeure par la cheminée pour se donner au sabbat (mot du XVI^e siècle) en chevauchant un balai ou un bâton fourchu – qui peut être considérée comme symbole phallique.⁴³³

À noter que le bouc est un accessoire à connotations érotiques. Dans la *Démonologie* de Jean Bodin, l'auteur insiste souvent sur la rencontre de la sorcière avec le Diable, en figure de bouc, « le baisant au fondement »⁴³⁴. La symbolique liée au bouc est présente depuis l'âge médiéval. Elle se rattache principalement à des figurations de sorcières ou de démons.

⁴³¹ SIGOGNE, *Sonnet*, p.210.

⁴³² SIGOGNE, *Stances satyriques contre l'Ollivastre Perrette*, Strophe XV, Vers 1-3, *Op.cit...*, p. 144.

⁴³³ MATORE, *Op.cit...*, p. 235.

⁴³⁴ BODIN, Jean, II, IV, Cité par MATORE, Georges, *Op.cit...*, p. 235.

Baltrušaitis mentionne dans son livre intitulé *Le Moyen Age Fantastique*⁴³⁵ au sujet des démons et des monstres dont le visage se trouve déplacé qu'une soi-disant Marie d'Aspilcuete, habitante de Hendaye, âgée de dix-neuf ans, dépose dans son procès que ce visage de derrière, au-dessus d'une grande queue, est fait comme un museau d'un bouc. Cela évoque des grylles gréco-romains à tête de bélier placée au même endroit.

Dans les *Stances satyriques contre l'Ollivastre Perrette* ci-dessous, Sigogne enchaîne la description des vieilles mégères. La sorcière est responsable des épidémies, mais elle intervient activement dans le destin des mortels : pratique des enchantements, prononce des incantations et des maléfices et jette des sorts (c'est à l'origine d'ailleurs du mot *sorcier*⁴³⁶) Sigogne s'inspire fortement de ces légendes en insistant sur leurs forces magiques. Sous sa plume, cette force se transforme en pouvoir démoniaque :

N'est-ce pas un grand cas, ô devorante Harpie,
Que les inventions de ton demon impie
Gastent les volonte des plus chastes esprits ?
Ton simple attouchement, ta parole, et ton geste,
Corrompent les humeurs, comme feroit la peste,
Et n'y a rien si fin que n'aye surpris⁴³⁷.

Cette dénonciation perfide de la femme prend un rythme infernal. La méchanceté de Sigogne va jusqu'à procéder à l'exécution de la sorcière, qui se déroulera selon la tradition des supplices de l'époque. Dans cette image, les mots, par leur force et par leur cruauté, prennent le pouvoir et tuent verbalement la femme :

Qui voudroit le suplice égaler aux merites,
Pour des crimes si grands les peines sont petites :
L'on doit, comme aux sorciers, luy raser les cheveux,
Puis, un jour de marché, sur la roüe l'estendre,
La rompre d'une barre, et puis apres la pendre,
Après, couper la corde, et la jeter aux feux !⁴³⁸

Cette description naturaliste suit de près le supplice. Le style est fortement déictique : le spectateur s'imagine dans la foule contemplant l'exécution. Le dénigrement public de la femme est amplifié tout le long du poème pour aboutir à la crescendo de la fin :

Va t'en dans les enfers, Paris t'est deffendu !⁴³⁹

⁴³⁵ BALTRUŠAITIS, *Op.cit...*, pp.32-33. L'auteur fait allusion à l'ouvrage de P. LANCRE, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et des démons*, 1612

⁴³⁶ MATORE, *Op.cit...*, p. 235.

⁴³⁷ SIGOGNE, *Stances satyriques contre l'Ollivastre Perrette*, Strophe XVIII., *Op.cit...*,p. 141.

⁴³⁸ *Idem*, Strophe III., p. 135.

⁴³⁹ *Idem*, Strophe XXX, p. 147.

Le portrait dépeint suit d'ailleurs le type des portraits sigogniens : la femme revêt différentes formes d'existences: tout au début, elle est appelée « *L'exécrable Médee* »⁴⁴⁰, ensuite, « *detestable sorciere* »⁴⁴¹ pour devenir « *monstre de la cité* »⁴⁴² à la fin. La sorcière est tantôt chassieuse, tantôt *courbassée* ou *roupieuse*. De plus, le portrait est animé, c'est-à-dire la femme est en mouvement permanente comme si elle se promenait entre les plusieurs strophes. Par exemple, dans la strophe XVIII, elle est en train de voler en assumant le rôle de la sorcière diffusant le mauvais sort :

A tout heure on te trouve, ayant ta raze teste
Couverte de la peau de quelque étrange beste,
A cheval en ballet, voller dessus Paris.⁴⁴³

La métamorphose continue détermine tout le portrait : comme si la femme-sorcière changeait de peau, elle se cache derrière plusieurs masques falsifiés. La multitude des personnages dans lesquels elle se déguise dévoile son caractère trompeur. Cette accusation de la femme s'exprime à merveille dans la citation suivante (Strophe XXI):

Souvent, pour exercer l'art de ton sorcelage,
Tu vas, changée en louve, au carr'four d'un village,
Cruelle, devant les petits et les grands,
Du tout inexorable aux pleurs et à la plainte ;
Puis, la pense remplie et la machoire teinte,
Tu dépouille ton charme, et ta forme reprens.⁴⁴⁴

La femme qui dévore est une image caractéristique de la féminité morbide de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle (exemples) et a des accents érotiques, notamment dans le cercle des poètes publiant dans les recueils satiriques (*Le Cabinet Satyrique, Le Parnasse Satirique...*) La sorcellerie est en rapport avec la sexualité : les démonologues distinguent l'ensorcelée, voire la sorcière qui a copulé avec un démon et qui est contrainte d'accepter les rapports sexuels avec un homme lié au démon par un pacte, et la possédée, c'est-à-dire habitée par des diables qui la contraignent de parler et d'agir d'une manière obscène⁴⁴⁵.

Cette méchanceté féminine est accentuée dans la strophe XXIII par des images relevant des forces destructives de la sorcière sur les phénomènes naturels –motif très présent dans la littérature renaissante et baroque. Par exemple, dans les descriptions des contrées

⁴⁴⁰ *Idem*, Strophe V, Vers 1, p. 135

⁴⁴¹ *Idem*, Strophe VIII, Vers 1, p. 136

⁴⁴² *Idem*, Strophe XXVI, Vers 1., p. 144.

⁴⁴³ SIGOGNE, *Stances satyriques contre l'Ollivastre Perrette*, Strophe XX, Vers 1-3, *Op.cit...*,p.142.

⁴⁴⁴ *Idem*, Strophe XXI, pp.142-143

⁴⁴⁵ MATORE, *Op.cit...*, p.235.

imaginaires par Rabelais, l'on rencontre cet engouement pour les forces naturelles régnant sur l'univers.

Ton sort rebarboté fait que la Lune pasle
 Se destache du Ciel et en terre devale,
 Pendant le souvenir de toutes ses amours ;
 La part où il te plaist, tu assembles ton foudre ;
 Sechant feuilles et fleurs, tu mets les blés en poudre,
 Et des fleuves courans tu arrestes le cours.⁴⁴⁶

Le fait que le portrait se veut une satire sociale en même temps, visant Mlle du Tillet, rend ces comparaisons plus intéressantes. De ce point de vue, il est intéressant d'examiner justement quels aspects de la méchanceté féminine apparaissent d'une manière accentuée et quels sont les simples décors du portrait-démon.

L'évocation indirecte des magies noires liées à la sorcellerie apparaît également dans d'autres contextes, ainsi dans une fanfaronnade présentant les folies de la vie courtisane renversée dans la satire intitulée *Response a Mausac* :

Que ferons nous de cette troupe
 Qu'en estroit concert on a mis ?
 Sont ilz amis ou ennemis ?
 Il leur fault demander : qui vive ?
 Non, prenons le bec d'une grive,
 De la cerbelle d'un Corbeau,
 Les grosses dens d'un jeune veau,
 Une peau de parchemin vierge,
 De suif de chat ; faisons un cierge
 De la cheville d'un rebec,
 Du cerveau, des dens, et du bec,
 Et de la peau, mesme coupee,
 Dessus le fourreau d'une espee.
 Allumons un beau petit feu,
 Faisons devoitement un vœu :
 Si la fumee en hault s'esleve,
 Il fault que le Consert se leve ;
 Si la fumee penche en bas,
 Il faut qu'il ne se leve pas(...)⁴⁴⁷

Il s'agit là d'une banalisation des superstitions, et de la ridiculisation des maigres esprits des courtisans sollicitant des magies noires pour décider un concert ou une sympathie. Les éléments de cette magie comme *la cerbelle d'un Corbeau, les grosses dens d'un jeune veau*, par leur caractère absurde, augmentent l'effet comique.

⁴⁴⁶ SIGOGNE, *Stances satyrique contre l'Ollivastre Perrette*, Strophe XXIII, *Op.cit...*, p. 143.

⁴⁴⁷ SIGOGNE, *Response a Mausac*, Vers 265- 282., *Op.cit...*, p. 235.

La description donc se veut en même temps une fantaisie liée à la thématique des superstitions, voire un jeu littéraire visant à fustiger et à inverser ironiquement ces pratiques, et un portrait construit – à l'aide des métaphores et des hyperboles- sur un prototype de courtisans.

Revenons aux femmes-démons. Par la suite, nous allons porter un regard analytique sur les scènes d'apparition de celles-ci devant le lit du poète. Cette scène nocturne a des connotations érotiques bien ambiguës que nous allons exploiter.

IV. La rencontre du poète et de la femme-démon **La scène d'apparition nocturne chez les satiriques**

Conjointement au thème de la nuit, l'obscurité profonde s'avère un masque qui protège les êtres démoniaques d'être découverts. Ces monstres se confondent avec la nuit et constituent par là une entité symbolique du mal comme le montre les formules telles que « *flattant l'effroy de son visage* ». L'ombre est associée au mensonge dans une image de la laideur suprême : la vieille effrontée dissimule sa laideur « *dedans les ombres de la nuit* »⁴⁴⁸ et pourchasse le poète.

La découverte de la monstruosité se fait par un dévoilement désenchanteur, soudain et brusque : l'enveloppe corporelle se défait pour nous laisser découvrir la souillure intérieure. En dessous de la parure mensongère, l'on affronte directement une réalité souvent effroyable. Cette opposition est un leitmotiv de l'imaginaire baroque, l'on la trouve également dans l'art pictural et graphique :

Et ton étique corps, dedans ta robbe vague,
Ne porte diamant attaché, perle, ou bague,
Ny grain, où tu ne tiene un démon enfermé.⁴⁴⁹

Dans cette optique, le démon équivaut à la laideur morale, enfermée dans le corps féminin. L'abondance de ce mot dans la littérature misogyne se rattache donc à une symbolique qui va plus loin que l'image grotesque du monstrueux sur le plan esthétique puisqu'il touche à l'intérieur profond de l'être. De ce point de vue, les vieilles laides de Sigogne, comme d'ailleurs les héros shakespeariens, peuvent être appréhendées comme des

⁴⁴⁸ SIGOGNE, *Satyre*, *Op.cit...*, p.19.

⁴⁴⁹ SIGOGNE, *Stances satyriques contre l'Ollivastre Perrette*, Strophe XV, Vers 4-6, *Op.cit...*, p. 144.

incarnations d'un état psychologique. Elles ne sont pas complexes du point de vue de leur psychologie, toutefois, leur présence est forte ce qui vient du basculement inattendu de leur être entre réalité et songe, raison et folie.

Dans les scènes d'apparition de Sigogne, l'humour se mêle du grotesque. La scène est si irréaliste qu'il s'en dégage un grotesque irrésistible. A noter que dans le lexique du XVI^e siècle, le mot *grotesque* est lié à l'introduction des caprices⁴⁵⁰ fantaisistes et exprime le goût de l'imprévu.

Certes, les scènes macabres révèlent l'épouvante mais elles suscitent en même temps la volonté de plaire au lecteur. Selon le topos baroque, la femme apparaît *ex abrupto* (brusquement, sans préambule). Tout d'abord, le choix du thème se révèle révélateur de cette volonté d'exacerber l'attention du public : ces vieilles nauséabondes se présentent dans le rôle des séductrices devant le lit du poète ce qui dénote le tour dérisoire imparable. Le renversement des rôles de la courtoisie augmente encore l'effet comique : dans les scènes soi-disant érotiques, ce sont les femmes qui se lancent à la poursuite des hommes. Ceux-ci, pour leur part, se plaignent dans le rôle de la victime en appelant la compassion du lecteur avec un jeu de déictique rusé. Dans la *Satire, contre une dame maigre*, le poète est poursuivi par une laide maigre :

Petite aridele harassee,
Esquelete de peaux et d'os,
Tournez ailleurs vostre pensee
Et laissez moy vivre en repos ;
Je veux un plus ferme en bon point,
Ou qu'Amour ne m'en parle point.⁴⁵¹

On a affaire à la tradition du renversement des rôles, présent également dans l'iconographie contemporaine. C'est l'homme qui devient la proie des attirances de la femme qui le poursuit « *dedans les ombres de la nuit* » :

Vous avez beau me rechercher,
Je fuis la leurre et suis la cher.⁴⁵²

Dans le poème intitulé *Stances*⁴⁵³, Sigogne abonde dans ce sens renversé des rôles en insistant sur la tension entre la femme qui le poursuit et lui-même, résistant à la sauvagerie de la femme bestiale :

⁴⁵⁰ *Grotesque* désigne les motifs d'une inspiration fantaisiste utilisés d'abord par les artistes italiens à l'imitation des thèmes décoratifs représentés dans les grottes de l'Antiquité, Georges Matoré, *Op...cit*, p.262

⁴⁵¹ *Satire, contre une dame maigre*, Strophe I, p.8.

⁴⁵² *Idem*, Strophe II, Vers 5-6, p. 8.

Tu m'eusse peut-estre atrapé,
 Sans que ta peau, jaune et lissee,
 Semble une livrette gressee,
 A qui le poil est echapé.

L'image de la « laisse » (pour conduire les chiens courants) s'apparente à l'idée de la fuite. L'expression *a qui le poil est echapé*, pour sa part, s'intègre à l'idée de la difformité (« le poil est échappé » désigne quelqu'un tordu, chauve, ou porteur de maladie comme le syphilis). Le rapprochement des mots offrant les sonorités similaires à la manière de la paronomase (*lissee-gressee/ atrapé-échapé*) renforce le sentiment de frisson.

Le poète se met dans le rôle de la victime et essaie de s'enfuir mais son jeu est bien ambivalent : tout en mettant en relief son effroi devant la violente apparition, il diminue l'effet d'épouvante et tourne en dérision la scène de la séduction. Ce, dans le but de rabaisser la femme en la privant de l'illusion même de son charme. L'ambiguïté de la situation permet au poète d'assurer une attitude hautaine : le fantôme, en dehors de son aspect repoussant, loin de lui faire peur, devient ridicule.

De plus, le lexique est révélateur du caractère mensonger de la femme. Le mot *leurre* a développé dans le dernier quart du XVI^e siècle la valeur figurée d'artifice qui sert à attirer pour tromper ; ainsi le verbe *leurrer* signifie-t-il « attirer trompeusement par des apparences séduisant⁴⁵⁴, duper ».

Le rabaissement du sexe faible se traduit également de manière indirecte. Par exemple, la femme n'est presque jamais désignée par son nom. Elle se présente comme un être informe qui se met tour à tour dans le rôle des personnages démoniaques (sorcière...). De plus, le recours permanent au démonstratif cette introduit une distance entre elle et le poète. Cela permet au poète d'exprimer davantage le mépris qu'il ressent envers cette créature morbide.

La femme est réduite à des fragments de scènes et de corps dont chacune est fantastiquement dotée d'une vie autonome. Son personnage apparaît comme une entité désordonnée. Où est son visage ? Où est sa poitrine ? On est loin des codes du portrait renaissant partant de la tête et arrivant aux pieds. Le lecteur se sent perdu par cette effervescence de détails chimériques dont la consistance même est remise en doute :

«Vous n'êtes point, faute de chair⁴⁵⁵ »

⁴⁵³ *Stances*, pp. 222-223

⁴⁵⁴ REY, Alain, *Dictionnaire historique...*, *Op.cit...*, 2006.

⁴⁵⁵ SIGOGNE, *Desdain*, p.72.

La femme, ou bien cette créature monstrueuse est privée non seulement de sa chair mais également de son âme : sa caractérisation est lacunaire, elle existe en tant qu'un être en métamorphose continue mais restant anonyme.

En somme, ces êtres monstrueux se déterminent par une identité pervertie, falsifiée. Comme l'âme se trouve dépouillée dans le registre mystique, le corps connaît un dépouillement total chez les satiriques. Le dépouillement physique et la portée morale sont indissociables. Par la suite, regardons de plus près comment cette révélation s'opère à l'intérieur des poèmes de Sigogne.

V. INVOCATION de la nuit chez les poètes baroques

V. 1. les messages secrets du sommeil

Le sommeil comme porteur d'une réalité supérieure à celle de la raison est au cœur de la pensée baroque. Les théoriciens du XVI^e siècle avancent l'hypothèse selon laquelle l'état de sommeil nous fait voir la réalité « plus vraie » que la réalité intelligible, visible à l'œil nu. C'est dans la continuation de ce concept que les états d'âme impalpables et dissous comme la folie deviennent porteurs de réalités secrètes. Selon le concept baroque, le monde se divise en réalité physique et métaphysique d'une manière inédite et révolutionnaire.

Comme le souligne Georges Matoré en parlant du vocabulaire du XVI^e siècle, l'homme du XVI^e siècle vit dans un monde « *multidéterminé* » où tout est affecté d'un sens caché, surnaturel (mot du XVI^e siècle précédé par *supranaturel*)⁴⁵⁶ Par exemple les mots *norme* et *normal* sont inconnus au XVI^e siècle -d'ailleurs ils ne pouvaient pas l'être dans une société où pour la plupart des individus le *merveilleux* était une catégorie du réel. L'apparition d'*anomal*, d'*anomalie* (1570) ou de *bizarre* exprime l'étonnement d'une société pré-scientifique devant des phénomènes qui semblent rebelles à l'explication mais devant lesquels elle est à la fois attirée et inquiète : astrologie, alchimie, monstruosité.

« Nous sommes faits de même étoffe que nos rêves, et notre pauvre existence est un îlot dans le sommeil. »

La Tempête, acte IV, Scène I, v.156/

⁴⁵⁶ MATORE, *Op.cit...*, p. 232.

Le poète est souvent dans l'état de songe quand il écrit ses fantômes-qui lui éclaircissent la réalité jusqu'alors inaperçue. Dans la citation suivante, tirée du poème intitulé *Songe*⁴⁵⁷, il s'endort sur « *son étude* », dans son travail de gouverneur sans doute, et rêve des avocats et des parlementaires qui lui apparaissent dans une cavalcade onirique. Il introduit spontanément l'état du sommeil :

Lisant un jour en mon estude,
La chaleur et la solitude
Me travaillèrent tant l'esprit
Que, soudain, le sommeil me prist.

En dormant, il me vint un songe
De vérité, non de mensonge,
Le songe, sous l'obscurité,
Monstre souvent la verite.⁴⁵⁸

Comme l'illustrent les derniers mots du poème, à mesure que la raison se désagrège, les vérités sans substances se dégagent. Le détachement de la raison est primordial pour accéder à des substances spirituelles invisible aux sens. Pensons à l'antinomie des sens et des sens de l'âme dans le discours d'Ignace de Loyola et des mystiques pour lesquels la vue physique est suspecte de médiocrité par rapport à une vision béatifique. Ou bien, dans l'imaginaire gnostique, la symbolique de la bouche est liée à l'état de sommeil de manière intime. Dans les représentations iconographiques ce respect mêlé de peur concernant cet état impalpable se fait voir. Par exemple, les hommes, quand ils baillaient, pensaient que le démon peut entrer en eux par la bouche.

Pour citer Novalis, ce « cœur puissant des révélations », la nuit offre ses fabuleux dons à ceux qui s'y abandonnent, le lieu idéal pour se cacher du monde, retrouver la solitude de l'âme dénudée. C'est dans l'obscurité infinie que l'homme se prive de tout raisonnement, les points de repères tombent au néant et laissent la place au vide. Par exemple, pour Saint Jean de la Croix, l'obscurité profonde est le passage à vide, la condition de l'illumination. Le saint l'invoque ainsi dans *La Nuit obscure / Cantiques de l'Âme* / :

Dans cette heureuse nuit,
Je me tenais dans le secret, personne ne me voyait,
Et je n'apercevais rien
Pour me guider que la lumière
Qui brûlait dans mon cœur.

⁴⁵⁷ SIGOGNE, *Songe*, pp. 44-45. *Les Muses Gaillardes*, 1609 (Anonyme). Attribué à Sigogne par *Le Cabinet Satyrique* de 1618.

⁴⁵⁸ *Idem*, Strophe I-II; p. 45.

Elle me guidait
 Plus sûrement que la lumière du midi
 Au but où m'attendait
 Celui que j'aimais,
 Là où nul autre ne se voyait⁴⁵⁹.

En parlant de la littérature baroque, il est significatif que la description des états d'âme incontournables comme le sommeil (à la frontière de l'existence physique et psychique) se veut souvent analytique : le narrateur commente ses réalités intérieures et en donne la raison. Pensons aux monologues de Macbeth ou de Hamlet chez Shakespeare. Tout en étant fous, rêveurs ou somnambules, les héros témoignent d'une lucidité qui dément leur état.

V.2. *Galimatias langagiers*

L'univers désordonné et capricieux du songe

Nous voyons parfois un nuage comme un dragon
 Parfois une vapeur en forme d'ours ou de lion
 Un château fort avec ses tours, un rocher abrupt,
 Une montagne fourchue, un bleu promontoire
 Couronné d'arbres, hochant la tête aux yeux du monde,
 Et moquant nos yeux d'illusions...

/William Shakespeare, Antoine et Cléopâtre/

Comme le disait Paul Valéry, le rêve est « l'état de réalité des figures »⁴⁶⁰. Le rêveur ne prend aucune distance à ce qu'il pense ce qui rend ces descriptions immédiates: le lecteur est mis directement en contact avec cet univers surnaturel jusqu'au point de l'absorber entièrement.

Dans cette optique, les figures rhétoriques elles-mêmes s'ordonnent selon les règles strictes du rêve. Une métaphore, pour un rêveur, ne joue pas un rôle intermédiaire mais existe en soi, comme un objet indépendant. Pour reprendre les mots de Paul Valéry :

Si quelqu'un dit : je me suis cassé le nez à votre porte - et si je vois ce nez cassé - je rêve. Je ne dédouble pas le discours en sa lettre et son esprit. Le rêve, aveugle, littéral - comme si tout comptait au même titre.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ LA CROIX, Saint Jean de, *La Nuit obscure, Cantiques de l'Âme*, Strophe III-IV, Traduction du père Grégoire de Saint Joseph, Editions du Seuil, 1984, p25.

⁴⁶⁰ VALÉRY, Paul, *Cahiers*, IV, 585., Cité par Albert LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Masson et Cie, Paris, 1970, p.130.

⁴⁶¹ *Idem*

Ainsi, dans le contexte du songe, nous rencontrons davantage des métaphores in absentia incarnant en soi toute une réalité fantastique. Le figuré revendique toute la place en scène en privant le sens propre de sa première importance. La mise en évidence des réseaux de l'imaginaire est donc directe et totale.

Sigogne a composé deux poèmes intitulés *Lettre en galimatias*. Tous les deux se marquent par un type d'écriture décousue qui s'apparente au coq-à-l'âne, voire ce courant satirique qui laisse la bribe sur le cou⁴⁶². L'intérêt de ce type d'écriture est d'affranchir les choses de leur liens de sens et les exprimer davantage par une récréation linguistique. Pour recourir à un terme utilisé par Bachkine, cette *carnavalisation* du langage⁴⁶³ se veut une sorte de libération des conventions officielles, devenues *unilatérales* et *maussades*.

Cette composition désordonnée s'apparente à merveille à la thématique du songe. Les fragments de rêve se succèdent sans aucun rapport sémantique entre eux. Les faits se présentent sans être reliés par des liens de causalité. Le lexique porte la marque profonde de l'état d'âme excessif du rêveur.

En début du poème, nous trouvons notre poète «*chagrin, haletant, morfondu*», étendu sur son lit, malade. Sigogne, pour mettre en œuvre son état abîmé devant «sa Marquise», accumule les formules appartenant au champ sémantique de la maladie («*en mon mal*», «*m'afflige*», «*mon œil ne vous void plus*»). Par là, il nous brosse son autoportrait satirique en tant qu'amoureux platonique soupirant au lit, ce qui suggère que toute la lettre peut être considérée comme une parodie de son état d'amoureux :

Ayant sur l'estomac un linge
Qu'avec besoin l'on m'a chauffé,
Et m'estant justement coiffé
En femme qui bat la lessive,
Je vous écris ceste missive...⁴⁶⁴

Ces phrases peuvent être considérées également comme un renversement de l'amour pétrarquiste. Le poète use du vocabulaire de la lyrique amoureuse pour amplifier ses affections douloureuses tout en situant cet aveu dans un milieu peu envoûtant, voire vulgaire : le lit où il est étendu «*pasle comme les mains d'un singe*».

La Dame en question est sans doute la Marquise de Verneuil, la fameuse maîtresse d'Henri IV, dont Sigogne fut le secrétaire. Selon certains documents, la Marquise a fait semblant de l'aimer dans le but de le duper et de l'éloigner de l'entourage du roi⁴⁶⁵.

⁴⁶² Pour la définition du coq-à-l'âne voir le chapitre consacré aux techniques de la satire diffamatoire

⁴⁶³ BAKHTINE, *Op.cit...*, p.422.

⁴⁶⁴ SIGOGNE, *Lettre en Galimatias*, *Op.cit...*, Vers 4-7; p. 51.

Madame, pour vous faire voir
 Que je reconnois le devoir
 Dont, envers vous, mon cœur s'oblige.
 En mon mal, tout ce qui m'afflige
 C'est que mon eoil ne vous void plus,
 Car je suis dans un lict reclus
 Où, tout ainsi qu'un fou qu'on lie,
 Je resvace mainte folie (...)⁴⁶⁶

D'une manière étonnante, la pièce suivante de Saint Amant, intitulée *Le paresseux*, nous rappelle la citation de la *Lettre en galimatias* ci-dessus en ce qui concerne surtout la manière dont le poète tourne en dérision la poésie courtoise. De plus, les deux poèmes sont déterminés par l'autodérision. Regardons comment Saint Amant transpose le lexique du lyrisme amoureux en une parodie de la paresse, associée à un sujet militaire :

Accablé de paresse et de mélancolie,
 Je rêve dans un lit où je suis fagoté,
 Comme un lièvre sans os qui dort dans un pâté,
 Ou comme un Don Quichotte en sa morne folie.
 Là, sans me soucier des guerres d'Italie,
 Du comte palatin, ni de sa royauté,
 Je consacre un bel hymne à cette oisiveté
 Où mon âme en langueur est comme ensevelie.
 Je trouve ce plaisir si doux et si charmant,
 Que je crois que les biens me viendront en dormant,
 Puisque je vois déjà s'en enfler ma bedaine,
 Et hais tant le travail, que, les yeux entrouverts,
 Une main hors des draps, cher Baudoin, à peine
 Ai-je pu me résoudre à t'écrire ces vers.

La comparaison animale « *comme un lièvre sans os qui dort dans un pâté* » lors de l'évocation de l'état affaibli du locuteur, le lieu (le lit) et même le ton rappelle l'ouverture de *La lettre en Galimatias* de Sigogne. Toutefois, le poème de Saint Amant est plus proche de la tradition de l'éloge paradoxal : l'hymne à la paresse qui est peu digne de cette forme poétique somptueuse. Le décalage humoristique est fondé sur la ridiculisation de l'héroïsme et du lyrisme pétrarquisant. Sigogne lui-même offre des exemples relevant de la tonalité libertine de la poésie anti-pétrarquiste. Voici un extrait de la *Traduction d'Horace*. Le nom d'Horace est révélateur: au premier degré, il rappelle la verve satirique de l'auteur latin, caractérisée par une ironie raffinée et apprivoisée, déployant des scènes de vie ou des croquis dans lesquels l'auteur se moque des vices des figures typiques de sa ville (l'ennuyé, le stoïcien imbu de soi-même, le parvenu vantard, le coureur de femmes) ; au second degré, cette allusion à

⁴⁶⁵ *Les Oeuvres, Discours préliminaire, Op.cit...*, pp. XXII-XXIV.

⁴⁶⁶ SIGOGNE, *Lettre en Galimatias*, Vers 9-14, *Ibid*, p. 51.

Horace se bascule en dérision et le lecteur fait face à une scène lascive qui s'avère une parodie de la soldatesque liée à l'amour :

C'est assez, ma belle, il est temps !
 Nous devons estre assez contents,
 Tresve de l'amoureuse guerre !
 J'ay mal au coer, j'ay mal aux reins,
 Je suis tout malade, et je crains
 D'estre un jour sujet à pierre.⁴⁶⁷

Revenons au poème de Sigogne. Son état amoureux se traduit par la folie (*Où, tout ainsi qu'un fou qu'on lie/ Je resvace mainte folie*). Le songe lui permet donc d'égarer dans plusieurs contrées imaginaires et de se donner la liberté de se perdre et de perdre la raison. Par ces deux derniers vers, nous entrons dans l'univers capricieux de ses fantasmes : toute une série d'images illogiques qui se succèdent comme des segments minuscules ou des débris d'un rêve tourmenté :

Je vois mon gosier s'attacher
 Aux eaux qui coulent d'un rocher ;
 J'en boy dedans une coquille.⁴⁶⁸

Ce segment nous fait voir une image imprégnée par le monde végétal (rocher, coquille), un monde renversé où aucun élément n'est à sa place. De nouveau, un fragment du corps (le gosier) se balade tout seul et se déplace en un endroit inouï « aux eaux qui coulent d'un rocher ». Le liquide corporel est transposé à l'eau qui coule dans la nature. Tout d'un coup, on change encore une fois de contexte : c'est le locuteur qui réapparaît et boit l'eau d'une coquille. Le fragment du corps est remplacé par le tout ce qui brouille davantage les points de repères.

Du coup, le récit du rêve arrive au segment suivant, sans aucune continuité avec ce qui avait été décrit avant :

Je desrobe dans la bastille
 Le tresor⁴⁶⁹ du siuer de Rosny⁴⁷⁰,
 Puis , de crainte d'estre puny
 Je bat tout soudain la campagne.⁴⁷¹

⁴⁶⁷ SIGOGNE, *Traduction d'Horace*, Strophe I, p.118. *Le Cabinet satyrique*, 1634, p.241.

⁴⁶⁸ SIGOGNE, *Lettre en Galimatias*, Vers 17-18, *Op.cit...*, p. 51.

⁴⁶⁹ Il est à noter que selon les mémoires de Sully, à partir de 1602, le Roy cherchait un lieu sûr et commode pour y déposer l'argent des Finances et avait jeté les yeux sur la bastille, où il avait fait construire des coffres. / *Mémoires de Sully*, édition de 1747, Tome V, p. 293/.

⁴⁷⁰ *Les Historiettes* de Tallemant des Réaux mentionnent ce sieur de Rosny, en voici une citation qui peut éclaircir un peu son portrait: „ Madame de Beaufort n'eut point de patience qu'elle n'eût fait mettre M. de Rosny en la place de M. de Sancy. Il lui faisoit la cour, il y avoit long-temps. Son premier emploi fut de contrôler les passe-ports au siège d'Amiens, et puis il fut envoyé dans les élections pour prendre tous les deniers qui se trouveroient chez les receveurs, ce qu'il fit avec beaucoup de rigueur. Il en usa de même en toutes rencontres.”, *Les Historiettes*, p. 66.

Ces « tranchées de saint Mathurin »⁴⁷² s'enchaînent de manière saugrenue en convoquant des scènes oniriques hallucinantes : le rêveur « *desrobe dans la bastille/ Le tresor du sieur de Rosny* » puis, « *bat soudain la campagne* » pour faire « *des chasteaux en Espagne* ». Les lieux se succèdent sans aucune logique. Le plan des régions et des cités présente un embrouillement intéressant. Cette abondance de noms géographiques –comme les références mythologiques dans d'autres contextes- rend le poème très dense. Les déplacements imaginaires imitent les sautilllements de la pensée du rêveur. Par là, nous recevons la carte imaginaire non seulement des contrées visitées dans le rêve mais aussi de son état moral.

De plus, les expressions liées à ce brusque déplacement (battre la campagne, faire des châteaux en Espagne) ont des connotations à la fois concrètes et figuratives : la réalité et le rêve se mêlent intimement jusqu'à ce que le lecteur soit complètement déconcerté dans l'appréhension du lexique, pris dans cette effervescence infinie.

Justement, l'expression « *battre la campagne* » équivaut à perdre la raison, pour sa part, *bâtir des châteaux en Espagne* veut dire se faire des illusions. A noter que le mot délire provient de *lira* (le sillon) dont les latins ont tiré le verbe *delirare*, (sortir du sillon), qui n'est pas si éloigné du français battre la campagne. Le mot avait été attesté dans son sens actuel chez Cicéron et plusieurs de ses contemporains, au cours de cette époque troublée qui vit agoniser la République romaine⁴⁷³. Ce fait historique n'est pas sans évoquer la période troublée des guerres de religion en France au XVI^e siècle qui répand également dans l'usage quotidien des mots s'apparentant à la folie, ou à toute déviation de la « ligne droite ».

Dans le segment de rêve qui suit, le poète voit le roi parmi les bergers dans le verger – comme une vraie mise à l'envers baroque qui envahit l'iconographie du XVI^e et du XVII^e siècle- et rencontre les Turcs, maréchaux de France ou les prélats gris vêtus. Les figures sociales et politiques renvoient indirectement à l'image de France dont Sigogne dessine le portrait allégorique.

⁴⁷¹ *Idem*, Vers 20-23, pp. 51-52.

⁴⁷² Avoir des tranchées de saint Mathurin voulait dire dans la première partie du XVII^e siècle: avoir des moments de folie, des „accès de folie. Saint Mathurin est évoqué souvent pour la guérison des fous. DUNETON, Claude, *Le Bouquet des expressions imagées*, Edition du Seuil, p.293

⁴⁷³ GOIMARD, Jacques, STRAGLIATI, Roland, *La Grande Anthologie du Fantastique, Histoire des délires*, Omnibus, 1996, p.10.

Nous rencontrons la même dualité dans les mise à l'envers de l'iconographie maniériste et baroque. Par exemple, sur le tableau intitulé la *Prédication de Saint-Jean Baptiste*⁴⁷⁴ de Pieter Brueghel l'Ancien, les personnages du premier plan nous tournent le dos et on a du mal à décrypter le thème central : Saint Jean - Baptiste se cache dans une foulée de gens venus des quatre coins du monde, Jésus est à peine visible devant l'eau. La scène biblique semble détournée complètement de son cadre normal, y compris les personnages. Mais si on y regarde de plus près, l'arrière-plan du tableau est une reproduction des Flandres du XVI^e siècle où la prédication en plein air était introduit par les protestants.

Comme sur le tableau de Pieter Brueghel, dans le poème de Sigogne, la multiplicité des perspectives déstabilise le lecteur. C'est tout un univers désordonné que nous fait défiler le poète. Comme si les mots se prenaient au vertige de ce mouvement précipité des images. Il n'y a pas de vraie histoire mais des visions fragmentaires calquées sur la réalité.

Au niveau topologique, nous avançons dans le récit en même temps que le poète avance dans l'espace métaphysique de ces rêves. Ce phénomène pénètre toute la poésie baroque, attachée volontiers au monde des visions, notamment en ce qui concerne la poésie mystique. Dans le contexte de la mystique chrétienne, les métaphores spatiales marquent l'ascension à l'au-delà, et ce dans un mouvement frénétique comme l'illustre la citation suivante de Jean de La Ceppède (1548-1623)⁴⁷⁵, tirée des *Théorèmes* :

Le bien-estre parfait ne se meut nullement
Car tout ce qui se meut, se meut pour le mieux être
Si votre être est parfait, dictes nous ô bon mètre
Pourquoi faistes vous donc ose ce mouvement?⁴⁷⁶

Comme nous soulignons dans l'article intitulé *L'image du silence dans la poésie mystique*⁴⁷⁷, au niveau du vocabulaire, l'abondance des connotations spatiales est visible en parlant de plusieurs titres d'ouvrages de l'époque maniériste et baroque. En restant dans le contexte mystique, nous pouvons citer *Le Château Intérieur*⁴⁷⁸, *Le Chemin de la Perfection*⁴⁷⁹

⁴⁷⁴ BRUEGHEL, Pieter, L'Ancien, *Prédication de Saint-Jean Baptiste*, Musée des Beaux-Arts de Budapest

⁴⁷⁵ Il est intéressant de mentionner Jean de La Ceppède s'était considéré comme un parent de Sainte Thérèse ce qui est probable vu les relations étroites pendant cette période entre les élites toulousaines et hispanophones. A voir l'article *L'image du silence dans la poésie mystique baroque*, Université catholique Pázmány Péter, p.1.

⁴⁷⁶ LA CEPPÈDE, Jean de, *Les Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption*, II^e partie, Troisième livre, sonnet XII, Genève, Droz, 1966, p. 146., Cité par Katalin SZUHAI dans *L'image du silence dans la poésie mystique baroque*, Université catholique Pázmány Péter, p. 5.

⁴⁷⁷ SZUHAI, Katalin, "Les images du silence dans la poésie mystique à l'âge baroque", *Op.cit...*, p.5.

⁴⁷⁸ AVILA, Sainte Thérèse d', *Le Château Intérieur*, Traduit de l'espagnol par Marcel Bouix, Éditions Payot & Rivages, 1998.

⁴⁷⁹ D'AVILA, Sainte Thérèse, *Le Chemin de la Perfection*, Traduction de l'espagnol par le Père Grégoire de Saint-Joseph, Éditions du Seuil, 1961.

de Sainte Thérèse, ou bien *La Montée du Carmel* de Saint Jean de La Croix. Ces titres insistent sur le rôle actif de l'âme dans son mouvement vers Dieu.

Sigogne, pour sa part, reproduit un mouvement frénétique similaire au cheminement vers la métaphysique dans le contexte mystique avec la différence qu'ici nous restons au niveau chaotique du tourbillon incessant et illogique des visions qui paraissent illusoire comme le souligne le poète à la fin de son errance quand il revient à la réalité plus triviale (au lit) :

Il est vray que ce n'est qu'en songe !
Ores, de dessille mes yeux,
Ma teste se porte un peu mieux,
Mon ame n'est plus insencée (...) ⁴⁸⁰

L'abondance des verbes concourt elle aussi à augmenter le dynamisme. Les segments des rêves (3-4 vers) se succèdent sans arrêt. La partie consacrée à la fantaisie du poète sommeillant est encadrée par l'introduction (le poète au lit comme un malade) et le retour à cette réalité triviale à la fin. Tout ce qui était dit dans ses rêves s'avère mensonge.

Dans ce contexte, la scission entre le songe et le réveil reflète le changement qui s'opère dans l'état d'âme du poète amoureux : le songe lui permet de se livrer sans gêne à ses rêveries inspirées de l'état d'âme amoureux, suivi d'un réveil qui transpose le récit narratif dans le concret :

Mon ame n'est plus insencée,
Mais elle seroit offencée
Si vous ne m'accordez l'honneur
D'estre vostre humble serviteur !

Cet amour semble inaccessible ou inaccompli, d'où le jeu subtil entre l'univers onirique (la lettre) et la réalité (le poète malade dans le lit, seul). Les images fantasmagoriques et débridées de la lettre en galimatias traduisent de manière indirecte ce tourment sentimental. Dans le poème de Sigogne, les fragments de rêve se succèdent sans aucun rapport sémantique entre eux. Les faits se présentent sans être reliés par des liens de causalité. Le lexique porte la marque profonde de l'état d'âme excessif du locuteur. Cette dissolution reflète le caractère volage des rêves du poète par rapport à la réalité et par rapport au rêve final : sa rencontre avec la marquise. Les songes en métamorphose semblent traduire

⁴⁸⁰ SIGOGNE, *Lettre en Galimatias*, Vers 54-56, *Op.cit....*, p. 53.

indirectement *le désir* que le poète ressent en pensant à son amoureuse platonique. Le seul point concret au milieu de ces fantasmes est le moment où il ouvre de nouveau les yeux et regarde avec un nouvel espoir (ou bien, la parodie de cet état d'espoir) son amour envers la femme lointaine.

Tout en restant dans le contexte de la thématique du songe, à propos de cette tournure finale du *Galimatias*, nous allons nous évader pour un moment vers la poésie d'Arthur Rimbaud quelques siècles plus tard, et notamment vers *Ma Bohème* en ce qui concerne le procédé stylistique dont le poète se sert pour établir un contraste entre le songe et le réel. Même si le contenu se veut plus lyrique dans le poème de Rimbaud, au niveau du procédé, formellement, nous trouvons le même type de juxtaposition du champ propre et figuré, souligné par la sonorité harmonieuse des rimes *fantastique/élastique*. Ces deux champs sémantiques, celui du rêve et de la réalité triviale, se révèlent incompatibles dans le dernier vers qui enlève tout charme à la jeunesse naïve et rêveuse :

Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !⁴⁸¹

La pointe finale du galimatias montre la même coupure brusque entre le sommeil illusoire et la réalité. De manière similaire, dans le contexte de la littérature érotique aussi le réveil sert - il souvent de pointe au poème renvoyant brutalement le rêveur à sa pauvre réalité de rêve. Sigogne est peut-être l'un des premiers à dépeindre une grande trivialité de propos avec une musicalité parfaite : les préoccupations volontairement vulgaires sont introduites par une mélodie étonnante des sonorités.

Revenons au poème de Sigogne. Comme le souligne Pascal Debailly dans sa thèse consacrée à Mathurin Régnier⁴⁸² par rapport aux deux poèmes *Galimatias* de Sigogne, dans ces poèmes Sigogne veut sans doute railler le culte aristocratique du courage et les conventions de la poésie courtoise.

Comme nous venons de le souligner dans le chapitre consacré à la satire et le coq-à-l'âne, dans la poésie du XVI^e siècle, l'on trouve constamment des réminiscences formelles et

⁴⁸¹ RIMBAUD, Arthur, *Ma Bohème*, (Fantaisie),

⁴⁸² DEBAILLY, Pascal, *L'esthétique de la satire chez Mathurin Régnier*, Thèse de doctorat, Paris X-Littérature française, 1993, Tome 1, pp. 188-194

sémantiques. Cela s'explique par le fait que cette poésie du tournant de siècle, en cherchant sa propre voix pourtant bien particulière, se réfère aux codes italiens (pétrarquisme, la poésie bernese...).

Concernant les procédés littéraires visant à faire sentir le mouvement et le dynamisme de l'image dépeinte, Jean Rousset souligne l'abondance des métaphores dans les poèmes baroques⁴⁸³. Selon lui la métaphore ne va jamais seule, elle est multiple. Ces chaînes de métaphores obéissent à une volonté de profusion. En procédant de la sorte, l'artiste obtient une structure ouverte. Le poème se développe comme un ensemble animé d'un mouvement de propagation; les images s'engendrent, se substituent les uns aux autres, de façon à donner au poème l'aspect d'une métamorphose continue, émanant d'une imagination incapable d'épuiser d'un seul regard un objet toujours fuyant.

Le caractère volage des visions se reflète également dans le mouvement intérieur des vers. *Les enjambements* augmentent l'effet de la fluidité rythmique. En règle générale, comme toute figure de dérivation et d'enveloppement, les enjambements mettent en valeur –au niveau structural aussi- le mouvement continu qui caractérise la description. La forme s'harmonise bien avec le contenu : les mouvements des personnages représentés vont de pair avec la fluidité des vers comme l'illustrent les passages suivants. A noter que la répétition de la même unité phonétique (*bande-Sarabande ; corde-miséricorde*) augmente encore l'effet de la continuité. En effet, cette fluidité rythmique s'apparente bien aux caprices de l'esprit du poète, tourmenté par ses rêves :

J'ay veu d'un prelat les vertus ;
 Ses pages sont de gris vestus,
 Et luy tout seul fait de sa bande
 Les gestes de la Sarabande.⁴⁸⁴
 (...)

Un gros maroufle dans un puis,
 Qui, tenant le bout de la corde,
 Demande a Dieu misericorde.⁴⁸⁵

Ce caractère mouvementé et saugrenu de la description caractérise également l'art graphique contemporain. Par exemple, dans l'école lorraine, Jacques Callot donne souvent un

⁴⁸³ ROUSSET, Jean , *Anthologie de la poésie baroque française*, Librairie Armand COLIN ; Paris, 1968

⁴⁸⁴ SIGOGNE, *Lettre en Galimatias*, Vers 39-42, p.52.

⁴⁸⁵ *Ibid*, p. 52.,Vers 44-46

mouvement carnavalesque à ses figures qui semblent venir directement d'un univers onirique. Les *Caprices*, les *Gobbi*, les Fanfaronnades, *Les Fêtes*, nous font le défilé fantastique des silhouettes désarticulées, moitié ombrées, qui gesticulent avec véhémence. Par exemple, sa planche intitulée *La Guerre d'Amour* (eau forte) nous fait le défilé capricieux du combat des sections d'infanterie sous forme d'un combat hallucinant entre les bataillons de fantassins et ceux des cavaliers qui avaient accompagné deux chars. Tout cela est complété par un ballet avec un carrousel. Écoutons le témoignage de Salvatori sur la fête grandiose :

Au plus fort du combat on entendit sur l'un des côtés de l'arène un grondement de tonnerre, le ciel s'ouvrit brusquement et l'on vit paraître un char conduit par des coursiers fougueux, où se trouvaient Mars, Dieu de la Guerre, et Vénus, Mère de l'Amour, l'Impétuosité et la Fureur tenant les guides des chevaux. Le char coupa en deux la mêlée et se sépara lui-même en deux parties, l'une portant Vénus et l'autre Mars...Le Dieu de la Guerre se leva de son trône, terrible à voir. En brandissant sa lance, il chanta une brève poésie invitant les combattants à s'arrêter pour écouter les ordres de Vénus. La déesse chanta dix-sept stances d'un madrigal ordonnant la fin du combat. Le spectacle se termina par un ballet, où les rois d'Asie et d'Afrique firent danser les chevaux de leurs escouades. Puis commença un grand carnaval, qui dura toute la nuit.⁴⁸⁶

Cette description suivant de près la gravure de Callot montre bien que l'effervescence des scènes, le changement subit entre les plusieurs tableaux étaient ancrés dans la réalité. A Florence où Callot passa sa jeunesse, les fêtes faisaient partie de la vie urbaine. Toute une iconographie s'organise autour de la description solennelle et fantaisiste de ces festivités mondaines. Les figures y sont très variées –les représentations de la Commedia dell'arte sur les tréteaux de la ville inspiraient fortement les costumes fantaisistes des planches de Callot, et plus particulièrement ceux de la série *Balli*⁴⁸⁷ ou *Cucurucu*⁴⁸⁸ conservée à Nancy, présentant des bouffons dans des postures grotesques ou *Les Trois Pantalons* gravés à Florence vers 1619.

Toute cette effervescence visuelle caractérise donc les fêtes et les ballets de cour d'époque. Sigogne assistait sans doute à des festivités pareils à la Cour de Henri IV. Toute l'époque se caractérise par une force visuelle extraordinaire par la parure.

⁴⁸⁶ SADOUL, Georges, *Jacques Callot miroir de son temps*, Gallimard, Paris, 1969, p. 71.

⁴⁸⁷ En italien signifie: danse

⁴⁸⁸ *Currucucu* ou *Cucurucu* est un personnage de la comédie italienne.

La profusion de l'image baroque, le sentiment de la fuite marque non seulement l'image picturale mais se reflète dans l'image poétique aussi. La multiplicité des perspectives, le mouvement zigzaguant de la foule, le caractère bouffon des scènes de rues sont autant de caractéristiques de la poésie de Sigogne aussi.

Le rythme auditif, l'effervescence visuelle, tous ces mélanges sensoriels font l'animation des scènes et du portrait. Les figures rhétoriques comme l'hypallage ou la prosopopée brouillent davantage les champs sémantiques. C'est ainsi que la réalité, ou la vie, devient un songe non seulement au niveau philosophique mais également dans sa plasticité visuelle. Cette confusion se traduit en langage poétique de manière surprenante dans le macabre baroque dont les figures elles-mêmes (charognes, succubes, animaux nocturnes) se situent au niveau topologique entre physique et métaphysique.

Conclusion

Le portrait satirique n'échappe pas à cette lame de fond qui emporte l'art comme la littérature. D'ailleurs plus facile à le décoder dans le domaine artistique que littéraire, non seulement il obéit à des schémas visuels mais il les amplifie jusqu'à atteindre des réalités cachées plus profondes par la langue.

Au travers les correspondances entre ces deux domaines, littérature et peinture, nous avons pénétré les dessous inexprimables de notre réalité refoulée, celle de la laideur ou de l'effroyable. La hantise de la nuit, les démons de Sigogne, nous renvoient cependant à une réalité plus triviale, guidée par le ton diffamatoire de la satire. La cruauté est au cœur de ce propos poignant et passionné, renforcée par un imaginaire fait d'ossements abrupts, d'objets rigides, de cris stridents. Comme une sorte de catharsis dans le théâtre, toutes ces sensations contradictoires se fondent dans un ravissement mêlé d'horreur.

L'image macabre se veut une figuration morbide des visions nocturnes, traduites en langage littéraire à l'aide des termes métaphoriques et des figures d'opposition qui visent ces substances incontournables de l'extérieur comme le démon, la succube ou même le diable. Cette thématique a permis à Sigogne d'exploiter l'informe, cette sombre lacune de l'inconscient qui se donne à des variations infinies d'images surréelles.

Il est significatif à cet égard la contradiction entre représentation corporelle – pour laquelle Sigogne emprunte des images macabres pour appuyer la laideur bien triviale et repoussante de la femme - et la représentation psychologique qui va plus loin et vise l'âme. Cette ambivalence balancée par l'image nocturne nous dirige vers une formulation révolutionnaire des rapports texte-image dont sa poésie est un *paragone* à suivre.

ii CONCLUSION

I. La laideur aux confins de l'aspect physique et psychique du personnage dans la satire baroque

Chacun des chapitres de cette étude s'articule autour d'un type de laideur présent dans l'œuvre de Sigogne : la monstruosité, l'esthétique renversée, la découverte des profondeurs corrompues, cachées sous un faux-semblant superficiel qu'est le masque du personnage. Il y a un point commun dans toutes ces facettes de l'anti-esthétique sigognienne : c'est l'organisation rhétorique de la surprise. En cela, Sigogne est un authentique représentant du baroque dont il a illustré l'âme et l'essence. La laideur est souvent saisie dans la métamorphose.

I.1. Laideur et métamorphose dans l'art et littérature baroque : la rhétorique de la surprise

Dans le domaine de l'art plastique, cette rhétorique de la surprise est omniprésente. Elle provoque une rupture brusque et inattendue dans la perception de l'œuvre, la perception du monde. Nous avons analysé à ce propos les représentations artistiques et littéraires des hermaphrodites, et en général, toute l'esthétique paradoxale tournant autour de la scission entre deux formes antagonistes.

La fréquence de détails monstrueux qui viennent surprendre l'observateur attentif d'abord, ensuite charmé par un ensemble harmonieux, relève du même procédé : éveiller l'attention, susciter l'intérêt par l'inattendu.

De même, dans les thèmes traités par Sigogne, fantaisies nocturnes, vieilles laides démoniaques, femmes-charognes envahissant le lit du poète, la juxtaposition des réalités imaginaires et concrètes est transposée aux procédés poétiques de la description. Par exemple, l'équivoque, quand le poète mêle le champ propre et figuré du même terme ou l'alternance des paronymes associant deux réalités distinctes, tentent à brouiller les pistes du lecteur, changer sa perception du monde. Ces procédés rhétoriques ne sont pas sans évoquer leur correspondant plastique comme la spirale, l'anamorphose et les perspectives altérées dans l'art pictural.

L'association saugrenue des réalités contradictoires se fait souvent dans la violence et l'agressivité. Le hiatus brise la réalité en deux pôles antithétiques, comme par exemple dans la thématique du songe où le renvoi à la réalité triviale contrastant avec l'illusion se fait souvent

dans la pointe finale de la satire qui souligne la coupure brusque, procédé également utilisé par Baudelaire et Rimbaud au XIX^e siècle. Il s'en dégage un message général de cette époque : la réalité n'est pas conforme à l'apparence.

I. 2. Les implications morales de la laideur

Nous avons analysé la représentation psychologique de l'Homme à travers un nouveau regard porté sur le portrait baroque, traité du point de vue de la satire. Ce portrait satirique baroque trouve son expression authentique dans l'inachevé, l'imparfait ou le difforme dont l'univers visuel des poèmes de Charles-Timoléon de Sigogne se veut un reflet critique.

Comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre de ce travail, grâce à la formulation de l'espace selon les nouvelles techniques qui caractérisent le maniérisme, la représentation du corps humain a connu également une profonde transformation : tout d'abord, elle évoluait vers le dynamisme et le mouvement, ensuite, le corps est devenu de plus en plus irrationnel. La déformation a commencé par l'étirement des membres et la disproportion pour pénétrer réellement à l'intérieur du corps en affectant la peau, les organes et même les os. Bien entendu, la montée en puissance des sciences anatomiques, les dissections répandues non seulement dans le domaine médical mais également artistique, ont grandement influencé la modification de la perception sur le corps humain. De même que les dissections anatomiques ont impressionné les esprits, l'art du portrait psychologique en a gagné en profondeur, et ce notamment dans la représentation aberrante et monstrueuse du corps dans la satire. À ce titre, les pièces de Sigogne sont illustratives d'une profonde évolution des sciences et des mentalités du tournant du siècle (XVI^e-XVII^e).

Contrairement à l'art maniériste où les corps féminins, même étirés, possédés de leur tourment particulier, donnent le singulier accord entre la technique et le sujet traité en gardant la beauté crispée de la Renaissance, l'art baroque aura un aspect plus agressif en ce qui concerne le corps : corpulent, ou maigre, celui-ci est détruit matériellement pour faire ressortir l'âme. La peau « poivrée d'un onguent de vérole », décrépite, trépassée, le visage abîmé et dénaturé, sont des images violentes de la dégénérescence et de la laideur.

Quand il s'agit des vieilles laides qui se plaignent désespérément de leur destin, l'effet du réel produit par l'image appelant en même temps la vue, l'odorat et le toucher, provoque chez le lecteur des émotions analogues aux émotions réelles, et la purgation vient de cette analogie même : de ces motifs démesurément laids et repoussants, vient l'expression de l'horreur.

De même, dans l'imaginaire macabre de Sigogne, les charognes et les carcasses, s'avèrent non seulement des figures monstrueuses, calquées sur les vieilles laides ou sur les femmes maigres, mais elles sont également les prémisses d'une nouvelle forme esthétique, s'enracinant dans le gothique international ou dans les images macabres de la décomposition de Grünewald.

De même que l'on ne peut comprendre totalement la description du corps par les poètes du XVI^e siècle sans l'extrême importance de l'anatomie qui recherche *derrière* l'apparence de la peau la vérité profonde de la structure du corps, le portrait satirique qui vise à l'exploration de l'âme par l'examen de détail physique ne peut être complètement compris si on ne le met pas en perspective avec la révolution parallèle des techniques chromatiques dans la peinture, marquée par l'École vénitienne et prolongée de manière souvent surprenante par la peinture baroque, intégrant les inventions d'optique (*camera obscura*, lentilles d'optique) dans son univers fait du mélange de réalité et d'illusion.

Notamment, le rôle de la peau, qui sépare l'apparence, monde extérieur du mensonge et de la vie, à la vérité intérieure et horrible des os et des nerfs, est largement traité par ailleurs dans l'œuvre de Sigogne. Tout le rôle du portrait, qu'il soit satirique ou non, consiste à montrer la réalité profonde de l'intérieur, qu'il s'agisse d'un intérieur physique (les nerfs, les os et les viscères), ou d'un intérieur plus abstrait (l'âme, le caractère) par la description éclairée de l'extérieur

C'est dans une recherche de la vérité, mais d'une vérité profonde que nous sommes conduits à montrer un véritable aspect de ces personnages : la laideur.

I. 3. Le paradoxe de la représentation corporelle : le renversement du corps féminin dans la satire misogynne de Sigogne

La mise en cause de tous les éléments du corps féminin, les symboles de la beauté (regard, cheveux, seins, tétons) renversés ou même violemment défigurés rend ces images de femmes surréelles, se saisissant dans le paradoxe. D'où l'irrésistible humour de Sigogne mais aussi sa gravité.

Cette exagération de la laideur peut traduire une perte de repères, voire un délabrement des valeurs dans la déception et le dégoût – ce qui s'apparente à la modification de la vision du monde à l'âge moderne. Cet univers empreint d'incertitude, d'insécurité existentielle, laisse ses marques dans la poésie baroque.

Cette laideur est donc liée à la poésie anti-pétrarquiste transformant les canons de beauté classiques en ordures, saletés et excréments. Cette vidange du corps symbolise dans le même temps une ouverture vers les profondeurs terrifiantes et une délibération des contraintes dans l'esprit d'une poésie libre se donnant volontiers au grotesque.

Il est convenu de ranger Sigogne dans la catégorie de poète érotique. Il est répertorié par les spécialistes de ce genre de littérature. On imagine bien pourquoi : le vocabulaire utilisé pour décrire le corps de la femme n'en cache aucune partie. L'attention du lecteur est portée sur tout un amas de sujets liés à la sexualité.

Paradoxalement, il est tout aussi évident que les descriptions de Sigogne ne sont pas faites pour engendrer le désir ou louer les fonctions érotiques. Bien au contraire, dans ce domaine bien spécialisé, il dévalorise le personnage féminin au point de susciter dégoût et horreur.

Si le domaine de prédilection de poète est bien celui des écrivains érotiques, ses poèmes constituent néanmoins une exception qui mérite d'être analysé de plus près. Ces images prétendues érotiques, ne sont, en fin de compte, que des portraits satiriques réels décrivant la laideur extérieure et intérieure de la femme. Au lieu d'images fantaisistes d'érotisme s'exprimant à travers des figures comme la métonymie corporelle, la prosopopée ou la métaphore, les figures féminines chez Sigogne sont privées de tout charme, rabaissées selon le renversement déroutant de la mise en abîme baroque. Cependant, cela ne veut pas dire que ces portraits ne sont pas stimulants. La bravoure de Sigogne est d'attirer le regard

curieux du lecteur justement par les laideurs, ou bien, par la présentation inattendue, surréelle de la laideur dans un contexte où on s'y attend pas.

I. 4. Réel et imaginaire dans le portrait satirique

Une nuance essentielle sépare la représentation de la réalité dans l'art de la Renaissance et dans l'art baroque. Dans les deux cas, nous sommes souvent en face de l'intrusion de l'idée dans la peinture. Mais alors que dans l'art de la Renaissance, cette idée est conforme à la théorie platonicienne et néo-platonicienne de l'idée première à la réalisation de la forme, le Baroque va se laisser guider par l'émotion pure qui se substitue au concept de l'idée a priori.

Pour prendre l'exemple de Démocrite dont le visage revient constamment dans l'art satirique picturale pour servir de contrepoint à Héraclite, triste et mélancolique, l'artiste baroque va utiliser non pas l'idée qu'il fait du grand philosophe, illustré par des attributs et de symboles, mais la représentation émouvante du visage qui rit. Ce rire se concentre dans la bouche entrouverte, bestiale, peu humaine, laissant visible les dents laides et irrégulières. Cette disproportion – le fait d'accentuer une partie du visage aux dépens des autres - est également le propre de la caricature en général. De plus, ces visages incarnent des tempéraments s'exprimant souvent par l'animalité ou le difforme dans le domaine satirique.

De même, les personnages souvent rudimentaires et ébauchés des satires littéraires nous éblouissent par leur liberté d'expression et par cette désinvolture avec laquelle ils donnent l'impression de vie. Les titres de poèmes ou de tableaux de cette époque reflètent l'importance accordée à l'impression globale d'un caractère ou d'un milieu (La Grande Sauvage, La vieille laide, Le Courtisan débauché). Derrière le trait exagéré (la laideur, la maigreur se cache un tempérament ou une réalité morale.

Les descriptions portant sur l'aspect extérieur comme « bien habillé », « barbu » en soulignant un trait de caractère singulier caractérisent également la satire sociale de Sigogne. Le courtisan, espèce bien connue de Sigogne, est un sujet particulièrement intéressant pour une démarche qui consiste à négliger l'aspect extérieur, l'élégant et bien richement vêtu, pour monter sa véritable nature profonde, fort éloignée de l'apparence.

Autant que chez les artistes renaissants et maniéristes, la figure du masque désigne la sublimation des passions et la neutralité, ce masque se déchire violemment dans la satire baroque, les courtisanes et d'autres personnages des satires sociales vont espionner l'un et l'autre pour ressortir la brutalité et le mensonge qui se cache derrière ces apparences. Ce thème est donc également lié à la déchirure de l'univers et à l'incertitude.

Le masque défini par les canons philosophiques va donc connaître une nouvelle forme sous la plume et le pinceau baroque, devenant une réalité floue, indiscernable, se situant aux confins des apparences et des profondeurs, en revêtant différentes formes dans la métamorphose.

Par cette approche comparatiste portant sur les profondes réalités physiques et métaphysiques des images poétiques et picturales baroques, notre but était d'exploiter l'univers visuel de la satire dans la poésie diffamatoire en France au tournant du XVI^e et du XVII^e siècles. Dans ce qui suit, nous allons examiner les prolongements possibles de cette approche en l'étendant à d'autres domaines.

II. Les enjeux

II.1. Les défis à soulever de l'approche comparatiste concernant l'analyse de l'univers visuel de la satire picturale et poétique

Nous avons tenté de comprendre dans quelle mesure ce point de vue particulier permettait de voir sous un aspect intéressant les poèmes de Sigogne. Bien entendu, cette approche n'est pas sans lacunes ni sans limites, dont certaines sont inhérentes à la méthode.

L'un des points importants de ce travail était de démontrer que la satire diffamatoire de Sigogne a des similitudes avec l'univers visuel du portrait pictural baroque contemporain (milieu du XVI^e siècle- début du XVII^e siècle). Cette approche consistant à la recherche des correspondances entre une œuvre satirique diffamatoire, souvent obscène, et la production plastique contemporaine paraît bien audacieuse mais en même temps cela rend ce travail stimulant en ouvrant de nouveaux champs d'analyse.

Cette approche comparative s'est faite par le biais d'une mise en parallèle (ou en opposition) du support visuel et textuel s'apparentant à des thèmes comme les allusions

zoomorphologiques dans la représentation de la personne ou la décomposition du corps féminin en suivant les procédés des dessins anatomiques.

L'étude comparatiste a beaucoup de richesse, certes. Il y aurait toutefois un inconvénient, celui de la duplicité du propos qui se trouve divisé entre deux contextes différents, ce qui donne une vie d'ensemble complexe mais divise l'attention et rend parfois la lecture plus difficile.

Ce qui fait également la difficulté de ce travail, c'est de déterminer des phénomènes encore non codés comme par exemple la relation des techniques chromatiques avec la description corporelle dans le texte. Etant une nouvelle possibilité de lecture texte/image, il nous manque les présupposés rhétoriques et analytiques pour circonscrire les grilles d'analyse ce qui peut parfois rapprocher cette thèse à une forme d'essai descriptif. Cependant, cette description est nécessaire pour appréhender l'imaginaire de la satire baroque et d'apporter une nouvelle dimension à la perception de l'Homme sur son corps qui va de pair avec une nouvelle vision sur l'âme.

C'est donc dans cette modernité que se situe l'œuvre de Sigogne, recourant aux canons pétrarquistes et aux réminiscences médiévales tout en inventant de nouvelles formes d'expression en brouillant l'équilibre de la vision anthropocentrique de la Renaissance.

II.2. Le corpus normand : l'univers visuel des satires diffamatoires de Sigogne en comparaison avec les poètes normands

Un autre élément qui serait intéressant de développer dans l'avenir est l'hypothèse d'un groupe de poètes bien délimité, dont la thématique, le style et la vie constitue le ciment. Il s'agit du triumvirat Pierre Berthelot, Charles-Timoléon de Sigogne et Pierre Motin. Tous les trois appartiennent à la même génération : nés dans les années 50-60 du XVI^e siècle et disparus en début du XVII^e siècle. Ces poètes figurent tous dans les recueils satiriques du tournant du siècle qui sonnent comme une violente réplique contre les clichés pétrarquistes.

Les thèmes favoris sont recrutés parmi les suivants : la veine misogyne accablant la laideur féminine, physique et morale ; la vieillesse et le corps décrépité, la satire anti-

courtisane. Ce corpus a des affinités comme l'inversion, la réaction contre les éloges facétieux. Le dégoût qui se dégage des portraits renversés des personnages décrits, de préférence les femmes relève de la même esthétique de la laideur. Dans ce registre, la laideur est en même temps une prouesse stylistique au service de l'éloge paradoxal ou la littérature misogyne et son rôle est foncièrement symbolique, ou bien, dans les portraits plus poussés vers la monstruosité, elle dénonce la concupiscence, la lascivité, ou le mensonge.

II. 3. Sigogne : d'une littérature de circonstance vers la personnalité de l'auteur

Dans le contexte de la poésie de Sigogne, nous ne pouvons pas parler des volontés de l'auteur concernant l'organisation du recueil ou de la construction d'une pensée, c'est-à-dire des grilles d'analyse pour situer une œuvre. De ce point de vue, il ne s'agit pas d'une oeuvre traditionnelle: il y manque la cohésion et l'auto-définition.

A la manière de la caricature se déterminant dans l'inachevé et le croquis qui souligne davantage le tempérament, l'œuvre de Sigogne se saisit davantage par sa fantaisie et son tempérament. C'est la force de cette oeuvre qui ramasse les débris du corps, comparés à des objets tirés de la réalité quotidienne mais qui forment en même temps une unité comme une métaphore de cathédrale de corps – que nous appliquons dans ce travail au corps féminin - : comme la cathédrale, celui-ci est construit des morceaux rigides, des ossements sans chair, mais tout cet ensemble d'éléments disparates forme un tout : la nature profonde de la femme, dévoilée par la satire.

Cette nature profonde équivaut dans la plupart des cas à la laideur qui est l'essence même de l'être. Dans cette acception, la laideur revêt des significations morales qui vont au-delà de l'image esthétique : la laideur de la femme se traduit parfois comme un dépit amoureux, ou comme la déception de l'homme devant cet univers voué au perpétuel changement, inconstant et mensonger.

II.4. La particularité de l'œuvre de Sigogne

La diversité des sujets, la richesse de la langue et des thèmes abordés font que Sigogne est parmi les figures éminentes de la littérature baroque en France: il était important de faire ressortir la valeur de cet auteur dans une thèse.

Ses vers sont de bonne facture ; leur rythme, leur organisation, font chanter une petite musique faite de fluidité, de mesure et de légèreté, et qui sert de support à un discours d'horreur et de violence. Ce hiatus n'est pas son moindre intérêt : ce poète mérite d'être étudié, compris, approfondi. Il fait partie d'un tout (le corpus poétique des poètes satiriques libres, celui des recueils collectifs comme *Le Cabinet Satyrique*), mais en même temps il est unique.

La nature même des sujets favoris traités par son oeuvre commandent la publication en recueils collectifs isolés et nous privent d'une édition qui nous renseignerait mieux sur le dessein de l'auteur et de sa nature. L'aspect vague et divagant de ses écrits représente un obstacle à l'analyse. Paradoxalement, et en dépit de cet obstacle, en fréquentant les poèmes de Sigogne, nous avons cependant l'impression que sa personnalité se dessine et se laisse deviner.

L'impression totale d'une œuvre d'art est construite d'une foule de sensations, d'analogies, de souvenirs et de pensées diverses – certaines sont manifestes, beaucoup cachées, quelques-unes analysables, la plupart au-delà de l'analyse.

Les mots de Daniel Arasse insistent sur la partie cachée d'une oeuvre. Cette réflexion nous amène à réfléchir sur le sens de l'œuvre d'art, ou bien, sur le sens d'une oeuvre comme celle de Sigogne. Celle-ci se présente pour nous, lecteurs du XXI^e siècle que nous sommes, comme un ensemble irrégulier, fait de diverses sensations dont une partie se prête à une analyse mais une autre part reste refoulée ou cachée physiquement grâce au ravage du temps, mais aussi psychiquement puisqu'elle nous touche mais nous arrivons pas à l'embrasser entièrement. Une partie reste inexplicable. Gravée dans notre esprit comme substance immatérielle, ineffable, sa force expressive est cependant hors du commun. Malgré son caractère démesurément baroque, inachevé, elle nous donne paradoxalement une profonde impression d'ensemble.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRIMAIRE

1. Oeuvres de Charles Timoléon de Sigogne

Manuscrits

Ms. 534, Bibliothèque du Château de Chantilly : *Recueil de Poésies*. Pet.in.f°, belle reliure ancienne en maroquin rouge, fil ; armes et emblèmes de Maximilien de Béthune, duc de Sully, grand maître de l'artillerie,...Papier, premières années du XVII^e siècle, 522 pages ; plusieurs écritures. Ce recueil contient 181 pièces de vers, dont plusieurs encore inédites. Les principaux noms de poètes : Malherbe, Motin, Régnier, Sigogne. 16 pièces de Sigogne dont 7 signées, 8 non-signées mais lui attribuées ultérieurement par *Le Cabinet Satyrique* et les recueils qui suivent ; attributions approuvées également par Frédéric Lachèvre et les éditeurs Fernand Fleuret et Louis Perceau Une pièce (« Sortez du creux d'enfer, mégère » est attribuée à Berthelot mais apparaît sous le nom de Sigogne plus tard, notamment dans *Le Cabinet satirique* de 1618, p.383.

Ms. 884. *Recueil des poésies du XVI^e et du XVII^e siècle*.

Fonds français de la Bibliothèque nationale. D'une seule main. Il appartient à Jean-Jacques de Mesme, 1630. - Nombreuses pièces appartiennent à Sigogne dont « Stances contre un petit homme, nommé Lescalopier ou G. », « Ode « (Desdain), « Lettre en Galimatias » mais une partie importante reste anonyme : « Satire, sur la crainte du cocuage... ».

Ms. Conrart n° 4124, Bibliothèque de l'Arsenal

Recueil hétérogène, composé de lettres, de poésies, de textes administratifs, des extraits de fêtes des cours. Il a été établi après 1664. Il offre une vue d'ensemble sur une époque donnée, celle du début du XVII^e siècle.

Imprimés

Le Ballet de Quolibets, dansé au Louvre et à la Maison de la Ville, Par Monseigneur Frere du Roy, le quatriesme Ianvier 1627 Composé par le Sieur de Sigongnes, A Paris, Chez Augustin COVRES, Imprimeur et Libraire Mr. Frere du Roy et Anthoine de Sommaville, au Palais dans la petite falle
1627/ Paris, A. Courbé, 1627

SIGOGNE, Charles-Timoléon de Beauxoncles sieur de, *Satyre du sieur de Sigogne, contre un vieillard amoureux de sa maitresse*, S. l. n. d. In-8° , 4 p.

La Petite Bourgeoise. Poème satyrique de l'an 1610. Notice par Martin Löpelmann, Strasbourg, J.H.E.Heitz, In-16

SIGOGNE, Charles-Timoléon de Beauxoncles, seigneur de, *Les Satyres du sieur de Sigogne, extraites des recueils et manuscrits satyriques, choisies et réunies pour la première fois avec une biographie et des notes par Fernand Fleuret* - In-18 , Paris, E. Sansot, 1911. In-18

Collection Erotica selecta. - Dédicace autographe de Fernand Fleuret à Gabrielle Réval, sa femme

SIGOGNE, Charles-Timoléon de Beauxoncles
Les Oeuvres satyriques... Ire édition complète... par Fernand Fleuret et Louis Perceau,
 Paris, 1920

SIGOGNE, *Les Œuvres satiriques complètes du Sieur de Sigogne*, éd. Fernand Fleuret et Louis Perceau, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1920

Le Cabinet Satyrique, par Fernand Fleuret et Louis Perceau
 A Paris, Librairie du bon vieux temps, 1924

Recueils collectifs

Les plus importants recueils collectifs de poésie libre de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle /avec les textes de Sigogne/ en ordre chronologiques avec une présentation générale et des notes complémentaires/

Les Fleurs des plus excellents poetes de ce Temps,
 A Paris, Par Nicolas & Pierre Bonfons, 1599

Les Muses françoises ralliées de diverses pars /Les Muses ralliées/, 1599. Dédiées à Monsieur le Comte de Soissons. A Paris, chez Mathieu Guillemot, au palais, en la galerie des prisonniers, 1599. Avec privilège du Roy, In-12.

La Muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps (1^{er} 2^e livres), Paris, Antoine Du Breuil, 1600, In-12 (Brunet, VII, 1132)

La Muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps (1^{er} 2^e livres), *De nouveau reveuë, corrigee & augmentee*, Rouen, Claude Morel, 1600, In-12, 76 p. (Tchem; IX, 468 ; Brunet, VII, 1132)

La Muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps (1^{er} 2^e livres), *De nouveau reveuë, corrigee & augmentee*, Tours, Sébastien Molin, 1600, In-12, 99 f. (Harvard U.)

Les Muses Gaillardes, recueillies des plus beaux esprits de ce temps, Par Antoine Du Breuil, Paris, Antoine Du Breuil, 1600, In-12, 246 f.

Le premier (-troisiesme) livre de la muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps, de nouveau reveu, corrigé et augmenté, 3 part. en 1 vol. in-24
 A Rouen, chez Claude le Vilain, 1603

Les Muses ralliées, 1603. Titre-frontispice de L. Gaultier représentant Apollon et les neuf Muses, sur un premier cartouche « Les Muses Ralliées », sur un second « chez mathieu Guillemot au pallais ». Avec Privilège du Roy, In-12 ; *Les Muses françoises ralliées, ou recueil de vers* par M. Derpinelle, 1603

Le Parnasse des plus excellens poètes de ce temps, premier volume, Paris, Mathieu Guillemot 1607. Epître dédicatoire au Comte de Soissons. Titre frontispice signé L. Gaultier

représentant, en haut, Apollon avec les neuf Muses et des deux côtés des cartouches sont placés Homère et Virgile.

Ce premier volume du *Parnasse* contient 298 pièces : 194 signées et 104 non-signées. On y trouve une dizaine de poètes nouveaux n'ayant pas figuré dans les *Muses ralliées* et les recueils précédents parmi lesquels nous citons Berthelot, Maynard, De Rosset, D'Amboise.

Le Parnasse, second volume. A Paris chez Mathieu Guillemot au pallais.

Poètes nouveaux n'ayant pas figurés dans les *Muses ralliées* et les recueils précédents. 3 poèmes de Sigognes non signés.

Les Muses Gaillardes, Recueillies des plus beaux Esprits de ce temps. Par A.D.B.parisien.

Seconde Edition, reueuë corrigée, & de beaucoup augmentée

A Paris, De l'Imprimerie D'Anthoine du BRUEIL, 1609.

Avec Privilège du Roy.

La Muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps

Lyon, Ancelin, 1611

Les Satyres du Sieur Régnier. Dernière édition revue, corrigée et de beaucoup augmentée, tant par les sieurs de Sigogne et de Berthelot, qu'autres des plus signalez poètes de ce temps, Abraham Du Breuil, Paris, 1614.

Les Satyres Bastardes, et autres œuvres folastres du cadet Angouleuent, A Paris, 1615

Les Satyres et autres oeuvres folastres du Sr Régnier. Dernière édition... augmentée de plusieurs pièces de pareille estoffe, tant des sieurs de Sigogne, Motin, Touvant et Bertelot ["sic"] qu'autres des plus beaux esprits de ce temps, Paris, S. Thiboust, 1616

In-8° , pièces limin., 199 ff. Paris, P. Chevallier, 1617

Recueil des plus excellens vers satiriques de ce temps, Paris, A. Estoc, de 1617

Le premier recueil à citer Sigogne , Motin, Berthelot avec un nombre important de pièces signées dont voici quelques incipit parus sous le nom de « Sigognes » :

« Stances contre un petit homme, nommé Lescalopier ou G. »

« Adieu à une marquise. Satyre ».

« Satyre. Contre une vieille sorcière » /Desdain dans les recueils qui suivent/

« Gausserie en galimatias » /Lettre en galimatias/ (attribuée à Sigogne)

« Magot, en vous peignat, je vous pince sans rire » (Sonnet) –Attribué à Sigogne

« Satire, sur la crainte du cocuage (Signé Sigognes)

« Satyre, contre une vieille veuve » (Signée Sigognes)

Le Cabinet satyrique, ou Recueil parfait des vers piquans et gaillards de ce temps, tiré des secrets cabinets des sieurs de Sigogne, Régnier, Motin, Berthelot, Maynard et autres des plus signalez poètes de ce siècle, Paris, A. Estoc, 1618, In-12, pièces limin.

Comme dans le *Recueil* de 1617, de nombreuses pièces appartiennent à « Sigognes » -voici quelques incipit : « *Pourceau le plus cher d'Epicure...* » (Ode), p.180 « *Ce corps deffiguré, basti d'os et de nerfs...* » (Sonnet), p.371 ; « *Sortez du cruex d'enfer, mégère* » (Ode), p.383 ; « *Cette vieille et noire corneille* », p.510 ; « *Ne voiray-je jamais l'Ollivastre Perrette...* », p.528 ; « *Ce n'est point des galans de France...* », p. 539 ; « *Petit rat de Brésil, qi vous a botiné...* » (Sonnet) p.416 ; « *Que le masque est chétif que cette fille porte...* » (Sonnet),

p.616. Les poèmes adressés à Henriette de Verneuil forment une unité thématique à part à l'intérieur du recueil : « Adieu à une Marquise. Satyre. » « Lettre en Galimatias »...

Les Satyres du Sieur Régnier, revuës, corrigées et augmentées de plusieurs satyres..., Rouen, Jacques Besongne, 1625

Le Parnasse satyrique du sieur Théophile, Éd .S.I., Paris, 1660
« Ce manteau de damas à grande figure platte... » (Ode) –pièce non-signée, p.202 ; « Elle ne pèse pas une aulne de dentelle... » (Ode) – pièce non-signée, p. 203. Satyre, contre une vieille veuve (Anonyme)

Le Cabinet Satyrique, ou Recueil parfaict des vers picquans et gaillards de ce temps. Tiré des Secrets Cabinets des Sieurs de Sigognes, Régnier, Motin, Berthelot, Maynard, et autres des plus signalez poètes de ce siècle. Dernière édition revuee, corrigee, et et (sic) de beaucoup augmentee. A Paris, Jouxte la coppie imprimée à Rouen, 1632.

Le Cabinet Satyrique, ou Recueil parfaict des vers picquans et gaillards de ce temps. Tiré des secrets Cabinets des Sieurs de Sigognes, Régnier, Motin, Berthelot, Maynard, et autres des plus signalez poètes de ce siècle. Dernière édition revuee, corrigee, et et (sic) de beaucoup augmentee. A Paris, 1634.

Contient 65 pièces signées de Sigogne. Cette statistique montre l'évolution de sa production littéraire -circulée à la main (par rapport aux trois poèmes du *Parnasse* de 1607) et la floraison des éditions posthumes.

Les Satyres du sieur Régnier, dernière édition reveuë, corrigée et de beaucoup augmentée, tant par le sieur de Sigogne que de Berthelot..., Paris : N. et J. de La Coste, 1635, Rééditées en 1637,1641 et 1645.

Le Cabinet Satirique, ou recueil parfait des vers piquants et gaillards de ce temps, Mont-Parnasse, 1660, 2 vol. petit in-12

Le Cabinet Satyrique, ou Recueil des vers piquans et gaillards de ce temps, tirés des cabinets des sieurs de Sigognes, Régnier, Motin, Berthelot, Maynard et autres des plus signalez poètes de ce siècle, Imprimé au Mont Parnasse, 1697, 2 vol. in-12

Le Cabinet Satyrique ou Recueil de Vers Piquants & Gaillards tirés des Cabinets Des Sieurs de Sigognes, Regnier, Motin, Berthelot, Maynard, & autres des plus signalez Poètes. Tome I.-II. Au Mont Parnasse, De l'imprimer de messier Apollon. L'année satyrique.

2. AUTRES ŒUVRES

A. XVI^e –XVII^e siècles

Recueils Anonymes et recueils collectifs

Blasons anatomiques du corps féminin

Publiées sur l'Édition de 1550 - Avec un Avant-Propos, Des Notes et un glossaire Par le bibliophile AD** B**, Paris, Bibliothèque Internationale d'Édition, E.Sansot & C^{ie}, Editeurs, 7, rue de l'Eperon, 1907

Le Court manteau du satyre à l'oneau : sur un désir de le faire, sign. A-C,
Inconnu des bibliographes. BN Tolbiac, Réserve P-YE-2406.

La Louange des femmes. Invention extraite du commentaire de Pantagruel, sur Androgyne de Platon, Lyon, 1551.

Le Parnasse des poètes français modernes contenant leurs plus riches et graves sentences, discours, descriptions et doctes enseignemens recueillis par feu Gilles Corrozet, 1572.
A Nancy, impr. de J. Jenson, 1572. 2 parties en 1 vol. in-8°.

Le Parnasse des poètes françois et modernes contenant leurs plus riches et graves sentences, discours, descriptions et doctes enseignemens recueillis par Gilles Corrozet
Paris : Galiot Corrozet, 1578, In 16

La Guerre des masles contre les femelles :

Representant en trois dialogues les prerogatives & dignitez tant de l'un que de l'autre sexe Avec les Meslanges Poëtiques du Sieur de Cholieres
A Paris, Par Pierre Cheuillot, en l'allée de la chappelle S. Michel au Palais, 1588
Avec Privilege du Roy

La Farce des Quiolars. Tiree de cet ancien proverbe Normand, Y ressemble à la Quiole, y fait de Gestes : lequel se met ordinairement en usage, quand on voit une personne qui par ses actions, par ses paroles, & par ses habits, croit cacher la bassesse de sa naissance, la pauvreté de sa cuisine ou les imperfections de son esprit. Pour le divertissement des Melancoliques, & de ceux qui sont en parfaite santé, par P.D.S.J.L. Rouen, 1599, In-12, 24 p.

La Folie faine de l'amant loyal. Histoire nouvelle, contenant plusieurs Chansons, Stances & Sonnets. Reveuë & changee du tiltre, depuis la premiere impression, par N.C.J.R ; Auteur d'icelle. Rouen, Pierre Calles et Adrien de Launey, 1599

Le Blason des Barbes de maintenant, chose tres-joyeuse et recreative (...), Rouen, Louis Coste, 1602, In-12,

Le Parnasse satyrique du XV^e siècle, Anthologie de pièces libres, Marcel Schob, Paris, 1905

Textes d'auteurs

I. Poésie

ALEXIS, Guillaume, *Le Blason des faulces amours*, Paris, début XVI^e, In-8, sign. A8-C8 et dernier cahier D4 incomplet, car. goth., figure grav. sur bois au titre

AUBIGNE, Agrippa d', *Les Tragiques*, Édition nouvelle, Charles Read (1819-1898), Éditeur scientifique, Paris, 1872

- *Les Tragiques*, Edition critique par Armand GARNIER et Jean PLATTARD, I, Paris, Librairie Marcel Didier, 1962

AUVRAY, Jean, *Le Banquet des Muses ou les Divers satires du sieur Auvray*, Rouen, David Ferrand, 1623, 2^e éd. de 1628

BEAUJEU, Christophe, *Les Amours*, 1588, Edition contemporaine dans la Collection Orphée, La Différence, 1995, présentée par Claude-Gilbert Dubois

BEZE, Théodore de, *Satyres chrestiennes de la cuisine papale*, Genève, Droz, 2005

BERNI, Francesco, *Rime*, Mursia Editore, 1985, Milan

BIRAGUE, Flaminio, *Les Premières Œuvres Poétiques*, 1585, Édition critique par Roland Guillot et Michel Clément, Droz, Genève, 1998

BOILEAU, *Satyre VI*, In. : *Satires, Epîtres, Art poétique*, Gallimard, Paris, 1985

BRUSCAMBILLE, *Les Œuvres de Bruscambille, contenant ses fantasmes, Imaginations et paradoxes et autres discours comiques. Le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses Imaginations. Revu et augmenté par l'auteur*, Rouen, M. de La Motte, 1626

CHASSIGNET, Jean-Baptiste, *Le Mespris de la vie et Consolation contre la mort*, Besançon, 1594, Edition critique d'après l'original de 1594, Droz, Genève, 1967

CORROZET, Gilles, *Hecatographie. C'est-à-dire les descriptio[n]s de ce[n]t figures & hystoires, contenant plusieurs appopthegmes, Sentences & dictz, tant des Anciens que les modernes*. Paris, Denys Janot, 1543. Les gravures du recueil ont été attribuées à Jean Cousin. Réédition chez Honoré Champion, 1905

- *Les blasons domestiques. 1539*. Nouvelle édition publiée par la Société des Bibliophiles françois. Paris, chez les Libraires de la Société, 1865. Dans cet ouvrage, il voulait donner une leçon aux poètes de blasons et contre-blasons du corps féminin qui fleurissaient alors. Il y détaille les diverses pièces d'une maison (la cave...).

CROIX, Pierre De, *Le Miroir de l'Amour Divin*, Édition critique par LANCE K. DONALDSON-EVANS, Droz, 1990

-
- LASPHRISE, Marc-Papillon de, *L'Allusion*, Frontispice miroirique de Dominique Descargues, Préface et glossaire par Jean-Pierre Lassale, Champavert Éditeur, 1995 ;
 — *Diverses poésies*, Édition critique avec introduction et notes par Nerina Cleric Balmas, Librairie Droz, Paris-Genève, 1988 ;
 — *Diverses poésies*, Édition critique avec introduction et notes par Nerina Cleric Balmas, Librairie Droz, Paris-Genève, 1988 ;
 — *Les Amours de Théophile et l'amour passionné de Noémie*, Édition critique avec Introduction et notes par Manuella Callaghan, Droz, Paris-Genève, 1979
- NUYSEMENT, Clovis Hestean de, *Les Oeuvres Poétiques*, Livres I et II, éd. critique Roland Guillot, T.L.F., Genève, Droz, 1994, Livre III, Genève, Droz, 1996
- DESSPORTES, Philippe, *Amours d'Hippolyte*, *Les Premiers Œuvres de Philippe Desportes*, Anvers, Nicolas Soolmans, 1582 ;
 — *Œuvres*, Introduction et Notes par Alfred Michiels, Paris, Adolphe Delahays, 1858
- DURANT, Etienne, *Les Méditations*, , Paris, 1611, Edition F. Lachèvre
- DU PERRON, Jacques Davy, *Diverses Oeuvres*, Paris, 1622
- FORNIER, Raoul (Signé R.F. dans la *Muse Folastre*, 2^e livre, Rouen, chez Claude le Vilain 1603). *Le labyrinthe d'Amour*, 1^{er} livre, 1610, renferme une « *Reponse à R.F.* » La femme et les daemons n'ont rien de ressemblance, Elle est signée L.D.S., In. : *Le Cabinet Satyrique*, par Fernand Fleuret et Louis Perceau, Tome I., Paris, Librairie du bon vieux temps, 1924
- GODARD, Jean
Les Oeuvres de Jean Godard, Pierre Landry, Lyon, 1594 ;
 — *La Nouvelle Muse ou Les Loisirs de Iean Godard, parisien, cy devant Lieutenant General au Baillage de Ribemont, Dediee à Monseigneur du Vair, Garde des Sceaux de France*, A Lyon, Par Claude Morillon, Imprimeur de M. la Duchesse de Montpensier, 1618 *Meslanges poétiques, tragiques, comiques et autres diverses...*, Lyon, A. Travers, 1624, In-8
- GUILLAUME, Maître, *Pasquil, ou Coq à l'asne de M. Guillaume pour balleier les ordures de ce temps*, 1616
- JODELLE, Etienne, *Les oeuvres et mélanges poétiques*. Premier volume. Paris, N. Chesneau et A. Patisson, 1574
- LA CEPPÈDE, Jean de, *Les Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption*, Genève, Droz, 1966
- LA GESSEE, Jean de, *Les Odes-Satyres et Quelques Sonets*, « A la Royne de Navarre », A Paris, De l'Imprimerie de Frederic Morel, Imprimeur ordinaire du Roy, 1578
- MARBEUF, Pierre de, *Recueil des vers*, 1628 ;
 — *Le Miracle d'Amour*, Préface de Jean ORTEL, Introduction de Maurice Lever, Le Domaine Privé, Obsidiane, 1983

MICHEL-ANGE, *Rime/poésies*, Présentation traduction et notes d'Adelin Charles Fiorato, Les Belles Lettres, 2004

MOTIN, Pierre, *Poésies*, Texte établi et présenté par Guillaume Peureux, Société des textes français modernes, 2006

PASSERAT, Jean, *Rien, à Henry de Mesmes pour estraine*. Traduit du latin de Jean Passerat en François par Philippe Girard. Quelque chose. Tout, Lyon, B. Rigaud, [s.d.], 32 p.

RÉGNIER, Mathurin, *Les Satyres* du Sieur Regnier, Paris, Toussain Du Bray, 1609,
—*Œuvres complètes de Mathurin Régnier Avec les commentaires revus et corrigés Précédées de l'Histoire de la satire en France pour servir de discours préliminaire par M. Viollet Le Duc*, Paris, P. Jannet, Libraire, 1853

—*Oeuvres complètes*, éd. Par Gabriel Raibaud, Paris, STFM, 1982

STELLA, Diego de, *Méditations très dévotes de l'amour de Dieu*, traduites en français par Gabriel Chappuys Tourangeau, à Tournay, chez Nicolas Laurent, à la Bible d'or, 1594

VAUQUELIN DES YVETEAUX, Nicolas, *Recueil de vers*, 1606 ; Edition G. Mongrédien, Picard, 1921, Slatkine, 1967

VERMEIL, Abraham de, *Poésies*, édition Henri Lafay, Genève, Droz, 1976

II. Prose (Œuvres littéraires et historiques. Témoignages)

AVILA, Sainte Thérèse d', *Le Château Intérieur*, Traduit de l'espagnol par Marcel Bouix, Éditions Payot & Rivages, 1998

BRANTÔME, Pierre de Bourdeille (1540-1614), *Les dames galantes*, Leyde, Jean Sambix, 1666 ; Nouvelle édition par Maurice Rat, Editions Garnier Frères, 1960.

COLLETET, Guillaume, *Traité du Sonnet*
Six parties en 2 volumes, A. de Sommaville, Paris, 1658

Conteurs italiens de la Renaissance,
Editions Gallimard, 1993, Préface par Giancarlo Mazzacurati

FELIBIEN, André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668

- *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roi*, Paris, F. et P. Delaulne, 1689

- *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, J.-B. Coignard, 1676

LA FRESNAYE, Jean de, *L'Art poétique de Jean Vauquelin, sieur de la Fresnaye*, Paris, Poulet-Malassis, 1862, In-16

L'ESTOILE, Pierre de, *Journaux, mémoires*, Clermont-Ferrand, Paleo.cop.2007 ;

— *Les belles figures et drolleries de la Ligue*, 1589-1600, Paris, P.Daffis, 1877, in-8°

Les Facetieuses journées Contenant cent centaines & agreables Nouvelles la plus part aduenuës de nostre temps, les autres recueillies & choisies de tous les plus excemllents auteurs estrangers qui en ont escrit. Par G.C.D.T. A Paris, Pour Iean Houze, au palais en la galerie, pres de la Chancellerie M.D.LXXXIII.
Arsenal, 8 BL 18897

LOURDELOT, Jehan, *La Courtisane solitaire*, Lyon, Chez Vincent de Cœurfilly, 1622

LUCINGE, René de, *Lettres sur les débuts de la Ligue*,
Edition Alain Dufour, Droz, Genève, 1964

MATTHIEU, Pierre, *Suite de l'histoire de France, Concernant la mort déplorable de Henry III... Ensemble un panegyrique et un discours funebre, Dresse a sa memoire immortelle*, Geneue, P. Marceau, 1620

OLIVIER, Jacques, *Alphabet de l'imperfection et malice des femmes*, Paris, 1617, Rouen, 1658

RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, Édition établie et annotée par Jacques Boulenger, Revue et complétée par Lucien Scheler, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1955

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois, contenant généralement tous les mots et plusieurs remarques sur la langue françoise...*, Genève, D. Ritter, 1693

TALLEMANT DES REAUX, Gédéon, *Les Historiettes de Tallemant des Réaux : mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle*. Publiées sur le manuscrit inédit et autographe, avec des éclaircissements et des notes, par Messieurs. Monmerqué, membre de l'institut, de Chateaugiron et Taschereau, Alphonse Levavasseur, Paris, 1834 (et 1835)

THOU, Jacques-Auguste de, *Histoire universelle...Depuis 1543 jusqu'au 1607*, traduite sur l'édition latine de Londres, livre LXXVIII, tome IX, Londres (Paris), 1734

VALOIS, Marguerite de, *Mémoires et autres écrits*, Édition Yves Cazaux, Paris, Mercure de France, 1971

B. AUTRES OEUVRES

Antiquité

ANACREON, *Les Odes d'Anacréon Teien, poète grec, traduites en François, par Rémy Belleau*, Paris, Mamert Patisson et Gilles, 1585, In-12, BN Rés. Ye. A830.

ARISTOTE, *Poétique*, ch.5, 1449

CATULLE, *Poésies*, trad. Georges LAFAYE, Les Belles Lettres, Paris, 1984

HORACE, Tome I, *Odes et Epodes*, Livre II, XVI, Strophe 25, Texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, « Les Belles Lettres », 1927

JUVENAL, *Satyrarum libri V*, Paris, Mamert Patisson, 1585, In-8

Les Satyres de Juvenal et de Perse, trad. nouvelle par de La Valterie, Paris ?, [Barbin ?, 1689, Arsenal, 8-BL-5107

MARTIAL, *Épigrammes*, X, XXXII, Édition et traduction de H.-J. IZAAC

OVIDE, *Les Quinze livres de la Métamorphose*,
Traduit par François Habert,
Paris, pour Jérôme de Marnef et la veuve Guillaume Cavellat, 1580

PLINE l'Ancien,
Abrégé de l'Histoire naturelle, Paris, 1780, in-12 ; *Histoire naturelle*, Textes choisis et présentés d'après la traduction de Littré par Hubert Zehnacker, Editions Gallimard, 1999.

QUINTILIEN, *Institutionum oratoriarum libri duodecim. Declamationum liber ejusdem*, Lyon, Antoine Gryphius, 1585. I-8

Littérature médiévale

ARNAUT, Arnaut de Carcasses, *La Nouvelle du Perroquet*. Ce texte donné est celui du ms. R avec les émendations, les corrections et qu. adjonctions (prises dans les mss.J et G) proposées par Nelli-Lavaud. Pierre Bec, Les Éditions Fédérop, 1988

DANTE Alighieri, *La Divine comédie... L'Enfer... chant I*, Paris, (1892.) In-12 ; *La Divine comédie*, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Éd. bilingue, Paris, Flammarion, 2004

HELINANT de Froidmont, *Les Vers de la Mort*, traduits en français moderne et commentés par Joseph Coppin de la Faculté Libre de Lille, 1930, Desclée de Brouwer & Cie Editeurs, Paris

Le Roman de la Rose : Ms.3338 (202 B.F.) Ecriture du XIV^e siècle. Parchemin 146 feuillets, plus feuillet A. 310 sur 230 millim. Une grande miniature, avec encadrement de médaillons au fol.1.

— éd. Par Félix Lecoy, Paris, H. Champion,

PETRARQUE, F., *Le Canzoniere*
Edition critique bilingue P. Blanc
Classiques Garnier, Paris, Bordas, 1988

RUTEBEUF, *Le Pet du vilain*, In *Œuvres complètes*, t.I., traduction par Michel ZINK, Classiques Garnier, 1989, pp.61-63.

VILLON, François, *Lais, Testament, Poésies diverses, ballades en jargon*, Champion Classiques, 2004

3. ART

ALBERTI, Leon.Battista, *De Pictura*, éd. C.Grayson, Bari, Laterza, 1975

ANEAU, Barthélémy, *Picta poesis ut poesis erat*, Lyon, Marcé Bonhomme, 1552 ;
—Lyon, Macé Bonhomme, L. & C. Pesnot / M. Bonhomme, 1564

LANGLOIS, Pierre, *Discours des Hieroglyphes*, Paris, A. L'Angelier, 1583

LE BRUN, Charles, *Dessins de Charles Le Brun, gravés pour la Chalcographie du musée Napoléon en 1806*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000 ;
—*L'Expression de passions et autres conférences. Correspondance*, Editions Dédale, Maisonneire et Larose, 1994 ;
—*Expressions des passions de l'Ame* (édit. 1727), Bibliothèque Interuniversitaire de Lille, 1990

MAGGI, Vincenzo, *De ridiculis* (1550), *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes, Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Ejusdem de Ridiculis et in Horatii librum de Arte poetica interpretatio. In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*, Venetiis : in off. erasmiana V. Valgrisi, 1550

PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, J. Estienne, 1708/ Éditions Gallimard, 1989

RIPA, Cesare, *Iconologie, ou explication d'images tirées des recherches de Cesare Ripa*, 1644, Paris

VIGENÈRE, Blaise de, *Les images ou tableaux de platte-peinture*, Paris, N.Chesneau, 1578

VINCI, Léonard de, *Le Traité de la peinture*, Traduction française par André Keller Préface de Giorgio Vasari, Paris, J. de Bonnot, 1977

4. MEDECINE

Traité d'anatomie, physiognomonie

GUILLEMEAU, Jacques, *Tables anatomiques avec les pourtraicts et declaration d'iceux ensemble un denombrement de cinq cens maladies diverses. Au Roy par Jac. Guillemeau d'Orleans, chirurgien du roy & juré à Paris*, Paris, Jean Charron, 1586

PARE, Ambroise, *Les œuvres d'Ambroise Paré, Conseiller, et premier chirurgien du Roy. Diuisees en trente liures. Avec les figures & pourtraicts, tant de l'Anatomie, que des instruments de Chirurgie, & de plusieurs Monstres. Reueués, corrigees & augmentees en infinis lieux en ceste huitieme Edition. A Paris, Chez Nicolas Buon, 1628. Avec Ptiuilege du Roy.*

PORTA, Giambattista della, *Physiognomonie humaine*, Sorrente, Chez Giuseppe Cacchio, 1586

VESALE, André, *De Humani Corporis Fabrica*, Bâle, 1543 ; 2^e Ed., 1555

4. DÉMONOLOGIE

AUBIGNAC, abbé d', François Hédelin, *Des Satyres, brutes, monstres et démons, de leur nature et adoration, contre l'opinion de ceux qui ont estimé les satyres estre une espèce d'hommes distincts et séparez des adamicques...*, Paris, N. Buon, 1627, In-16

BODIN, Jean (1530-1596), philosophe, magistrat, procureur du roi
De la Démonomanie des sorcières, Paris, chez J. du Puys, 1580

CARDAN, Jérôme, *De rerum varietate*, 1558

DEMONS, Jean, *La Demonstration de la Quatriesme partie du Rien, et Quelque chose, et tout Avec la Quintessence tiree du quart de Rien et de ses dependances contenant les preceptes de la sainte Magie et devote invocation de Demons. Pour trouver l'origine des maux de la France et les remedes d'iceux, dediee à la ville d'Amiens*, 1594, In-8, 78 p.

JACQUES I (roi d'Angleterre), *Daemonologia, hoc est Adversus incantationem sive magiam institutio, forma dialogi concepta et in libros III distincta, authore serenissimo potentissimoque principe, Dn. Jacobo, Dei gratia Angliae...rege...*, Hanoviae: apud 6. Antonium, 1604, In-12, 191 p, R-39097

L'ANCRE, Pierre de, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons...*, Paris, J. Berjon, 1612

LANGLOIS, Eustache-Hyacinthe, *Essai historique et pittoresque sur les danses des morts. Suivi d'une lettre de M.C. Leber et d'une note de M. Depping sur le même sujet. T.2/par E.-H. Langlois; accompagné de cinquante-quatre planches et de nombreuses vignettes dessinées et gravées par E.-H. Langlois, Mlle Espérance Langlis, MM. Brevière et Tudotouvrage complété et publié par M. André Potter et M. Alfred Baudry; Sur les danses des morts*, Rouen, A. Lebrument, 1852, in-8

LE LOYER, Pierre (sieur de La Brosse), *Discours et Histoires des sceptres, visions et apparitions des esprits, anges, démons et âmes, se monstrans visibles aux hommes*, Angers, G. Nepveu, 1586 ; Édition revue et corrigée, Nicolas Buon, Paris, 1605

La Guerre des masles contre les femelles : Representant en trois dialogues les prerogatives & dignitez tant de l'un que de l'autre sexe Avec les Meslanges Poëtiques du Sieur de Cholieres
A Paris, Par Pierre Cheuillot, en l'allée de la chappelle S. Michel au Palais, 1588

NIESS, Johanne, *Alphabetum diaboli*, auctore Joanne Niess, in 16, 1627

NYNAULD, Jean de, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers : où les astuces du Diable sont mises tellement en évidence, qu'il est presque impossible... de se laisser doresnavant séduire...* Paris, Jean Millot, 1615

II. CORPUS SECONDAIRE

1. ÉTUDES LITTÉRAIRES

Études portant sur SIGOGNE

BEAUSOLEIL, Mireille, « *Un envers amoureux : la revanche des amants transis dans la poésie satirique* », In. : Actes du 10^e colloque estudiantin de la SESDEF, Toronto, 2005

CLOISSON, Marianne, « *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650)* », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, Volume 64, Numéro 3, Droz, Genève, 2000, pp.335-351.

DANDREY, Patrick, « *De Montaigne à Pascal. L'éloge paradoxal en France dans la première moitié du XVII^e siècle* », In. : L'éloge paradoxal. De Gorgias à Molière, PUF, 1997, pages .189 et 191.

FLEURET, Fernand, *De Ronsard à Baudelaire. Francesco Colonna, Maurice Scève et autres illustres. La Satire en France aux XVI^e et XVII^e siècles. Le Sieur de Sigogne. Claude d'Esternod et l'Espadon satyrique. Le Comte de Caylus. Cartouche, Mandrin et la littérature de colportage.* Paris, Mercure de France, 1935.

Érotiques du XVII^e : Claude Le Petit, Malherbe, sieur de Sigogne, Pierre Motin... Le Pont de l'épée ; 67-68
Goudargues : G. Chambelland, 1979

LACHÈVRE, Frédéric (1855-1943), *Bibliographie des Recueils Collectifs de Poésies publiées de 1597 à 1700.* Tome premier (1597-135), Paris, Librairie Henri Leclerc, 1901.

— *Bibliographie des recueils collectifs de poésie du XVI^e siècle*, Paris, Champion Editeur, 1922, In-4°, 613 p.,

— *Nouvelles Glanes Bibliographiques et Littéraires*, Paris, L.Giraud-Badin, 1933.

Un précieux inventaire des recueils groupés par éditeur présentant une liste détaillée des recueils collectifs de cette période.

MELANCON, Robert, « *Le Pétrarquisme travesti de Sigogne* », In. : Études françaises, N° 13, 1977

PERCEAU, Louis, *Les Satires françaises du XVII^e siècle, recueillies et publiées, avec une préface, des notices et un glossaire, par Fernand Fleuret et Louis Perceau*
Paris, Garnier frères, 1923

2 vol. in-16. Comprend : I. Sigogne. Berthelot. L'Espine. Jean le Blanc. Mathurin Régnier. François Maynard. Pierre Motin. Annibal de Lortigues. Vauquelin Des Yveteaux. Guillaume Bautre. Claude d'Esternod. Besançon. Théophile de Viau. Salomon Certon. Sonnet de Courval. Claude Garnier. Jean Auvray. La Croix. Saint-Amant. Honorat de Meynier. Hay Du Chastelet. Angot de l'Esperonnière. Garaby de La Luzerne. Vion d'Alibray. Du Lorens.

Ménage. Salomon de Priezac ; II. Charles Beÿs. Benserade. Sarasin. Furetière. Saint-Évremond. Bois-Robert. Scarron. Pierre Le Moyne. Boileau. Abbé Cotin. Marigny. Barbier d'Aucour. Louis Petit. Du Camp d'Orgas. Cantenac. Pradon. Duc de Nevers. Mme Deshoulières. Bellocq. Regnard. Sénecé. Gacon. Sanlecque. Urbain Chevreau. Losme de Monchesnay. Bonnacorse. Pierre Henry. Pierre de Villiers. Eustache Le Noble. Charles Perrault

Anthologies thématiques de poésie baroque

ADAMIK, Lajos, *Szívelakoma – a groteszk költészet gyöngyszemei*, Helikon, Budapest, 1990

Les Jeux de Priape, Anthologie d'épigrammes érotiques, textes choisis et traduits par Florence DUPONT, Editions Le Promeneur, Paris, 1994

GOIMARD, Jacques, STRAGLIATI, Roland, *La Grande Anthologie du Fantastique, Histoire des délires*, Omnibus, 1996

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Poésie amoureuse à l'âge baroque. Vingt poètes maniéristes et baroques*. (Anthologie), Librairie Générale Française, 1990 /d'Aubigné, de Beaujeu, Bernier de La Brousse, Verville, Birague, du Perron, Desportes, E. Durand, GODARD, Isaac Habert, de Nuysement, JODELLE, de La Roque, Marbeuf, PAPILLON, de Virbluneau, de Sponde, Th. De Viau, Tristan L'Hermite, Pontus de Tyard/

ROUSSET, Jean, *Anthologie de la poésie baroque française*, Librairie Armand COLIN, Paris, 1968

SCHMIDT, Albert-Marie, *L'amour noir. Poèmes baroques* (Recueillis, classés et présentés par A-M. SCHMIDT, Présentation de Jacques ROUBAUD, Slatkine, Genève-Paris, 1982

SERROY, Jean, *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie*. Imprimerie nationale, Editions, 1999

VIANEY, Joseph, *Chefs-d'œuvre poétiques du XVI^e siècle. Marot, Du Bellay, Ronsard, D'Aubigné, Régnier*, Librairie A. Hatier, Paris, 1935

Études générales sur la poésie baroque

AUGUIS, Pierre-René, *Bibliothèque des poètes français jusqu'à Malherbe*, Paris, Crapelet, 6 volumes, 1824

BAÏCHE, André, *La naissance du baroque français. Poésie et image de la Pléiade à Jean de la Ceppède*, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Série A-Tome 31, 1976

BLANCHARD, André, *La poésie baroque et précieuse (1550-1650)* Editions Seghers, Paris, 1969, 1985

BELLENGER, Yvonne, « La métamorphose dans la poésie religieuse baroque », In *Poétiques de la métamorphose*, sous la direction de Guy Demerson, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1981

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, « *Le cogito mélancolique de la modernité* », In. : Les écrivains et la mélancolie, Les Collections du Magazine Littéraire, Octobre-Novembre 2005

CLEMENT, Michèle, *Une poétique de crise : Poètes baroques et mystiques, 1550-1660*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 1996

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Larousse, 1972; *Le maniérisme*, PUF, Paris, 1979; *Le baroque en Europe et en France*, PUF, Paris, 1995

Figures à l'italienne: métaphores, équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque Études réunies et publiées par Danielle Boillet et Alain Godard, Presses de l'Université Paris III, 1999

HALLYN, F., *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Droz, 1975

LAFAY, Henri, *La poésie française du premier XVII^e siècle; 1598-1630*, Nizet, 1975

Les lettres au temps d'Henri IV, Actes du colloque d'Agen-Nerac, Pau, J et Editions, 1991

LESTRINGANT, Frank, *Politique du martyr au temps des guerres de religion in Politique et Littérature en France au XVI^e-XVIII^e s.*, Bari, Adriatica, Paris.

PELEGRIN, Benito, *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Éditions du Seuil, Paris, 2000

RAYMOND, Marcel, « *Aux frontières du maniérisme et du baroque* », In. : *Baroque 3. Actes de la 3^e session des Journées Internationales du Baroque*, Montauban, 1969.

ROUSSET, Jean, *Circé et le Paon*, José Corti, 1953 ; *L'intérieur et l'extérieur, essai sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Corti, 1968

SCHMIDT, Albert-Marie, *Études sur le XVI^e siècle*, Albin Michel, 1967

SOUILLER, Didier, *La littérature baroque en Europe*, PUF, Paris, 1988.

WEBER, Henri, *La création poétique au XVI^e siècle en France*, Nizet, 1956

Études sur la littérature satirique et sur les thèmes spécifiques de la littérature baroque

A. Études sur les autres auteurs et sur l'évolution du genre satirique du Moyen-Age au baroque

ADHEMAR, Jean, *Le Grotesque dans la caricature française au XVI^e siècle*

S.l.n.d., IN-4, non paginé
Extrait de Graphis, 1954

ANGELI, Giovanna, *Il mondo rovesciato*, Rome, Bulzoni, 1977

BAKHTINE, Mihail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970

BAR, François, *Le Genre burlesque en France au XVI^e siècle*, Paris, D'Artéry, 1960

CHAMFLEURY, *Histoire de la caricature au moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, E. Dentu, 1875 ; *Histoire de la Caricature sous la réforme et la Ligue*, Paris, E. Dentu, 1880

CAILLOIS, Roger, *Images, images...*, Cité par Albert LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Masson et Cie, Paris, 1970

COOPER, Richard, « Le Codicille Villon : le Testament poétique à la Renaissance », in *Villon at Oxford, The Dram of the Texte*, Amsterdam, Rodopi, 1999

CORNILLAT, François, « Or ne mens ». *Couleurs de l'éloge paradoxal et du blâme chez les Grands Rhétoriciens*, Paris, Honoré Champion, 1994.

DANDREY, Patrick, *L'éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, PUF, Paris, 1997

DEBAILLY, Pascal, *L'esthétique de la satire chez Mathurin Régnier*, Thèse de doctorat, Paris X-Littérature française, Tome I., 1993 ; *Le rire satirique*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, t.LVI,3, 1994, pp.695-717.

DUCROS, Franc, *L'odeur de la panthère : Dante, la poésie*, Saint-Maximin, Théétète éditions, 1997

DU TILLIOT (Jean-Bénigne LUCOTTE), *Mémoires pour servir à l'histoire de la Fête des Fous*, Lausanne-Genève, 1741, in 8°

EICHEL-LOJKINE, Patricia, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Droz, Genève, 2002

LAFFAY, Albert, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Masson et Cie, Paris, 1970

La satire au temps de la Renaissance, Centre de Recherches sur la Renaissance, Université de Paris-Sorbonne, Institut de Recherches sur les civilisations de l'Occident moderne, Directeur de publication M.T. JONES-DAVIES, Jean Touzot Libraire-Editeur, Paris, 1986

LENIENT, Claude, *La satire en France ou la Littérature au XVII^e siècle*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1866

LEVER, Maurice, *Canards sanglants, naissance du fait divers*, Paris, Fayard, 1993

LONGHI, Silvia, *Lusus. Il capitolo burlesco nel cinquecento*, Padou, Antenore, 1983

MC EACHERN, Patricia, *Deprivation and Power, The Emergence of Anorexia in Nineteenth-Century French Literature*, Greenwood Press, Londres, 1998

MULLER (Gari R.), *Theater of Folly. Allegory and satire in the Sottie*. Thèse Yale Univ., 1975

NEDELEC, Claudine, *Les Etats et Empires du burlesque*, Honoré Champion Editeur, 2004

PEUREUX, Guillaume, *Le burlesque*, Editions Gallimard, 2007

POETIQUES DU BURLESQUE, Actes du colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporains de l'Université Blaise Pascal, 1996, Edité par Dominique Bertrand, Honoré Champion, 1998

RAILLOT, David, *Cinq siècles de chansons dieppoises, polletaises et des alentours*, Luneray, Bertout, 2000

RAINVILLE, Georges, *Le Comique et la caricature dans l'antiquité*, S.I., 1902, BN Richelieu - Arts du spectacle – Magasin 8- RJ- 4534

ZUFFEREY, François, « *Marcabru ou le poète caprin* », In. : Cahiers de la civilisation médiévale, X^e-XII^e siècles, Centre d'études supérieures de la civilisation médiévale, N°50, octobre-décembre, 2007

ZUMTHOR, Paul, « *Fatrasie et Coq-à-l'âne de Beaumanoir à Marot* » In. : *Mélanges R. Guette*, pp. 5.-18. Texte reproduit avec quelques modifications dans *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e –XIII^e siècles)*, Paris, Édition du Seuil, 1963, in-8°, pp.161-171 ;

— *Le masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*. Paris, Édition du Seuil, 1978.

B. Théories du portrait

BEYER, Andreas, *L'Art du Portrait*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2003

BOUILLIER, Henri, *Portraits et miroirs*. Études sur le portrait dans l'œuvre de RETZ, SAINT SIMON...

Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, Paris V^e, 1979

CALABRESE, Omar, *L'art de l'autoportrait: histoire et théorie d'un genre pictural*, traduit de l'italien par Odile Ménégaux et Reto Morgenthaler, Paris, Citadelles & Mazenod, DL 2006

CAMPBELL, Lorne, *Portraits de Renaissance*, Avant-Propos de Jean Bonnefoy. Edition originale sous le titre *Renaissance Portraits : European portrait painting in the 14h, 15h and 16h centuries*, Yale University Press, 1990

CASTELNUOVO, *Portrait et société dans la peinture italienne*, traduit de l'italien par Simone Darses, Paris, G.Monfort,1993

COURTINE, Jean-Jacques et HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e -début du XIX^e siècle*, Paris, Editions Rivages,1988

LAVALLEYE, J., *Le portrait du XV^e siècle*, Bruxelles, Éditions du Cercle d'art, 1945

LECERCLE, François, *La Chimère de Zeuxis: portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, G. Narr, Tübingen, 1987

Le PORTRAIT, Textes regroupés par Joseph-Marc BAILBE, Publications de l'Université de Rouen, N° 128, 1987

MIRAUX, Jean-Philippe, *Le Portrait littéraire*, Hachette, Paris, 2003

PEROUSE-DEBREUVILLE, *Le Portrait littéraire*, Presses Universitaires de Lyon, 1988

POMMIER, Edouard, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, 1992

Portraits de l'artiste: images des peintres 1600-1890: catalogue des tableaux et dessins anciens et de photographies du XIX^e siècle: (exposition, Paris), Haboltd & Co, (25 septembre-9 novembre 1991), introd. de John T. Spike...

Richelieu –Estampes et photographie –magasin Ydé-9007-8 (livre)

STEWART, J. Douglas, *Sir Godfrey Kneller and the English baroque portrait*, Clarendon Press, Oxford, 1983

C. Études littéraires thématiques

BOUTET, Dominique, « *La voix : mirages et présence de l'oralité au Moyen Âge* », In. : *Histoire de la France littéraire, Naissances, Renaissances, Moyen Âge - XVI^e siècle*, Volume dirigé par Frank Lestringant et Michel Zink, PUF, 2006., pp.193-212.

FRAGONARD, Marie-Madeleine, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, Paris, Champion, 2004

—*La plume et l'épée : La littérature des guerres de religion à la Fronde*, Paris, Gallimard, 1989

GOUJET, Abbé, *Bibliothèque française, ou Histoire de la littérature française : dans laquelle on montre l'utilité que l'on peut retire des livres publiés en français depuis l'origine de l'imprimerie*, Paris, 1746-1756, Genève, Slatkine Repints, 1967

MICHEL, Alain, *La Parole et la beauté Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Les Belles Lettres, Paris, 1982

RIGOLOT, *Les Métamorphoses de Montaigne*, PUF, 1988

SARRAZIN, B., *La Bible parodiée : paraphrases et parodies*, Cerf, 1993

ST-MARC-GIRARDIN, CHASTES, Philippe, *Tableau de la Littérature Française*, Paris, Chez Firmin Didot Père et Fils, 1829

SZABICS, Imre, *Pseudonymes poétiques dans la lyrique troubadouresque*, REVUE D'ETUDES FRANCAISES, N°2/1997.

TRONCHET, Gilles, *La Métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la Poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Éditions Peeters, Louvain-Paris, 1998.

2. THEMES ET MOTIFS LITTERAIRES ET ARTISTIQUES, COMPARATISME

I. Sorciers, démons, imaginaire macabre

Anges et démons : actes du colloque de Liège et de Louvain-la Neuve, 25-26 novembre 1987
O-G-21408

Anges et démons de la littérature anglaise du Moyen-Âge, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001

CLOSSON, Marianne, « L'horreur du mort-vivant : le motif du « revenant en corps » dans les textes de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle » « In. *Peur et Littérature du Moyen Âge au XVII^e siècle*. Textes réunis par Pascal Debailly et Florence Dumora, *Textuel*, N° 51. (Revue de l'UFR « Lettres, Arts, Cinéma, Conseil Scientifique de l'Université Paris Diderot paris -7) pp 49-66 /Adresse UFR LAC 16 rue Marguerite Duras paris 13. Disponible sur std.textuel@univ-paris-diderot.fr / ;

DELCAMBRE, E. *Le Concept de Sorcellerie dans le duché de Lorraine au XVI^e siècle et au XVII^e siècle*, 2 volumes, Nancy, 1948-1949

FEGHALI, Elisabeth, *La danse macabre de Villon* /Disponible sur www.citadelle.org/

L'Imaginaire des apocalypses, Textes rassemblés par Jean BURGOS
Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2003

LECOUTEUX, Claude, *Mondes parallèles. L'univers des croyances du Moyen Âge*, Champion Classiques, Paris, 2007

LEVENEZ, Yann, *La laideur de la nuit dans la poésie du XVII^e siècle*”, In.: *Propos sur la laideur et les muses II, Littérales*, N°32, 2003, Université paris X-Nanterre

MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire du diable : XIIe-XXe siècle*, Seuil, 2002

POCS, Eva, *Aldas és átok, csoda és boszorkányság. Vallásetnologiai fogalmak*
Balassi Kiado

PRINCE, Nathalie, *Le Fantastique*, Armand Colin Editeur, Paris, 2008

SAINT-GIRONS, Baldine, *Les Marges de la Nuit*, Les Éditions de l'Amateur, 2006

II. Littérature pornographique et excrémentielle

JEANNERET, Michel, « *Envelopper les ordures* »? *Erotisme et libertinage au XVII^e siècle* » in *Libertinage et politique au temps de la monarchie absolue*, *Littératures Classiques*, n°55, 2005

L'Obscénité des sentiments, Revue *ah !* éditions cercle d'art 1/2005, Les amis de la Revue de l'Université de Bruxelles, 2005. Numéro composé par Jacques Sojcher & Virginie Devillers

III. Comparaisons animales, Zoomorphologie

DELACAMPAGNE, Ariane et Christian, *Un bestiaire fantastique dans l'art* Citadelles & Mazenod, Imprimé en Espagne, 2004

LANGFORD, Michèle, *Les Ménageries intimes. Le témoignage de l'animal dans la poésie baroque*, Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1983.

IV. Anatomie médicale, physiognomonie, traités naturels

BERRIOT-SALVATORE, Evelyne, *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1993

BINET, Jacques-Louis et DESCARGUES, Pierre, *Dessins et traités d'anatomie*, Paris, Editions du Chêne, 1980

LARUE, Anne, « *En guise d'apéritif* », In. : La femme coupée en morceau, textes réunis et présentés par Michèle CLEMENT et Anne LARUE, Poitiers, « La Licorne », UFR Langues et Littératures de l'Université de Poitiers, 1999

V. Études sur l'esthétique

A. Esthétique

I. Études générales

BALTRUŠAITIS, *Légende des formes*, Paris, Perrin, 1967; *Anamorphoses, Les perspectives dépravées II*, Flammarion, Paris, 1996; *Aberrations, Les perspectives dépravées I*, Flammarion, Paris, 1995

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Esthétique. Précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème* Alexander Gottlieb Baumgarten; trad., présentation et notes par Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, 1988

FUMAROLI, Marc, *L'éloge du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Flammarion, Paris, 1994

GOMRICH, E.H., *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Gallimard, 1987

LECERCLE, François, *Le Signe et la relique : les théologiens de l'image à la Renaissance* ANRT, 1988

NAYA, Emmanuel, *Éloge de la médiocrité – Le juste milieu à la Renaissance* Éditions Rue d'Ulm, 2005

SIGURET, F., *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Klincksieck, 1993

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire Esthétique*, Presses Universitaires de France, 1990

II. Esthétique de la laideur

ARASSE, Daniel, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Flammarion, 1987

BESANÇON, Alain, *L'image interdite*, Librairie Arthème Fayard, 1994

BOUDOU, Bénédicte, « La mutilation de Spurina sous le scalpel de Montaigne », In *Métamorphoses de la laideur*, Études réunies par Liliane Picciola, *Littérales*, n° 36, 2005, Université Paris X-Nanterre

CHASTEL, André, *La Grottesque. Essai sur l'ornement sans nom*, Paris, 1988

ECO, Umberto, *Histoire de la Laideur*, Flammarion, 2007

KRESTOVSKAIA, Lidiia, *La laideur dans l'art à travers les âges*, Paris, Éditions du Seuil, 1947

Propos sur les Muses et la laideur, publiées par l'Université Paris X-Nanterre, Centre des sciences de la littérature, Nanterre, 2001

RIBON, Michel, *Archipel de la laideur : essai sur l'art et la laideur*, Paris, Edition Kimé, 1995

ROSENKRANZ, Kark, *Esthétique du laid*, trad. Sybille Muller, Editions Circé, 2004

III. Esthétique « corporelle »

BELL, Rudolph M., *Holy anorexia*, University of Chicago press, Chicago, Londres, 1985

LAZARD, M., *Le corps vêtu : signification du costume à la Renaissance*, 1990

MOLINIE, Anne-Sophie, *Corps ressuscitant et corps ressuscités. Les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du XV^e au début du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2007

PEROUSE, G-A, « La Renaissance et la beauté masculine », in *Le corps à la Renaissance*, Actes du colloque de Tours, 1987, sous la direction de J. Céard, M.-M. Fontaine et J.-C. Margolin, Paris, Vrin, 1990

PRAT, Marie-Hélène, *Les mots du corps : un imaginaire lexical dans "Les Tragiques" d'Agrippa d'Aubigné*, Genève, Droz, 1996

Histoire du corps – sous la direction d'Alain Corbin, Jean-jacques Courtine, Georges Vigarello. Tome I. De la Renaissance aux Lumières. Edition du Seuil, 2005.

STAROBINSKI, Jean, *Largesse*, Éditions Gallimard, 2007

VASSEUR, Nadine, *Métamorphoses du corps*, Seuil, 2004

IV. Ut pictura poesis / Études comparatistes

HÉNIN, Emmanuelle, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Droz, Genève, 2003

RENSELAER, W.Lee, *Ut pictura poesis*
Humanisme & Théorie de la peinture XV^e-XVIII^e siècles
Cet ouvrage a été publié en anglais sous le titre Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting., 1967 W.W. Norton and Company Inc.
1991 Editions macula pour la traduction fr.

VOUILLOUX, Bernard, « Texte et Image ou verbal et visuel ? », In. : *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Colloque de Cerisy, Presses Universitaires de Rennes, 2005

B. Histoire de l'Art

I. L'évolution de l'art du moyen-âge au baroque

BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*

Nouvelle édition entièrement refondue sous la direction de Jacques BUSSE
Tome 10, GRÜND, 1999.

BJURSTRÖM, Per, *L'art du dessin en France. 1400-1900*, Editions Scala 1987

FUMAROLI, Marc, *La Mythologie gréco-latine à travers 100 chefs d'œuvre de la peinture*, Presses de la Renaissance, Paris, 2004

HEITZ, Robert, *LA PEINTURE EN ALSACE 1050-1950*,

Editions des Dernières Nouvelles de Strasbourg -ISTRA, 1975

HONOUR, Hugh, FLEMING, John, *Histoire mondiale de l'Art*, Bordas, Paris, 1984

HUYSMANS, J.-K., *Les Grünewald du Musée de Colmar*
Herman & Editeurs des Sciences et des Arts, 75015 rue Lecourbe Paris, 1988

LA PEINTURE BAROQUE, sous la direction de Stefano Zuffi, Traduction par Silvia Bonucci,
Claude Sophie Mazéas /La pittura barocca/
Gallimard, Paris, 1999

MOREL, Philippe, *L'Art Italien*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1997

NYERGES, Eva, *Regi spanyol festmények*, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1996

PANOFSKY, Erwin, *Trois essais sur le style*, Rassemblés et présentés par Irving Lavin.
Traduit de l'anglais par Bernard Turle, Troisième éd. revue et augmentée, Editions Gallimard,
1996. *Qu'est-ce que le baroque.*

PELEGRIN, Benito, *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*,
Editions du Seuil, Paris, 2000

PEROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, *L'Art de France. De la Renaissance au siècles des
Lumières 1450-1770*, Éditions Mengès, 2004

II. Catalogues, Expositions, Numéros spéciaux

BIETTI, Monica, GIUSTI, Annamaria, TATRAI, Vilmos, *A Mediciek fénykora*, Catalogue
d'exposition, Szépművészeti Múzeum, Budapest

De Gréco à Picasso. Cinq siècles d'art espagnol, Musée du Petit Palais Paris 10 octobre 1987
– 3 janvier 1988 - Ministerio de Cultura/Paris-Musées

Dessins germaniques de l'Albertina de Vienne, Petit Palais, Paris, 5 juin –21 juillet 1991,
Paris, Paris-musées, 1991

GERSZI Teréz, *Renaissance & Maniérisme aux Pays-Bas*, Szépművészeti Múzeum,
Budapest –Louvre, Paris, 2008

MEJANES, Jean-François, *Poussintol Davidig, Francia mesterrajzok a Louvre
gyűjteményéből*, Catalogue d'exposition, Louvre, Paris, 2008

*Portraits de l'artiste: images des peintres 1600-1890: catalogue des tableaux et dessins
anciens et de photographies du XIX^e siècle: (exposition, Paris)*, Habeldt & Co, (25
septembre-9 novembre 1991), introd. de John T. Spike...
/Richelieu –Estampes et photographie –Magasin Ydé-9007-8/

III. Monographies et ouvrages thématiques sur les peintres

Annibale Carrachi, Exposition, Bologne, Museo civico archeologico, 2006-2007, Electra, Milan, 2006

BODART, Didier, « Louis Finson (Bruges, 1585- Amsterdam, 1617) et Naples », In. : Les Cahiers d'Histoire de l'Art, N° 5/ 2007, Ouvrage publié avec le concours du centre National du Livre

BROCK, Maurice, *Bronzino*, Editions du Regard, 2002

CARRACHE, Annibale, *Les Amours des Dieux païens, orné de vingt figures*, A Lampsaque, Chez tous les marchands de nouveautés, 1802 ENFER de La Bibliothèque Nationale

CHARBONNIER, Jean-Michel, « *Dans la chambre des merveilles* », In. : Connaissance des Arts, Hors série N°339, *Arcimboldo*, 2007

FRAENGER, Wilhelm, *Matthias Grünewald* Veb Verlag der Kunst, Dresden, 1983

Frans Hals. Exposition de la National Gallery of art, Washington DC, 1er octobre-31 décembre 1989, Anvers, Fonds Mercator, Paris, A. Michel, 1990

FURTENAGEL, Lukas, *Le Peintre Hans Burgmair et sa femme Anna*, 1524

GUINARD, Paul, *Zurbaràn et les peintres espagnols de la vie monastique*, Editions du Temps, Paris, 1960

HILAIRE, Michel, *Caravage, le sacré et la vie*, Herscher, Paris, 1995

HUYSMANS, J.-K., *Les Grünewald du Musée de Colmar* Herman & Editeurs des Sciences et des Arts, 75015 rue Lecourbe Paris, 1988

ISARLO, George, *Caravage et le caravagisme européen*, Aix-en Provence, Dragon, 1941

KÖNIG, Eberhard, *Michelangelo Merisi di Caravaggio, 1571-1610*, Köln, Köbemann, 1997

LAGNEAU, Somogy Éditions d'art, Paris, 2005
Institut de France, Musée de Condé, Chantilly, 2005

Les Carraches et les décors profanes, Actes du colloque organisé par l'Ecole Française de Rome, Rome, 2-4 octobre 1996

Ludovico, Agostino, Annibale Carrachi, Musée du Louvre, Départements des Arts Graphiques, Paris, réunion des Musées nationaux, 2004

Musée du Louvre. Dessins des Carrache, XXVIII^e exposition du Cabinet des dessins, Éditions des Musées Nationaux, Paris, 1961

MORENO, Arsenio, *Zurbaràn*, Gallimard, Paris, 1999

Murillo, (monographies), Bielefeld und Leipzig, 1934

Painting in Haarlem, 1500-1850: the collection of the Frans Hals Museum, Gent, Ludion, 2006

PEPPER, Stephen, NAPOLEONE, Caterina, « *Rictus d'artiste* », In.: FMR (Franco Maria Ricci), N°97, Avril/Mai 2002, Traduit de l'anglais par LAMBERT, Geneviève

SADOUL, Georges, *Jacques Callot miroir de son temps*, Éditions Gallimard, Paris, 1969

Vélasquez, Dossier de l'art, N°63-Décembre 1999-Janvier 2000, 1999, Editions Faton SA.

4. SOCIÉTÉ ET CIVILISATION DES XVI^e ET XVII^e SIECLES

ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Editions du Seuil, 1975

ASSELIN, David, *Dieppe. Des origines jusqu'en 1588*, Livre d'histoire, Paris, 2008.
Publié pour la première fois avec une introduction et des notes historiques par MM. Michel Hardy, Guérillon et l'abbé Sauvage

BABELON, J-P, *Henri IV*, Paris, 1982

BATIFFOL, Louis, *La vie intime d'une Reine de France au XVII^e siècle* (Marie de Médicis), Paris, 1906

BOLOGNE, Jean Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, O. Orban, 1986

BOUCHER, François, *Histoire du Costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Flammarion, Paris, 1965, 1983

DUBOST, Jean-François, *La France italienne. XVI^e-XVII^e siècle*, Aubier, 1997

ELIAS, Norbert, *La Société de Cour*, Flammarion, 1985

FRANCKLIN, Alfred, *La vie privée d'autrefois. Les Parisiens XVII^e-XVIII^e siècles.*
Textes choisis et présentés par Arlette FARGE, Librairie Académique Perrin, Paris, 1973

Le parti conservateur au XVI^e siècle : Université et Parlement de Paris à l'époque de la Renaissance et de la Réforme. Documents réunis et présentés par James K. Farge, Préface de Marc Fumaroli, Paris, Collège de France, diff. Les Belles Lettres, 1992

Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissement du XV^e au XVII^e siècle, Textes édités par Marie-France WAGNER, FRAPPIER, Louise, LATRAVERSE, Claire, Éditions Champion, Paris, 2007

LE ROUX, Nicolas, *La faveur du roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois* (vers 1547 – vers 1589), Seyssel, 2000, Éditions Champ Vallon, Collection Époques.

MATTHEWS GRIECO, Sarah, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991

MOUSNIER, Roland, *L'assassinat d'Henri IV: 14 mai 1610*, Coll. « Les trente journées qui ont fait la France » Gallimard, Paris, 1964

REICHLER, Claude, *L'âge libertin*
Les Editions de Minuit, Paris, 1987

5. DICTIONNAIRES

I. Etymologie, jargon du XVI^e siècle

BOUTET, Dominique, « *La voix : mirages et présence de l'oralité au Moyen Âge* », In. : Histoire de la France littéraire, Naissances, Renaissances, Moyen Âge - XVI^e siècle, Volume dirigé par Frank LESTRINGANT et Michel ZINK, PUF, 2006., pp.193-212.

DAUZAT, Albert, DUBOIS, Jean, MITTERAND, Henri, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Larousse, 1993

DUPLEIX, Scipion, *Liberté de la langue françoise dans sa pureté* (1651)
Slatkine Reprints, Genève, 1973

GALEY, Bernard Claude, *Du coq à l'âne. Origines surprenantes des expressions de tous les jours*, Tallandier, Paris, 1995

ENCKELL, *Le Dictionnaire des façons de parler du XVI^e siècle*, CNRS Editions, Paris, 2000

FURETIÈRE, Antoine, *Essai d'un dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...* Texte imprimé, recueilli et compilé par M. Antoine Furetière, Amsterdam : H. Desbordes, 1685

GREIMAS, Algirdas Julien, KEANE, Teresa Mary, *Dictionnaire du moyen français, La Renaissance*. Larousse, 1992

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle* (Paris, depuis 1925)

LE GRAND VOCABULAIRE FRANCOIS, Tome XIV, Seconde édition (1767-1774)

Slatkine-Reprints, Genève 2005

Première éd. : 1770, Chez C ; Panckoucke, Libraire, à l'Hôtel de Thou, rue des Poitevins, quartier S. André-des-Arts

Les normes du dire au XVI^e siècle, Actes du colloque de Rouen (15-17 novembre 2001) organisé par le CEREDI (Centre d'Etudes et de Recherches Editer/Interpréter)
Textes réunis par ARNOULD, Jean-Claude et MILHE POUTINGON, Gérard,
Honoré Champion, Paris, 2004

MATORE, Georges, *Le Vocabulaire et la société médiévale*, PUF, Paris, 1985 ;
— *Dictionnaire du XVI^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1988

MENAGE, Gilles, *Dictionnaire étymologique, ou Origines de la langue française*, par M. Ménage. Paris : A. Courbé, 1650

MÉNAGE, M., *Dictionnaire Etymologique de la langue française*, Nouvelle édition, Tome second, Paris, Chez Briasson, 1750

NEDELEC, Claudine, « *L'Argot des gueux aux XVI^e et XVII^e siècles* », XVII^e siècle, N°186, Janvier-mars 1995, pp.147-154.

NICOT, Jean, *Thresor de la langue françoise*, Paris, David Douceur, 1609/ Reproduction photomécanique : Paris, Picard et Cie, 1960

REY, Alain, *DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA LANGUE FRANCAISE*
Dictionnaires Le Robert, Paris, 2006 (1^{ère} éd. : 1992)

RICKARD, Peter, *La langue française au seizième siècle, Étude suivie de textes*
Cambridge University Press, 1968

II. Dictionnaires littéraires

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, CONTY, Daniel, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Bordas

CHARPENTREAU, Jacques, *Dictionnaire de la poésie française*,
Fayard, 2006

DE LINCY, Le Roux, *Le Livre des Proverbes français*, Paris, Hachette, 1996.

FAIVRE, Bernard, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dirigé par Michel CORVIN,
Larousse, 1998

LE ROUX, Philibert-Joseph, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Ed. : Pampelune-1786

BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE VILLON, Rouen/Magasin, Cote Mt p 6450/

III. Stylistique

FIGURES A L'ITALIENNE : METAPHORES, EQUIVOQUES ET POINTES DANS LA LITTERATURE MANIERISTE ET BAROQUE

Etudes réunies et publiées par Danielle BOILLET et Alain GODARD

Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 1999

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*,
Paris, Le Seuil, 1986

JOST, François, *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire : modes et modulation*

Berne, P. Lang, 1987

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961.

TAMINE, Joëlle Gardes éd., *L'Allégorie corps et âme*, Publications de l'Université de Provence, 2002.

III. Dictionnaires de la culture générale

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une Société des gens de lettres ; mis en ordre et publié par M. Diderot,... et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert, Reproduction en fac-similé, Stuttgart ; Bad Cannstatt : F. Frommann, 1966-1988

LABRE, Chantal, *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*, Armand Colin, Paris 2002

IV. Catalogues

Catalogue général des Manuscrits des Bibliothèques publiques de France, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Tome Troisième, Paris, Librairie Plon, 1887

Catalogue méthodique de la section Belles Lettres
Ancien Fonds -Bibliothèque de l'Arsenal

Imprimeurs et libraires parisiens du XVI^e siècle. Ouvrage publié d'après les manuscrits de Ph. Renouard par la Bibliothèque Nationale, Paris, 1986

MARTIN, Henri, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1885-1899, 8 tomes.

MELLOT, Jean-Dominique, QUEVAL, Elisabeth, *Répertoire d'imprimeurs/libraires. XVI^e-XVII^e siècle*. Etat en 1995 (4000 notices) Editions de la Bibliothèque National de France

PICOT, Emile, *Catalogue des livres composants la bibliothèque de feu M. le Baron James de Rothschild*, Paris, D. Morgand, 1884-1920

THIERRY, Jules, *Bibliographie italico-normande contenant 1. un essai sur les relations entre l'Italie et la Normandie, 2. une bibliothèque des ouvrages relatifs aux relations des deux pays, 3. une bibliothèque des ouvrages relatifs à l'Italie composés par des auteurs normands*, Paris, Aubry, Rouen, A.Le Brument, Dieppe, A. Marais, 1865. Bibliothèque Villon, Rouen : Cote N 256-6

Trésors de la Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, Bibliothèque Nationale, 1980

GLOSSAIRE

A

Aigle. Chenet en figure d'aigle.

Altaires. Inquiétudes.

Alun (XII^e). Alun de plume : alun cristallisé qui prend l'aspect des barbes de plume.

Amarante. Plante/fleur de couleur pourpre ; couleur rappelant celle de cette fleur / pourpre « il devient pourpre de colère ».

Andouille. Membre viril.

Attouret de nez. (ou *Touret de nez*). Masque que portaient pour sortir les femmes de qualité, de la forme des loups. Ils étaient de velours ou de satin, doublés de maroquin ou de basane.

B

Baleine (Coste de). Fanon de baleine ; on disait côte par ignorance.

Baquetelles. Bagatelles.

Basse-contre (*mus.voc.*). Voix contre la voix de taille.

Bassinnet. Pièce des anciennes armes à feu, où se versait l'amorce.

Baston de lit. Bâton à battre le matelas pour l'égaliser, et dont on se sert encore chaque jour en certaines provinces.

Bavache. Bave.

Bayes. Tromperies, promesses fallacieuses.

Bordeaux. Bordels.

Bourbeux, - euse. Boueux.

Brésil (rat de). On appelait Brésil la viande de bœuf fumée. Le rat dont parle l'auteur n'a d'autre caractéristique que de s'en nourrir. C'est l'équivalent, comme expression, du rat dans son fromage

Brésil (bois de). ou *Brésillet de Fernambouc* : bois exotique servant à teindre en rouge.

Braye. (*adj*) noble, excellent / fier / braye *en habits* - élégant, luxueux / braye *en paroles* - prétentieux

Brignolle. Prune de Brignolle, en Provence (aszalt szilva)

Brodequin. Grosse chaussure à tige.

C

Cabasset. De l'espagnol *cabeça*, tête. Casque léger, ou bassinet.

Calandre / Calandre. Substantive féminine qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme qui désigne une espèce d'alouette. La calandre dont parle Sigogne est le charançon, en latin *calandrus*.

Calepin. Dictionnaire d'Ambroise Calepin, paru pour la première fois en 1503. Il a été augmenté dans la suite, notamment par Passerat.

Camelot. Étoffe faite de poil de chèvre, mêlé de laine ou de soie Camelot ondé, ou calandré.

Camisade. (lui donnant une camisade) : attaque de nuit par surprise, ou vers le point du jour, commise pour surprendre l'ennemi en chemise. Au figuré, coup brusque ou chiquenaude.

Camus. Celui qui a le nez plat et court/épithète à valeur dépréciative : *demeurer tout camus* : tout honteux

Faire qn. camus - expression pour provoquer qn. « *voulez-vous en français braver un homme vous dites que vous le ferez bien camus, ou que vous lui rendez le nez aussi plat comme une andouille* » /Pasq./

Cassades. Mensonges.

Castelognes. Couvertures de lit en laine très fine. On fait dériver ce mot, soit de *castalana*, parce que ces couvertures étaient tissées de la laine des agneaux, soit de *catalogne*, parce qu'elles viennent de cette contrée.

Caterre. Catarrhe.

Cervelle (mettre en cervelle). Mettre en inquiétude

Chancellor. Annuler, détruire, procéder en biaisant

Chevalier de l'ordre de Jean Guillaume. Pendu.

Cheveche. Chevêche, chouette.

Cligne-mucette (*cligne - musette*). Jeu de colin-maillard.

Cocquemart. (ou *Coquemar*) Pot de terre servant à faire bouillir.

Colique (avoir la colique). Peur / *Colique Saint Mathurin*- folie/ la colique cornue - désir

Conils. Lapins (sens érotique).

Contreminer (son rabat). En contrarier les plis, comme l'on tentait, dans le siège des places, de contrarier les mines de l'assiégeant.

Coq d'Inde. Dindon.

Corporations dieppoises (anciennes). Dieppe a une tradition particulière de ces corporations/confréries. A l'époque médiévale, cette tradition avait un caractère religieux. De nombreux noms de rues portent le nom d'une confrérie et figure notamment dans les textes liés à cette ville aux XVI^e-XVII^e siècles aussi : rue de la halle, de l'ancienne Poisonnerie, des Cordiers, de la Charpenterie, des Maréchaux... A St Jacques (église) étaient groupés le plus grand nombre de ces Corporations. Les Bouchers s'assemblaient dans la Chapelle Saint-Etienne, les Charpentiers de navire dans la Chapelle De Saint-Sauveur...

Orfèvres dieppois au XVI siècle : en reconnaissance des services rendus a Henri IV par les Orfèvres dieppois, le roi, en 1599, approuva officiellement le statut de leur corporation dont le texte original existe encore aux Archives départementales. Selon Asseline (Mémoires de Dieppe), la ville était le « magasin » de l'armée du Béarnais. Car en même temps que débarquaient, dans le port de Dieppe, les renforts envoyés par la reine Elisabeth d'Angleterre, les Dieppois contribuaient personnellement aux armements. Sully nous apprend dans ses *Mémoires* que le Gouverneur de Chastes avança 96000 livres a Henri IV. Sur cette somme la participation des habitants fut importante. / III. BHSM 433/3 10 : *Au temps de Henri IV : Un atelier monétaire à Dieppe*, Archives de Rouen/

Corps de fer. Cuirasses, armures. L'auteur leur compare des corps qui se tiennent d'une pièce.

Cotele. Habillement de femme, petite cotte ou robe.

Crespelue. Crépelée.

Crester (fin XII^e). Dresser la tête/s'enorgueillir/se mettre en colère
« Un homme cresté » - ambitieux, prétentieux, orgueilleux

Cristallin. Miroir.

Croullez (les yeux). Enfoncés.

Croupe. (f) Sommet arrondi (*croupe de montagne*)/détachement arrière d'une troupe, d'une armée

- ceux-là donnèrent *en croupe et en flanc* - attaquèrent par derrière et sur les flancs

- mettre, laisser en croupe - mettre, laisser derrière soi.

Cul. *Remuer le cul* - pour faire le déduit, prendre du plaisir avec une femme, ce qui ne se peut qu'en remuant les fesses.

Cypris. *Guerre de Cypris* - Combat amoureux entre deux personnes. *Temple de Cypris* - la nature d'une femme, le connin. Parce qu'ordinairement c'est dans ce temple là qu'on fait des offrandes à cette Déesse à genoux :

« *J'ai vu (qui le pourra croire !)*

Dessus deux pilliers d'ivoire

Le beau temple de Cypris. » (Parnasse ses Muses).

Ces deux piliers sont deux cuisses fermes, unies et blanches, qui servent comme de base pour soutenir le temple. *Le verger de Cypris* - la motte de la nature d'une femme./ LE ROUX, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial* /

D

Dames rabatües. Terme du jeu de tric-trac. Jouer à dames rabattues, au *cocquimbert*, à toutes tables.

Damoiselles de lavande. On lie par le milieu les touffes de lavande pour les empêcher de faner dans les allées ; de sorte qu'elles peuvent figurer, si l'on veut, une « demoiselle » à la taille serrée.

Descrotter (des haillons)/ **descrotteur** : celui dont le métier est de nettoyer les vêtements et les chaussures / (*fig*) qui énonce, récite quelque chose avec rapidité (Rab.)

Despite. (je) Je maudis.

Despite. (*adj.*) Dépitée.

Déserrée. (Biche) Lancée, du verbe desserrer, même signification.

Digeste. Compilation de jurisprudence formant cinquante livres, et nommée aussi *Pandectes*.

Durette. Sorte de danse.

E

A l'échappée. À la dérobée, furtivement.

Égout

« Tu n'es qu'un rat d'égout » -*Te patkàny* !

Embonpoint. État d'une personne en bonne santé. « Manger...pour entretenir leur embonpoint »/bonne mise, bonne apparence, beauté/état du corps qui est bien en chair.

Equelette. Sorte de petite échelle d'un seul montant, et dont les barreaux dépassent, auxquels on suspend des gerbes, des oignons...

Escabelle. Siège de bois rudimentaire sans bras ni dossier/marchepied où l'on pose les pieds lorsqu'on est assis.

Escarcelle. (f) Grande bourse attachée à la ceinture, en usage jusqu'au XVI^e siècle.

Escarpiner. Courir vite et légèrement.

Escornifleuse (d'hospital). Parasite qui vit des rogatons d'hôpital. Le vrai sens d'écornifleur est pique-assiette, on disait *piqueur d'escabelle*.

Estemer. Éteindre, prosterner/ joncher /éternuer

Esteuf. (m) Balle du jeu de paume.

« courir après l'esteuf/son esteuf » -courir après la balle/ perdre son temps

Estrieux. Étriers (autrefois de deux syllabes).

F

Faquin. Homme méprisable

Faubourg Saint Jacques à Paris. Parallèle à la rue Saint Denis, fréquentée depuis Saint Louis par les prostituées.

Feve. Désigne la nourriture commune des gens pauvres.

« Dites feve -c'est pour vous » : expression utilisée en donnant un grand coup à quelqu'un, par allusion à la fête des Rois où celui qui gagnait la fête du gâteau disait « Dites feve »

Fiens. Excréments.

Franc-taupin. Soldat des milices villageoises utilisé surtout pour creuser des fossés et des mines.

Feu Saint Antoine. Nom vulgaire de l'érysipèle.

Foire Saint Martin. Les foires doivent leur nom (le plus souvent) à un saint fêté le jour de la foire ou patron de paroisse, soit à une fête religieuse, soit à leur place dans l'année, soit, amis rarement, à leur emplacement.

Il est intéressant de signaler que les femmes n’occupaient qu’une place assez réduite dans cette liste des saints : Catherine, Anne, Madeleine, Agathe, Opportune, Marguerite, Barbe, Pétronille. Les saints les plus vénérés de France et de Normandie : Saint Martin...

G

Gadouard. Vidangeur.

Galle. (f) Excroissance qui apparaît sur les végétaux/pustules et croûtes apparaissant sur la peau à la suite du grattement/ maladie de la peau.

Gale de Naples - syphilis

Gal(l)er - se gratter

Gargouillaude, gargoux. Ces termes pourraient venir de Gargan, dieu gaulois, qui a donné Gargantua, et signifieraient « proche du diable ».

Goule. (f) Vampire féminin.

Greve. (f) Partie de l’armure qui protège la jambe, d’abord demi-cylindre, ensuite jambière entourant toute la jambe/ Poignard/ Sable, plage. (*Dict. du Moyen Français*, Greimas)

Guenon. (f) Femelle du singe ; singe à longue queue (*Dict. du Moyen Français*, Greimas).

Gueux. Aide-cuisinier, marmiton/ Mendiant, misérable, pauvre/ Nom que prirent au XVI^e les huguenots des Flandres. « gueuser » (*déb.XVI^e*) – mendier.

Gueuse- Prostituée. « courir les gueuses »

H

Haïllon. *mendiant couvert/vêtu de haïllons* (vêtements abîmés).

Haridelle. Ce mot est attesté une première fois chez Villon dans un emploi figuré, pour « grande femme sèche et maigre », selon l’assimilation habituelle cheval/femme (jument). Utilisé au sens propre au milieu du XVI^e siècle, haridelle est un mot d’origine discutée, signifiant une espèce de cheval (Rey).

Houx.(m) Arbuste à feuilles luisantes et coriaces, persistantes.

I

Inde. Indigo.

L

Lancette. Petit instrument de chirurgie.

Leurre. Terme de fauconnerie désignant un morceau de cuir rouge en forme d'oiseau, duquel on se servait pour rappeler le faucon, qui ne servait pas revenu de son gré sur le poing. *Au figuré* : appas trompeur.

Le Levant. Est/ Levante

Lice. (f) Barrière, clôture/frein, contrôle/champ clos pour un tournoi.
- *se mettre en lice* - se précipiter dans n'importe quelle activité.

Lizerne. Pour *luizerne*, ou encore *luisame* - d'un faible éclat.

Lochant la teste. Branlant la tête.

M

Magot (ou Matagot). Singe / Hypocrite.

Maillots (Saint-Pierre-Eglise). Cette expression fait allusion aux cérémonies religieuses appelées *les maillots* en Normandie du XVI^e-XVII^e siècles. On sait que le soir du Mercredi Saint, avait lieu dans l'église catholique un office appelé les Ténèbres. A la fin de cet office, on frappait quelques coups pour rappeler le tremblement de terre qui accompagne la mort du Christ. Or les gens qui venaient ce jour-là à la foire se rendaient à l'office des Ténèbres, munis de petits maillets de bois. A un signal donné, tous frappaient les bancs de l'église de ces maillets. /René LEPELLEY, Université de Caen, *Le nom des foires du département de la Manche*, Archives de Rouen/.

Malet. Cheval, ou mallier – cheval brancardier.

Marjoletz (ou Mariolets). Sans distinction graphique de l'*i* et du *j*. Terme injurieux et populaire, dans le sens de *Damoieaux*.

Marmot. Espèce de singe à barbe et à longue queue, connu des naturalistes sous le nom de Cercocèbe, ou Cercopithèque.

Marotte. Image de la Vierge/ Poupée/sorte de sceptre surmonté d'une tête coiffée et garnie de grelot, portée par les fous des rois de France; symbole de la folie/idée fixe.

- *porter la marotte* - porter le chapeau, servir de bouc émissaire

- *estre coiffé de la marotte* - être impliqué dans une affaire, être tenu comme responsable

Matassins. Danseurs grotesques portant un corselet, un morion doré, des sonnettes aux jambes, une épée et un bouclier ; et par extension, danseurs bouffons ; la danse elle-même (*matassine*).

Moine bourru. Nom que l'on donnait à un fantôme que l'on faisait craindre au peuple, et qui, croyait-on, courait les rues de Paris pendant les Avents de Noël, en maltraitant les passants.

Moufle. (f) Gros gant sans séparation pour les doigts/objet de peu de valeur.

Mulet. (m) - *jouer un tour de mulet / donner le coup de pied du mulet* - faire preuve d'ingratitude.

Museau. Face animale.

O

Œillets (pourpoint d'). Sorte de cote de mailles.

Oribus (Chantres d'). Chanteurs qui se donnent beaucoup de mal et s'en font accroire, sans que le résultat réponde à leurs prétentions. Cette expression est analogue à *poudre d'oribus* que l'on emploie pour se moquer des remèdes sans vertu.

P

Pantaines (ou pantières). Filets d'oiseleur.

Petite oye. *Au propre* : Rubans qui garnissaient diverses parties du vêtement féminin/les faveurs légères de l'amour. *Au figuré*, comme l'emploie Sigogne, l'endroit secret où tend le désir de faveurs plus grandes.

A la pipée - piper (du latin populaire *pippare* « piauler, glousser », formé par redoublement expressif du *p*, à partir du latin classique *pipare*, d'origine onomatopéique. *Pipare* est attesté au Moyen -Âge, au sens de « gazouiller » (VIII^e. s.) et « jouer de la flûte (1287)→ Piper est passé en français avec son sens propre « pousser un petit cri », en parlant d'une souris, puis d'un oiseau (1556); de ce sens disparu procède l'emploi du mot à *la chasse* pour « imiter le cri d'un oiseau que l'on veut attirer ». Par une autre figure, *piper* est passé du langage des chasseurs dans celui des joueurs aux cartes et de dés au sens de « tromper, leurrer »(1455).

Le dérivé le plus important : *pipe* ; avec le suffixe *ée*, pipe a aussi produit pipée (1909) « quantité de tabac ou d'opium que l'on peut mettre dans le fourneau d'une pipe ». **Pipée** : attestée une première fois dans l'expression pipée des oiseaux « groupe d'oiseaux », et reprise (1376) pour désigner *la chasse dans laquelle on attrape les oiseaux* en imitant leur cri. L'expression figurée « tromperie, ruse » dans **chasser à la pipée** ne s'est pas implantée. (Rey)

Pois pilez. On appelait ainsi, par manière de proverbe les choses de néant, telles que sont les pois pilez quand on en a tiré la purée. Ces comédies informes, mêlées de sérieux et de

burlesque, jouées en France du temps de François I^{er} étaient vulgairement appelées jeux des pois pilez, et de là le quolibet de Reine de pois pilez.

Poivré. Synonyme du *vérolé* (dans l'acceptation technique).

Poltron,-ne. Qui manque de courage.

Porciaus / Pourceau. À l'inverse du trouvère de la chanson courtoise qui utilise un bestiaire noble et mélioratif d'animaux symboliques ou mythiques, tels que l'alouette, le rossignol, le phénix ou la licorne, l'auteur de la sottise chanson mentionne des bêtes immondes comme le pourceau. Par sa goinfrerie et son impureté, le cochon représente la gourmandise et la luxure.

R

Raboliere. Rabouillière, ou Rabouillère. Trou où la lapine fait ses petits. De l'anglais *rabbit nest*, nid de lapin. On en a étendu le sens au terrier et au gîte de tous les animaux de petite taille.

Il donneroit le mot dans une Raboliere : l'auteur entend le mot d'ordre ou de passe, comme si les lapins, toujours sur leurs gardes, en pouvaient faire usage.

Ras de Milan. Velours uni, fait à Milan.

Ribaude. Putain / prostituée.

Richard (fil de). Fil de fer passé à la filière.

Rieux / Rieurs. Moqueurs.

Roupie (f). Le rouge-gorge / humeur, goutte qui coule du nez / la femelle du héron / la pièce de monnaie.

Roupieux - qui a l'humeur pendant du nez, morveux / honteux, désappointé.

S

Sac. Le ventre.

Sacre. Oiseau de fauconnerie, court sur pieds. Le sacre est la femelle, le sacret le mâle. Le faucon est le premier des oiseaux de proie, le gerfaut, le second, et le sacre le troisième.

Salières (avoir des~). Se dit des femmes maigres qui n'ont que des trous où il faudrait des bosses.

Simonnet. Singe.

Siringue. Seringue.

Souillon (met à son col quelque). C'est-à-dire quelque sale colifichet.

Souloit (« *de celle qu'elle souloit estre* »). Qu'elle avait coutume d'être.

Sureau. Arbre de la malédiction et de la condamnation, il est associé au nombre 13, et donc à la sorcellerie, à la magie noire et à la mort. Le sureau est l'un des emblèmes d'Hécate, déesse grecque des enfers, et c'est sur une branche de cet arbre maléfique que Judas, après avoir trahi le Christ, se serait pendu (*Dictionnaire des symboles*, Larousse).

T

Talon court. On disait d'une femme qu'elle avait les talons courts quand elle se laissait aisément renverser sur un lit. On nommait les filles : Nymphes aux courts talons (Leroux, *Dictionnaire comique*)

Thim (Homme de). Par opposition à Demoiselle de Lavande (figure métaphorique).

Tigne. Teigne. Ver qui ronge les étoffes.
Tigneux - atteint de la teigne.

Tintamarre. Vacarme (forme méridionale) attestée tout d'abord chez Rabelais qui l'emploie fréquemment.

Toupin. Toupie, toton.

Trongne. Visage plein de rubicond (très rouge de teint).

V

Vertugadin (ou hausse-cul). Bourrelet de tissus en forme de croissant rempli de crin pour donner de l'ampleur à la jupe. Le mot *vertugadin* finit par désigner l'ensemble de la construction qui donne la forme (d'abord de cloche, puis, dans les années 1580, de tonneau) à la jupe, à savoir le bourrelet et l'armature à cercles.
(*krinolin*)

Volée. Terme de jeu de paume. « Mouvement de la balle, tandis qu'elle est poussée et se meut dans l'air, et sans bondir ni bricoler.

INDEX

Comme notre travail se base principalement sur les *Œuvres* de Charles-Timoléon de Sigogne, son nom ne figure pas dans l'Index.

- Alberti, 38, 39, 55
Antonello da Messina, 40
Arcimboldo, 119, 128, 129
Aristote, 55
Auvray, 144,145,146, 245, 258, 304
- Baudelaire, 190,228
Bellegarde, 81
Bellori, 61
Berthelot, 184, 259, 268
Bosch, 58, 296
Bouillon, 81
Botticelli, 41
Brueghel, 211
Buchanan, 139
- Callot, 69, 325
Castiglione, 38
Carcasses, 123
Charles V, 37
Condottiere, 40
Corrozet, Gilles, 172
Cranach, 103
- Dante, 35, 37, 297
D'Aubigné, Agrippa, 51,55,68,90,148,149, 154
De Capistran, Jean de, 34
De Bourbon, Jeanne, 37
De La Gessée, 72
De La Tour, 90
De L'Estoile, Pierre de, 23,80,90,92,171
Della Porta, 118
Deschamps, 246
Dominiquin, 110
Du Tillet, Charlotte (Perrette), 79,91,92,114,157,168,169,172,234, 310
Dyscobole, 48
- Epernon, 81
Finson, 50
- Hals, Frans, 109
Henri IV, 78,255,262,306,317,325
Holbein, 149
- Ghirlandaio, 41, 58
Godard, Jean, 250
Grünewald, 60
- La Ceppède, 320,360
L'Anglois, Pierre, 56
Le Bernin, 49
Le Brun, 128
Le Carrache, 11,58,107,110, 111,112, 113, 114, 141
Léonard, 40,41,59,62
L'Estoile, Pierre de, 23,80,90,92, 171
Le Caravage, 34,61, 90
Le Gréco, 60
Lucien, 56
- Macbeth,275,276,283,290,306,316
Marbeuf, 250
Martial, 56
Maximilian de Hagsbourg, 119
Ménage, Gilles, 66
Michel-Ange, 42
Molière, 67
Montaigne, 104
Montmorency, 81
Motin, 72,259,263
Myron, 48
Murillo, 34
Nivernois, le duc de, 34
- Paré, Amboise, 130,136
Philippe II, Le Hardi, 37
Pline, L'Ancien, 36
Porta, 116,125,126
Plutarque, 54
- Quintilien, 55

Rabelais, 72, 127, 148
Raphaël, 39
Régnier, 74,290,323
Ribera, 106
Rimbaud, 329
Riolan, 193
Rochefort, Mme de, 34
Rosny, 76,188
Rubens, 296

Saint-Amant, 67
Sancy, 188
Sarrasin, 67
Scarron, 66
Shakespeare,276,283,290,316
Signorelli, 295
Strozzi, 110
Suétone, 54

Tacite, 54
Tallemant des Réaux, 90,91,92, 169,
176,186,188
Tillet, Charlotte, 155,167,168,171,172
Tintoret, 48
Titien, 14,41,191,238

Verneuil, Henriette, La Marquise de, 23,
76,77,78,79,80,167,168,186,262,317
Villon, 20,89,149, 163,200,242,243

Van Eyck, 38
Vélasquez,46
Vésale, 196
Villon, 200, 245
Voltaire

Zeuxis, 39
Zurbaràn, 53, 60

Le portrait satirique baroque. L'œuvre de Charles-Timoléon de Sigogne dans le reflet d'une analyse comparée de l'art du dessin et de la peinture

Cette thèse est le fruit d'une étude comparative de la peinture et de la poésie des XVI^e et XVII^e siècles. Dans ce document, la poésie et la peinture se répondent, s'entrecroisent, s'éclairent à tour de rôle, grâce à une analyse comparée des similitudes et différences qu'elles expriment sur le même thème, qui est le portrait satirique baroque. Notre étude est née dans une approche esthétique de l'univers visuel baroque, et met l'accent sur la réception de ces œuvres d'art par le spectateur. Quant à la poésie, nous nous éloignons du modèle classique de la satire, pour pénétrer la littérature satirique, riche d'une langue imagée, et bien souvent obscène.

Notre thèse est composée de cinq chapitres. Nous donnerons tout d'abord une définition du portrait en poésie et en peinture. Dans un deuxième temps, nous montrerons qu'en représentant un individu, l'artiste dévoile également son âme, et que, dans cette époque tourmentée, l'âme apparaît à travers laideur et difformité dans les portraits sociaux et misogynes. Le troisième chapitre sera consacré à la notion d'esthétique paradoxale, qui montre l'homme et l'univers de façon renversée, comme un écho au monde bouleversé du tournant de XVI^e siècle, avec les conséquences que cela implique sur le récepteur de l'œuvre d'art. Nous analyserons ensuite plus particulièrement la poésie misogyne de Sigogne, avant de conclure notre travail sur l'étude du monde fantastique et surnaturel qui s'empare de sa poésie, et de la poésie baroque de manière générale.

The Baroque Satirical Portrait, The work by Charles-Timoleon de Sigogne highlighted by a comparative analysis of the art of painting and drawing

This thesis results from a comparative study of painting and poetry of the XVIth and XVIIth centuries. In this document, painting and poetry throw light on each other, thanks to an analysis of discrepancies and similarities about a same theme, which is the baroque satirical portrait. Our study sets out an aesthetical approach of the baroque visual universe, while it puts an emphasis on the reception of the work of art. The poetry we are about to analyse is straying from classical satire as it is to be found in satirical writing, which uses a colourful and often obscene language.

Our thesis is divided into five chapters. First, we will give a definition of the portrait in painting and poetry. We will then show that depicting a human being also means revealing his soul, and that, in these tormented times, the souls appear through ugliness and deformity in social and misogynist portraits. The third chapter will be dedicated to the notion of paradoxical aesthetic, that is to say showing the man and the universe in a reversed way- like an echo to the shattered world at the turn on the XVIth century- with the consequences it implies on the reader. We will then analyse more deeply the misogynist poetry of Sigogne, before ending with the study of the fantasy world of his poetry and of the baroque poetry in general.

Mots clés : portrait, satire, baroque, esthétique paradoxale, misogyne, Sigogne
Key words : portrait, satire, baroque, paradoxical aesthetic, misogynist, Sigogne

ÉCOLE DOCTORALE ED 120 Littérature et Civilisation Française /PARIS III/
ÉCOLE DOCTORALE DE LITTÉRATURE du Moyen Âge jusqu'au XVIII^e siècle /ELTE/