



Bien décrire le laid : de quelques formes burlesques et grotesques de l'ekphrasis au XVIIe siècle

- Claudine Nédelec

L'*ekphrasis*, qu'on la conçoive au sens restreint, mis en vigueur sous sa version francisée d'ecphrase par Blaise de Vigenère dans sa traduction des *Tableaux de plate peinture* de Philostrate (1578), c'est-à-dire comme description d'œuvres d'art, parfois réelles, mais le plus souvent imaginaires, ou en son sens rhétorique originel, plus large, de description isolable en tant que telle (portrait, scène, paysage, décor architecturé...), n'a pas échappé à une des tendances fortes de la littérature et de l'art classiques, qui a pourtant longtemps été passée sous silence, celle de l'écriture à vocation « comique », terme qui implique un spectre fort large de procédures et d'effets recherchés et produits. Par là, elle n'a pas échappé à la question du monstre par l'art imité¹. Mais si l'on sait que les fleurs du mal ne sont pas une invention de Baudelaire, peut-on au XVIIe siècle vraiment faire du « beau » (de la littérature, de l'art) avec du « risible » et/ou du « laid », selon les termes d'Aristote et d'Horace ?

D'un point de vue esthétique, on peut considérer que ces *ekphraseis* relèvent du grotesque, lorsque l'on veut en souligner les caractéristiques visuelles, ou du burlesque, lorsque l'on veut en souligner les caractéristiques linguistiques. Cette différenciation terminologique² est évidemment sujette à discussion, voire manque en

¹ Boileau, *Art poétique*, chant III, v. 1-2.

² Sur l'emploi différencié de burlesque et de grotesque, voir Cl. Nédelec, *Les États et empires du burlesque*, Paris, H. Champion, « Lumière classique », 2004, pp. 249-264. Voir aussi *Ballets burlesques pour Louis*

partie de pertinence, dès lors que l'on entend traiter d'une littérature qui prétend peindre au sens quasi premier du terme. Sans donc lui accorder une excessive importance, ni la négliger, je voudrais ici étudier quelques-unes des formes qu'ont prises les *ekphraseis* burlesques et grotesques.

Tapisseries allégoriques

C'est essentiellement dans le domaine des tapisseries feintes où, comme pour les tapisseries réelles, les représentations allégoriques sont fréquentes et bien codifiées³ et dont la description peut se faire par un « périégète »⁴ à la fois spatial et chronologique, que les adaptations de l'*ekphrasis* au sens restreint, en tant que lieu d'un récit historique, voire épique, comme dans la description du bouclier d'Enée⁵, se sont révélées fécondes dans un usage qui consiste à mettre le rire au service de la violence satirique et polémique, sous la forme d'une « peinture triple, de pinceau, de parole et de signification »⁶. Ces tapisseries sont essentiellement marquées par l'esthétique du grotesque, avec toute l'ambiguïté que présente une œuvre d'art volontairement laide, à la fois comique et effrayante.

Les tapisseries de la *Satyre Ménippée*⁷

A la toute fin du XVIe siècle, paraît la *Satyre Ménippée*. Au début de l'« Abregé des Estats de Paris », figure la description des « pieces de tapisserie dont la salle des Estats fut tendue »⁸, soit douze tentures imaginaires, sans rapport avec celles dont la salle était effectivement décorée. Selon les critiques modernes, leur vocation est d'abord idéologique : elles constituent une représentation mémorielle de l'histoire de la Ligue, dont sont rapportés les principaux événements, la journée des barricades du

XIII, M.-C. Canova-Green et Cl. Nédelec éd., Toulouse, Société d'édition de Littératures Classiques, 2012.

³ Voir A. Deprechins, « Ecriture et tapisseries au XVIIe siècle », *Littératures classiques*, n°28, automne 1996 (*Le Style au XVIIe siècle*), pp. 43-57.

⁴ M. Costantini, « Ecrire l'image, redit-on », *Littérature*, n°100, décembre 1995, pp. 22-48, p. 35.

⁵ *Enéide*, chant VIII - au contraire, Homère tend à décrire sur le bouclier d'Achille les activités humaines en un temps de paix situé hors histoire.

⁶ Selon L. Richeome, dans son préambule aux *Tableaux sacrés* [1601], cité par Fl. Dumora-Mabille, « Entre clarté et illusion : l'*enargeia* au XVIIe siècle », *Littératures classiques*, n°28, *Op. cit.*, pp. 75-94, p. 81.

⁷ *Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Estats de Paris*, édition établie par M. Martin, Paris, H. Champion, 2007.

⁸ *Ibid.*, pp. 19-26 (et notes 118-158, pp. 207-223).

12 mai 1588, les batailles de Senlis, d'Arques, d'Ivry..., mis en parallèle analogique avec ceux de l'histoire universelle, afin de permettre au « lecteur » de déchiffrer le sens de cette histoire, la mise en série unifiant sous une même perspective à vocation interprétative des événements distincts (fragmentaires), des temps lointains aux temps proches, ou dans le cadre même du temps rapproché⁹. Les tapisseries tendent ainsi à annoncer par avance la « vérité » de la succession des discours trompeurs à venir (fragments eux aussi), mais aussi à initier à leur mode de composition et de représentation, donc de lecture : tapisseries ou harangues, leur « vérité » est à comprendre derrière le masque de l'incongru et de l'extravagant, de l'ironie par antiphrase, et du grotesquement scandaleux. Mais les tapisseries ont aussi un rôle esthétique, dans la mesure où elles contribuent à « l'infléchissement esthétisant de la Satyre au fil des éditions »¹⁰, qui conduit à faire « éclater les règles de l'allégorie au profit du plaisir plus formel de l'invention et de la fantaisie »¹¹.

Se mêlent dans ces descriptions, qui sont aussi des narrations et qui obéissent à l'esthétique de la saturation propre aux contraintes techniques des tapisseries réelles, divers registres - et genres, si l'on compte les quatrains versifiés qui y figurent. La première tapisserie, rapportant l'histoire du veau d'or, fait de « la figure du feu Duc de Guise haut eslevé et adoré par le peuple »... un veau, tandis que Moïse est figuré par Henri III¹². Sur la troisième pièce, « se voyent Choulier, la Ruë, Pocart, Senault et autres bouchers, maquignons jusques aux cureurs de fosses, tous gens d'honneur de leur mestier que ledict deffunct martyr [le duc de Guise] baisoit en la bouche par zele de religion »¹³. Quant à la sixième, elle dépeint « le miracle d'Arques, où six cents desconfortez prests de passer la mer à nage, faisoient la nique, et mettoient en route par les charmes du Biarnois [Henri IV] douze ou quinze mil Rodomonts, fendeurs de nazeaux et mangeurs de charrettes ferrees »¹⁴. Le plus drôle est que les dames de Paris attendaient Henri IV prisonnier, et qu'il « leur bailla belle,

⁹ Voir Fr. Lestringant, « Une topographie satirique », dans *Etudes sur la Satyre Ménippée*, éditées par Fr. Lestringant et D. Ménager, Genève, Droz, 1987, pp. 55-84.

¹⁰ *Satyre Ménippée*, *Op. cit.*, p. 207 (note 118). M. Martin souligne qu'aux trois tableaux qui ferment le récit (pp. 130-132), les *Mémoires de la Ligue* en ajoutent 15 autres - ce qui prouve leur succès auprès des lecteurs (p. 411, note 1001).

¹¹ *Ibid.*, p. 210 (note 124).

¹² *Satyre Ménippée*, *Op. cit.*, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 22-23.

par ce qu'il vint en autre habit »¹⁵. « La septiesme contenoit la bataille d'Ivry la Chaussee, où se voyoient les Espagnols, Lorrains, et autres Catholiques Romains par mocquerie ou autrement, monstrent leur cul aux Maheustres et le Biarnois tout eschauffé, qui à bride abbatue chevauchoit l'union par derriere »¹⁶.

Si j'ai privilégié les exemples qui relèvent du grotesque, rendu parallèlement par un « style burlesque » qui bouleverse les hiérarchies linguistiques et génériques en usant du « style bas », cela n'interdit pas un arrière-plan sérieux, voire tragique, qui parfois prend le dessus, comme dans les représentations d'un monde scandaleusement inversé, où « les plus abjets et faquins du menu peuple »¹⁷ peuvent prétendre au pouvoir, dans celle qui dévoie le symbole même de la croix du Christ, ou dans celle d'une « grande geante, gisante contre terre, qui avortoit d'une infinité de viperes et monstres divers »¹⁸. Ces « images » se veulent efficaces par leur énergie brutale, leur incongruité, leur ridicule « énaurme » afin de « fixer » l'attention et la mémoire. Ces représentations figurées ouvrent et préparent le récit des Etats parodiques, avec leurs harangues burlesques¹⁹ dont d'Aubray révélera tout le scandale, notamment par la dernière tapisserie, représentant Mayenne habillé en (faux) Hercule Gaulois²⁰ menant des « veaux » en laisse - ce qui n'est pas sans poser la question et des représentations allégoriques (Henri IV usera encore abondamment de la figure de l'Hercule gaulois), et de l'éloquence, de la parole et/ou de l'image : comment séparer la juste puissance de persuasion de la manipulation ? D'autre part, le disparate, l'hétérogène, l'incongru, le monstrueux... sont malgré tout la source d'une certaine jouissance, même s'il faut comprendre la nécessité d'y renoncer au nom de la raison, de la mesure, de la Loi.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 23. « Catholiques Romains » parce qu'ils sont « bougres universels » (M. Martin, p. 218, note 147).

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ C'est dans la *Satyre Ménippée* que se trouve la première occurrence en français de ce terme ; voir Cl. Nédelec, *Les Etats et empires du burlesque*, *Op. cit.*, pp. 25-45.

²⁰ *Satyre Ménippée*, *Op. cit.*, p. 26.

Les tapisseries des *Avantures du baron de Faneste*²¹

Au livre IV de cette sorte de roman comique d'Agrippa d'Aubigné, une dame demande à un certain du Monin, poète qui part s'installer en Savoie, de faire réaliser à Lyon une douzaine de tapisseries « de quelque nouvelle invention », avec des « bresmes »²² (des emblèmes ; la dame, mariée à un cuisinier qui a fait fortune, La Varenne²³, confond les termes qu'elle connaît mal avec des termes de cuisine) pour décorer son château. On voit que la circonstance elle-même est satirique : le poète en question « trahit » en se mettant au service d'un prince étranger ; la dame et son époux ne sont que des parvenus, désireux de tentures ostentatoires et inappropriées (le mari veut en mettre même dans la cuisine !). Les tapisseries seront au demeurant révélatrices, puisqu'elles représenteront quatre triomphes, parodiques des *Triumphes* de Pétrarque, ceux de l'Impiété, l'Ignorance, la Poltronnerie et la Gueuserie. Leur sens emblématique est d'autant plus important que les quatre chapitres qui les décrivent constituent les quatre derniers chapitres des *Avantures* ; pourtant, il n'est pas dénué d'ambiguïté. D'une part, le narrateur (ici le sieur de Beaujeu) avertit, non sans ironie, qu'il est besoin d'une « explication », ce qui est peut-être l'indice que ces « discours » allégoriques, qui se veulent signifiants, mais tendent à l'énigme, sont ridicules dans leur projet même, dont on remarquera qu'il est défini par un poète, et non par le tapissier :

La bordure des grotesques est d'écriture en chiffres que personne n'entendoit ; mais du Monin, qui ne craint plus rien, pour avoir passé le Mont du Chat²⁴, en a envoyé l'explication, et les memoires tout du long, au petit Chevalier²⁵, qui a meilleure grace à les lire que sa cotte mautaillee des religions, et Dieu sçait les gloses que les copieux feront sur ces belles histoires, quand ils en auront sceu le secret²⁶.

²¹ A. d'Aubigné, *Les Avantures du baron de Faneste*, dans *Œuvres*, éditées par H. Weber, J. Bailbé et M. Soulié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, pp. 667-830 (pp. 820-830 pour les chapitres XVII-XX décrivant les tapisseries).

²² *Ibid.*, p. 819.

²³ Il ne saurait s'agir du célèbre auteur du *Cuisinier français* (1651), François Pierre de La Varenne (1618-1678) ; son père (?), ou jeu de mots sur le sens ancien de *varenne*, « terre inculte où l'on fait paître les troupeaux » ?

²⁴ Le Mont du Chat sépare la France de la Savoie.

²⁵ Le fils La Varenne.

²⁶ *Les Avantures du baron de Faneste*, *Op. cit.*, p. 820.

Cependant, ces « grandes vilaines belles » tapisseries²⁷, malgré leur source illégitime, représentent une féroce satire, par les voies de l'antiphrase ou directement, de l'Eglise catholique, « monstre en forme de vieille femme fardee, comme le visage de Perrette quand elle avoit gagné les pardons »²⁸, des satholiques et de l'état d'une France où triomphent impies, poltrons et gueux « qui ont fait fortune *turpibus artibus* »²⁹, satire parsemée d'allusions précises à des personnages et des faits contemporains - et qui ne peut être le fait que de d'Aubigné... à « énigme », énigme et demie.

Sur le plan esthétique, on retrouve des composantes comparables à celles des tapisseries de la *Satyre* : suroccupation de l'espace, entraînant une accumulation baroque des personnages et des objets, sans compter l'importance des « grotesques », au sens des ornements marginales ; pratique de l'hypotypose animant les représentations ; usage du style burlesque, dont voici un exemple :

Nous aurons encor besoin de l'explication du Poëte pour un coing où est peint un Pantalon à barbe grise, qui tire en arriere un Capitaine qui semble tout craché à Pralim, lequel desgaine à demi pour aller tuër un Horatio, qui a le visage comme un des mignons du siecle, monté sur une Ysabella. Pantalon, couvert d'un jac de maille, void l'adultere pris sur les œufs, jette cet apophthegme notable. « *Je ne puis croire ce que je vois,* » et empesche le matamore de jeter par les fenestres l'adultere catholique et universel³⁰.

Et surtout monstres hybrides à la fois ridicules et effrayants, tenant prisonniers les hommes de bien antiques et modernes, et même la Conscience : ainsi de ces « asnes emmusicquez de trompes de bouche et de cornemuses » du char de l'Ignorance³¹, ou de la Paresse « qui a la roupie au nez, une de ses mains dans le sein, et l'autre dans la braguette de son Confesseur »³² ; enfin, dans les marges, cette « grosse gibeciere qui acouchoit d'un estui de bonnet, cest estui d'une malle coffree, et en suite un gros

²⁷ Pour pasticher une expression qui est ici employée à propos des Diabes, décrits comme « grands vilains beaux » (*Ibid.*).

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 829.

³⁰ *Ibid.*, p. 826.

³¹ *Ibid.*, p. 823.

³² *Ibid.*, p. 825.

vilain carosse qui accouchoit de petits carossillons, qui, comme une fourmilliere, se joignirent à la troupe »³³.

La dimension tragique, au creux d'un rire amer (« il y a de quoi faire pleurer de joye ou du contraire les spectateurs »³⁴), n'est pourtant pas absente³⁵, dans les leçons que donne l'histoire universelle : « Ce n'est pas d'aujourd'hui que les soldats de l'Impieté, quelque battus qu'ils soyent, triomphent tousjours »³⁶ - si bien que « Plusieurs tragedies de France, d'Angleterre, d'Italie, de Flandres et d'ailleurs, sont en si grand nombre qu'elles ne peuvent trouver la place, et ne sont mises ici que par abregé »³⁷. Mais cette « Prophetie en tapisserie, qui promet aux traistres, aux bestes, aux poltrons et aux belistres les gouvernements, les Estats, les honneurs et les biens, tant que les gens de bien, les doctes, les braves et les Grands auront agreable de perir par honnesteté »³⁸ n'est que pure apparence, évidemment condamnée par le sieur d'Enay³⁹...

Les tapisseries des Couches de l'Académie

Antoine Furetière, aux prises avec l'Académie à cause de son *Dictionnaire*, imagine de doubler ses *Factums* d'un ouvrage qui présenterait la satire de ses ennemis sous un jour plus plaisant et plus mondain, le *Plan et dessein du poeme allegorique et tragico-burlesque, intitulé Les Couches de l'Academie*⁴⁰. Je ne retiendrai ici, dans ce texte tout à fait extravagant, que la partie où est décrite la galerie du palais de Morphée. Pour résumer le contexte de cette description : l'Académicien Marmentier (Charpentier selon la clef) a requis l'aide de la déesse Monopole pour obtenir le monopole du dictionnaire ; mais comme certains académiciens ne sont pas hommes à laisser passer, Monopole juge que la seule solution est de faire appel au dieu Morphée, afin qu'il endorme à

³³ *Ibid.*, p. 828.

³⁴ *Ibid.*, p. 830.

³⁵ Le commentateur de l'édition souligne la parenté de ces représentations avec celles qu'on trouve dans *Les Tragiques*.

³⁶ *Ibid.*, pp. 821–822.

³⁷ *Ibid.*, p. 822.

³⁸ *Ibid.*, p. 830.

³⁹ Il représente l'être (*einai* en grec), tandis que Fæneste représente le paraître (*phainein*).

⁴⁰ Amsterdam, P. Brunel, 1687. Voir en complément Cl. Nédelec, « *Les Couches de l'Académie* : Antoine Furetière entre institution et dissidence », dans *Dissidents, excentriques et marginaux de l'Age classique. Autour de Cyrano de Bergerac. Bouquet offert à M. Alcover*, études réunies par P. Harry, A. Mothu et P. Sellier, Paris, H. Champion, 2006, pp. 215-236.

propos les opposants. Elle se rend donc en son palais, où... elle s'endort, et voit en rêve, sous la conduite de « Guillot le Songeur »⁴¹ une galerie de tableaux. Pastiche et parodie mêlées évidentes du genre⁴², qui témoigne parallèlement d'un goût qui persiste, même si c'est avec un sourire en coin, pour les représentations allégoriques. Voire d'une curiosité scientifique, puisque ces peintures

étoient formées de petits Atomes, ou corps Aériens, comme les Sels volatils des Chimistes qui étoient en perpétuel mouvement & paroissoient animez, de sorte qu'ils representoient successivement des Histoires entières avec des paroles, des gestes et des actions convenables [...]»⁴³.

Intéressante façon de mettre en scène la question rhétorique de l'hypotypose ! Le vestibule est orné de tableaux représentant

des Satires, des Centaures, des Coquesigruës, des Hipogriffes, des Dragons, des Sphinx, des Sirènes, un Phénix & mille autres chimères qui n'avoient jamais été dessinées d'après nature, mais tracées par des Caprices plus étranges que ceux de Calot & autres Peintres Burlesques qui se sont divertis à faire des Portraits chargez & des figures extravagantes⁴⁴.

Puis, après des tableaux illustrant des moralités sur la vie humaine, on découvre des « représentations des Histoires du Parnasse »⁴⁵ : on y voit les punitions, qui ressemblent fort aux supplices infernaux, des « méchants Auteurs condamnez à la dégradation & à plusieurs peines afflictives, pour avoir usurpé à faux titre la Noble qualité de Poètes & d'Orateurs »⁴⁶ ; parmi ces condamnés, figurent évidemment en bonne place les ennemis de Furetière. Suivent « plusieurs représentations Allegoriques & Prophetiques de diverses aventures de l'Academie »⁴⁷, où sont racontés la gloire, puis le vieillissement et la décadence de la princesse Académie, l'arrivée de nouveaux courtisans, indignes et brailleurs, sa tentative tyrannique dans « toutes les Terres du beau Langage », alors même que « Tous les mets de sa table

⁴¹ *Plan et desseïn, Op. cit.*, p. 32. Guillot le Songeur est un personnage-type populaire, qu'on retrouve dans les textes qui circulent sur le Pont-Neuf, les textes farcesques et les ballets...

⁴² Outre le modèle de Philostrate, on peut penser à *La Galeria de Marino* (1620), et au *Cabinet de Monsieur de Scudéry* (1646).

⁴³ *Plan et desseïn, Op. cit.*, p. 34.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 45.

étoient des Définitions, des Epithètes, des Phrases triviales & des Proverbes »⁴⁸, son accouchement par césarienne d'un enfant mort-né, monstrueux et difforme, voué à être un « perpétuel cul-de-jatte »⁴⁹ et destiné à être jeté à la voirie. On trouve ainsi illustrées nombre des attaques de Furetière contre le dictionnaire tel qu'il est conçu par ses « chers collègues ». Sous le voile (transparent) d'une galerie fictive plaisamment incongrue, voile qui rend plaisante la lecture, il s'agit donc bien de représenter des débats fort sérieux pour la langue, la littérature, l'avenir du dictionnaire... et le statut de Furetière lui-même.

La description de « plates peintures » a donc eu aussi une fonction satirique, à proportion de la puissance de leur effet, une fois détourné par l'esthétique du grotesque et du burlesque. Cependant une question se pose : si la laideur intrinsèque de ces représentations est le juste et significatif reflet de la « laideur » de ce qu'elles représentent allégoriquement, qu'en est-il de la valeur esthétique de l'écriture qui non seulement les représente, mais encore les crée, puisque ce sont des tableaux fictifs ? Ne faut-il pas justement que ces descriptions soient « belles », pour que la dénonciation des laideurs qu'elles représentent soit efficace, mais ne faut-il pas aussi qu'elles ne puissent être taxées d'une certaine complaisance, en transformant le laid en beau ? Avant de tenter une réponse, explorons quelques cas où les « grandes vilaines belles » descriptions ne sont pas (ou de manière fort conventionnelle) portée par l'esprit de satire, mais par le désir de produire une jouissance paradoxale.

Ekphraseis burlesques

Si l'on prend le terme de façon plus large, celui de la description comme inclusion textuelle - décors, portraits, scènes de genre... - on peut également observer que le style burlesque n'a pas manqué de colorer un type de textes à ce point en accord avec sa définition profonde, la richesse et la variété du langage mêlé et hétéroclite qui lui est propre suscitant une capacité particulière à « dépeindre ». S'il ne s'agit pas ici de décrire des « objets d'art » présentés comme réels, alors même qu'ils sont imaginaires, et à la limite du vraisemblable, il n'empêche que très souvent

⁴⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

ces descriptions (ou pseudo ecphrases⁵⁰) font penser à des tableaux ou des gravures du temps⁵¹, voire en ont parfois inspiré. Et qu'elles sont de véritables « œuvres d'art », comme le souligne Saint-Amant à propos du melon, non fruit d'Anjou, mais « fruict du crû de ma Muse / Un fruict en Parnasse eslevé »⁵², pure fiction verbale destinée à produire une forme de plaisir d'autant plus puissant qu'il est paradoxal, par la recréation poétique du familier, du bizarre et de l'extravagant, voire du laid.

En fait, en ce domaine, les exemples sont extrêmement nombreux, en poésie comme en prose, que l'on pense, en allant de la fin du XVI^e siècle au début du XVII^e siècle, aux contre-blasons et aux descriptions « satyriques » de corps (en particulier féminins) hideux... Il faut donc choisir ; je vais préférer la période de la naissance et du développement du burlesque en littérature, soit les années 1630-1650, en raison de la dimension plus ouvertement linguistique de sa pratique de l'*ekphrasis* - j'entends par là qu'il s'agit essentiellement, de la part de l'écrivain, de mettre en scène par le biais de celle-ci sa capacité à connaître et pratiquer la langue française tout entière, car l'accumulation de choses et de mots, qui est la caractéristique commune que nous mettrons en avant, est ici en quelque sorte vide de sens, même si quelque prétention à la vérité à finalité morale sert à compenser la perversion d'une pure jouissance exhibitionniste qui consiste à « Donner une vive beauté / A l'affreuse difformité »⁵³.

Décors et visions

Commençons par des textes qui, en quelque sorte, font transition. Dans « La chambre du desbauché »⁵⁴, ode tracée « avec un charbon »⁵⁵, Saint-Amant commence

⁵⁰ « Descriptions fondées sur la rhétorique et les procédés stylistiques de l'ecphrase, mais qui en parodient l'usage ou en détournent simplement les conventions. En s'appuyant sur des protocoles descriptifs établis, Saint-Amant s'approprie l'effet de réalité qui leur est attribué et l'intègre dans un projet plaisant et légèrement burlesque » (G. Peureux, *Le Rendez-vous des Enfants sans soucy. La poésie de Saint-Amant*, Paris, H. Champion, « Lumière classique », 2002, p. 355).

⁵¹ Voir par exemple les gravures de Callot ou celles que l'on trouve dans *Le Recueil des plus illustres proverbes* de Jacques Lagniet (Paris, 1657). Voir Cl. Nédelec, « Les proverbes en images », *Cahiers Diderot* n°13, Rennes, PUR, 2003, pp. 309-334.

⁵² Saint-Amant, « Le melon », *La Suite des œuvres du sieur de Saint-Amant* [1631], dans *Œuvres*, édition de J. Bailbé et J. Lagny, Paris, Didier, « STFM », 1967-1979, 5 volumes, tome II, pp. 14-31, p. 18.

⁵³ P. Scarron, « Le testament de M. Scarron, son épitaphe et son portrait en vers burlesques » [1660], *Œuvres*, Genève, Slatkine, 1970 [1786], 7 volumes, tome I, pp. 133-142, p. 137.

⁵⁴ Saint-Amant, « La chambre du desbauché », *Les Œuvres du sieur de Saint-Amant* [1629], dans *Œuvres*, *Op. cit.*, tome I, pp. 215-229.

par décrire un décor intérieur, misérable et réaliste, très proche des gravures flamandes ; cependant, au cours de son inventaire, le poète explique que « Les flegmes jaunes et sechez / Qu'en sa verole il [le débauché] a crachez, / Luy servent de tapisserie »⁵⁶. Cela déclenche une série de représentations imaginaires, de l'ordre du quasi cauchemar, qui lui font croire voir « [...] contre la paroy / Les plus grotesques aventures / De Dom-Quichote en bel arroy »⁵⁷. Suit une série de « vignettes », qui évoquent certaines séries de gravures (parfois montrées en public par des artistes de tréteaux) illustrant des romans goûtés du public populaire. Scènes évidemment grotesques, telle la représentation de Dulcinée, « Icy mouvant le croupion / Repaire de maint morpion »⁵⁸.

Toujours chez Saint-Amant, l'éloge du melon conduit, en vertu de l'esthétique du caprice, à la description d'un banquet des dieux grotesque, *topos* des travestissements mythologiques qui pourrait devenir un sujet de tapisseries, et qui est l'occasion de mettre en scène à la fois la « bonne » et la « mal » bouffe (si l'on me permet), l'abondance et le dégoût⁵⁹. On retrouve cette même dérivation vers la « vision » à propos de ce jambon offert par le baron de Melay, « ce grand Membre / Ce Mont de chair, ce Prodige de lard, / A qui la Suye avoit servy de fard »⁶⁰ ; voilà que lui arrivent, en autres présents, des bouteilles et un roquefort : et Saint-Amant d'imaginer une rivalité amoureuse entre le jambon et le roquefort, pour l'amour des bouteilles - personnification peut-être inspirée par un ballet de Cour⁶¹... Ou encore, d'un grotesque plus effrayant, les visions de plus en plus répugnantes qui hantent « Le mauvais logement. Caprice »⁶².

⁵⁵ *Ibid.*, p. 216.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 218.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 219.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 222. Les mots en italiques sont écrits en caractères grecs.

⁵⁹ Saint-Amant, « Le melon », *La Suite* [...], dans *Œuvres, Op. cit.*, tome II, pp. 19-29.

⁶⁰ Saint-Amant, « Epistre, à Monsieur le baron de Melay, gouverneur du Chasteau-Trompette, a Bordeaux », *Les Œuvres du sieur de Saint-Amant, seconde partie* [1643], dans *Œuvres, Op. cit.*, tome II, pp. 230-253, p. 239.

⁶¹ *Le Sérieux et le Grotesque* [1627], dans *Ballets burlesques pour Louis XIII, Op. cit.*, pp. 211-256.

⁶² Saint-Amant, *Les Œuvres* [...], *seconde partie*, dans *Œuvres, Op. cit.*, tome II, pp. 144-149.

Cornes d'abondance

On peut rattacher à cette série l'intervention soudaine d'une liste d'objets familiers, laids ou incongrus, en une profusion hétéroclite ; tout l'art est ici dans la *copia* verbale, apte à rendre visuel leur déferlement inattendu. Dans la description suivante, Saint-Amant joue de plus sur l'effet de surprise, puisqu'elle s'insère très curieusement dans la célébration des découvertes que le couteau fait en entamant un fromage de Cantal :

Non jamais *Mascarin*, ce Seringueur mortel⁶³
De son Deshabiller ne tira rien de tel ;
Exhibast-il au jour, comme il me fit nagueres,
Entre cent mille outils inconnus, et vulgueres,
Et parmy cent fatras de haillons, de filets,
De pippes à Petun, de fusts de Pistolets,
De savattes, d'appeaux, de tasses, de mitaines,
D'onguents à guerir tout jusqu'aux fievres-quartaines,
D'Outres au cuir velu, de peignes esbrechez,
De linge foupy, sale, et d'habits escorchez ;
Du vieil-oint de Blaireau pour faire de la soupe,
L'oreille d'un Sanglier qu'à coups de hache on coupe,
Un lopin de Renard, un pasté de Guenon,
Un cervelas de Chien, le rable d'un Asnon,
Et mille autres fins mets que je ne puis descrire
Sans froncer les nazeaux, et m'esgueueuler de rire⁶⁴

Liste qu'imitent, de façon un peu plus réaliste, les frères Perrault dans *Les Murs de Troie*. Ils y développent la légende selon laquelle Apollon aurait bâti les murs de Troie, et ils imaginent que la princesse est tombée amoureuse de ce maçon :

Qu'il soit propre ou qu'il soit plastré,
Il est toujours idolâtré.
Elle trouve dans sa maniere
Une grace particuliere,
Tantost à sasser des gravois,
Tantost à s'essuyer les dois
Sur le trenchant de sa truelle,
Tantost à porter une échelle :
Ses cheveux de plastre poudrez,
Le son de ses sabots plastrez,

⁶³ La référence reste obscure.

⁶⁴ Saint-Amant, « Le cantal », *Les Œuvres* [...], *seconde partie*, dans *Œuvres, Op. cit.*, tome II, pp. 150-154, p. 153.

Le lacet de sa chemisette,
Les raretez de sa pochette,
A sçavoir, un grand clou rouïllé,
Un quartier de pain barbouïllé,
Un porte-crayon, une gouge,
Un gobelet de corne rouge,
Un precieux reste d'oignon
Dont il a frotté maint guignon [*sic* pour quignon],
Sa jambette de corne verte
Qu'un pié de crasse tient ouverte,
Son plomb, son cordeau, son compas,
Et cent choses qu'on ne voit pas,
Ont je ne sçay quoy qu'elle admire,
Et mesme elle peut voir sans rire
Deux endroits qu'il a sur le nez,
Tantost blancs, tantost charbonnez,
Selon qu'au moment qu'il se mouche
Il arrive que sa main touche
Ou le plastre ou bien le charbon [...]⁶⁵

Portraits

Beaucoup de portraits⁶⁶ burlesques, en cela probablement héritiers de Rabelais (mentionnons par exemple l'« anatomie » de Caresme-prenant dans *Le Quart Livre*⁶⁷) jouent sur l'effet comique de l'accumulation d'éléments hétéroclites, tout l'art de l'écrivain consistant à construire une « fabrication » originale et quasi surréaliste de son « personnage ». Lequel peut être un melon ou un fromage : si le melon donne lieu à une description où tous les sens sont charmés, celle du Cantal, « Gousset, écafignon, faguenas, camboüis », fromage « A qui la puanteur doit mesme rendre hommage »⁶⁸, est bien plus ambiguë :

Cet Ambre d'Acheron, ce Diapalmà briffable,
Ce Poison qu'en bonté l'on peut dire ineffable,
Ce Repaire moisi de Mittes et de Vers,
Où dans cent trous gluants, bleus, rougeastres et vers,

⁶⁵ *Les Murs de Troye, ou L'origine du burlesque*, Paris, L. Chamhoudry, 1653, pp. 23-24.

⁶⁶ Dont on sait la vogue en littérature, voir entre autres J. Plantié, *La Mode du portrait littéraire en France dans la société mondaine (1641-1681)*, Paris, s.n., 1975, et Fr. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, G. Narr, « Etudes littéraires françaises », 1987. Voir aussi, en version satirique, Ch. Sorel, *Description de l'île de Portraiture et de la ville des Portraits*, Paris, C. de Sercy, 1659.

⁶⁷ Rabelais, *Le Quart Livre*, édition de G. Demerson, Paris, Seuil, « Points », 1997, chap. XXX-XXXII, pp. 266-280.

⁶⁸ Saint-Amant, « Le cantal », *Op. cit.*, p. 150.

La pointe du couteau mille veines évente
Qu'au poids de celles d'or on devoit mettre en vente⁶⁹.

Citons le portrait du poète crotté par Saint-Amant dans « La Gazette du Pont-Neuf », où s'accumulent les détails complexes d'une pauvreté sordide, pauvreté « compensée » par une grande richesse linguistique. Le « fou de Poète »

Avecques ses yeux de choüete,
Sa barbe en feuille d'Artichaut,
Et son nez en pied de réchaut

apparaît à tout le monde un être étrange, et même transformable à volonté, selon l'imaginaire propre à chacun :

L'un croit que c'est un loup-garou,
L'autre un singe du Perou :
Cestuy-là que c'est une Austruche,
Cestuy-cy que c'est une cruche,
Et dans ces jugemens divers
L'un dit que Monsieur de Nevers
A des Chameaux en son bagage
De sa taille et de son langage⁷⁰.

Lui font pendant l'étrange portrait de Charite par Sorel dans *Le Berger extravagant*, constitué de métaphores réalisées par une « mise en peinture », en fiction par Anselme, en « vrai » par Crispin de Passe⁷¹ ; cet autre portrait, tiré du *Courtisan grotesque*, fabriqué à l'aide d'expansions jouant sur la polysémie de la langue, quelque chose comme la technique d'Arcimboldo appliquée à la linguistique :

Le Courtisan Crottesque sortant un jour intercalaire du Palais de sa bouche, vestu de verd de gris, portoit un manteau de cheminee, doublé de la frize d'une colomne, un rabat de jeu de paume, une chemise de bastion, un pourpoint de treillis de prison, les manches d'un bataillon de gens de pied, les chausses à bandes de violon & à canon de batterie, le bas de mulet, les souliers & mules d'un Medecin, son espee estoit Romaine, sa dague de Sergent. Il estoit parfumé comme un jambon, souple comme un Singe, dispos comme un Basque, adroit comme un jouëur de passe-passe [...] ⁷².

⁶⁹ *Ibid.*, p.152.

⁷⁰ Saint-Amant, « La Gazette du Pont-Neuf », *Les Œuvres [...]*, dans *Œuvres, Op. cit.*, tome I, p. 244.

⁷¹ *Le Berger extravagant [...]*, Paris, T. du Bray, 1627, p. 134, frontispice du livre II.

⁷² *Le Courtisan grotesque. Discours fort agreable*, Paris, 1624, p. 1. Ce texte a connu plusieurs rééditions, notamment dans *Les Jeux de l'inconnu*, Paris, T. de la Ruelle, P. Rocolet, A. de Sommerville, N. Bessin, A. Courbé, 1630), communément attribués à A. de Cramail.

Et enfin celui du Destin, le héros du Roman comique de Scarron :

Un jeune homme, aussi pauvre d'habits que riche de mine, marchait à côté de la charrette. Il avait un grand emplâtre sur le visage qui lui couvrait un œil et la moitié de la joue, et portait un grand fusil sur son épaule, dont il avait assassiné plusieurs Pies, Geais et Corneilles, qui lui faisaient comme une bandoulière, au bas de laquelle pendaient par les pieds une poule et un oison, qui avaient bien la mine d'avoir été pris à la petite guerre. Au lieu de chapeau, il n'avait qu'un bonnet de nuit, entortillé de jarrettières de différentes couleurs, et cet habillement de tête était sans doute un Turban qui n'était encore qu'ébauché, et auquel on n'avait pas encore donné la dernière main. Son pourpoint était une casaque de grisette ceinte avec une courroie, laquelle lui servait aussi à soutenir une épée qui était si longue qu'on ne s'en pouvait aider adroitement sans fourchette. Il portait des chausses troussées à bas d'attaches, comme celles des Comédiens quand ils représentent un Héros de l'antiquité, et il avait, au lieu de souliers, des brodequins à l'antique, que les boues avaient gâtés jusqu'à la cheville du pied⁷³.

Dans tous ces textes, le poète donne bien à lire une création d'art, apte à susciter fascination, admiration et délectation, dans une tension entre deux points limites : viser à construire une re-présentation purement linguistique, où le langage se donne en spectacle, avec pour but de produire la « merveille » devant un art-ifice double : créer un objet qui n'est fait que de mots, et créer un sentiment d'admiration devant un objet ridicule, laid, sale, répugnant... ; ou viser à produire un effet de réel, capable de susciter à la fois la répulsion que produisent les laideurs des réalités basses et l'obsédante matérialité de la vie humaine, et la délectation, devant l'habileté artistique du poète qui recrée cette « boue » et en fait « de l'or », ou tout au moins de l'art. Cette « duplicité » s'accompagne d'une seconde, parallèle : soit l'*ekphrasis*, par le biais d'une procédure allégorique, se laisse décrypter comme porteuse d'un sens satirique nettement affirmé, et ces « laideurs » sont avant tout dénoncées, même si la jouissance paradoxale d'une esthétique du laid ne manque pas d'accompagner cette dénonciation ; soit l'*ekphrasis* met d'abord en avant cette jouissance paradoxale, sans signification ni « message », même si bien sûr le geste lui-même ne manque pas d'évoquer une certaine forme, perverse et provocatrice, qu'on appelle maniériste ou expressionniste suivant les époques, d'appréhension du monde et de l'art. Dans l'un et l'autre cas, se crée et se donne à goûter, au cours de l'âge classique, une sorte de beauté grotesque selon la définition de V. Hugo, ou encore de « sublime bas ».

⁷³ P. Scarron, *Le Roman comique* [1651], Cl. Nédelec éd., Paris, Garnier, 2010, p. 50.