

“ Portrait of a lady ”? Les poètes satyriques et le fantasme de la femme-monstre

Miriam Speyer

► **To cite this version:**

Miriam Speyer. “ Portrait of a lady ”? Les poètes satyriques et le fantasme de la femme-monstre. Fantasmer l'identité dans les oeuvres d'art (Journée d'études jeunes chercheurs du LASLAR), Apr 2016, Caen, France. hal-01921706

HAL Id: hal-01921706

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01921706>

Submitted on 6 Jun 2019

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.

« *Portrait of a lady* » ? Les poètes satyriques et le fantasme de la femme-monstre

Miriam SPEYER
Université de Caen Normandie
LASLAR EA 4256

Vieille barbe de vérollé
Vieille trogne de cul pelé
Vieille chaudière à cuire trippes,
Vieille marchande d'almanachs,
Vieille tripière, vieille cabas,
Vieille receleuse de nippes.¹

Voici seulement six des soixante-six vers décrivant – ou plutôt défigurant – la « vieille décrépité » dont on nous livre le portrait dans le *Cabinet des vers satyriques de ce temps* de 1620. Dans les « Stances contre une Dame » de Sigogne, la femme se transforme en « Vaisseau rond pour aller en guerre » ou en

Double canon, pipe de bières,
Ventre de tonne et de lictière,
Visage d'un gros vilain cu [...] ²

L'imagination des poètes satyriques semble sans bornes quant à la femme qui devient, sous leur plume, un « monstre aux monstres même horrible »³. Mais drôle de poésie en effet qui, alors qu'en même temps, des œuvres comme l'*Astrée* chantent la beauté et la perfection de la femme, se plaît, au contraire, à la défigurer de façon grossière, voire ouvertement obscène.

Entre la fin des guerres de Religion et le procès de Théophile de Viau en 1623 fleurit en France une école poétique satyrique, orthographiée avec un « y ». Cette poésie, vulgaire et obscène, se réclame non de la satire latine⁴, mais de la figure du satyre, chèvre-pied fabuleux et compagnon de Bacchus⁵. Cette

¹ *Le Cabinet satyrique ou recueil parfait des vers piquants & gaillards de ce temps [...] Seconde édition, reveuë, corrigée, & de beaucoup augmentée*, Paris, Antoine Estoc, 1620, p. 361. Les œuvres parues avant 1800 seront citées dans l'orthographe qui a été adoptée par nos éditions de référence. Suivant l'usage, nous dissimulons la graphie u/v et i/j et remplaçons les tildes par la consonne requise.

² Sigogne, *Les Satyres du sieur de Sigogne*, éd. F. Fleuret, E. Sanson et Cie (« Erotica selecta »), 1911, p. 77.

³ *Le Cabinet satyrique*, op. cit., p. 353.

⁴ De *satura*, « mélange », « pot-pourri »

⁵ Cf. J.-F. Castille, M.-G. Lallemand, « Présentation », dans *Les Poètes satiriques normands du XVII^e siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2015, p. 8.

veine poétique (dont la publication se fait avant tout dans des recueils collectifs⁶) connaît un arrêt brutal en 1623 : le recueil *Le Parnasse satyrique*, publié sans lieu l'année précédente, est brûlé en place de Grève, Théophile de Viau et quelques autres poètes condamnés au bûcher (même s'ils vont y échapper).

La poésie satyrique aborde toutes sortes de sujets, avec une brutalité qui a encore de quoi choquer aujourd'hui. Toutefois, une de ses cibles privilégiées est la femme⁷. Si la critique de la femme est un *topos* de la littérature satirique⁸, le poème-portrait contre la femme, vieille, courtisane ou les deux à la fois, se construit à ce moment-là en véritable sous-genre satyrique, dans lequel excelle avant tout Sigogne⁹, poète d'origine normande.

Certes, l'approche de la poésie satyrique à travers le « fantasme » peut paraître anachronique. Non seulement le fantasme nous semble être cantonné à la psychanalyse de Freud, qui a effectivement vulgarisé le terme, mais le mot même de *fantasme* est inconnu aux hommes du XVII^e siècle. Il n'apparaît dans le dictionnaire de l'Académie française qu'en 1932. D'autres termes de la même famille lexicale sont toutefois bien répertoriés par Richelet et Furetière : *fantôme* et *fantaisie*, tous dérivés du verbe grec *phainein* « devenir visible, apparaître ». Aussi sera-ce à travers le sème de la vue que nous avons choisi d'étudier notre corpus. En effet, au moyen d'amoncellements comparatifs et d'accumulations de syntagmes descriptifs, les poètes font surgir des visions hallucinatoires de femmes plus abominables les unes que les autres. Cascades d'invectives, les vers deviennent le lieu d'un défolement et peuvent, comme le note Guillaume Peureux (qui ne craint donc pas non plus l'anachronisme lexical), « être appréhendé[s] comme un répertoire de fantasmes antiféminins »¹⁰.

Partant de ces observations, nous allons réfléchir sur les modalités de mise en place de ces visions fantasmagoriques pour interroger ensuite l'identité féminine qui s'en dégage.

I. Fantasmer une femme-monstre

À travers de longues pièces strophiques (en octosyllabes la plupart du temps), les poète satyrique se fait peintre de la femme qu'il semble avoir en face de lui. Ces portraits suivent tous la même structure : le corps de la femme est

⁶ Il s'agit là d'un mode de publication parfaitement habituel à l'aube du XVII^e siècle, également pour la poésie sérieuse. Les recueils d'auteur de cette époque-là sont rares, souvent seulement publiés de façon posthume (cf. Malherbe, Du Perron, ...).

⁷ Cf. G. Peureux, *La Muse satyrique*, Genève, Droz, 2015, p. 153.

⁸ Cf. C. Abraham, *Norman Satirists in the age of Louis XIII*, Tübingen, G. Narr (P.F.S.C.L., « Biblio 17 »), n°8, 1973, p. 104.

⁹ Cf. G. Peureux, « Les obsessions du poète satyrique : violence et identité masculines », dans J.-F. Castille, M.-G. Lallemand (dir.), *Les Poètes satiriques normands du XVII^e siècle*, op. cit., p. 36.

¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 40.

dépeint partie par partie, dans un mouvement de haut en bas. Si le poète ne se gêne pas pour décrire les organes génitaux, l'accent est toutefois mis sur le visage, car, nous dit Mathurin Régnier, « [a]ux femmes on cognoist les ans / Non pas au cul, mais à la teste »¹¹.

1. La bigarrure dans les comparants ou une femme-chimère

Dans leur description, les poètes décomposent la femme en parties qu'ils comparent à des réalités diverses, si bien que Pascal Debailly va jusqu'à parler d'une « poésie du démembrement »¹². Ainsi, le visage de la femme décrite ressemble tantôt à un « marmouzet de cistre »¹³, tantôt il « a de l'Eunuque »¹⁴. Sigogne, dans ses « Stances contre une dame » va même jusqu'à s'écrier : « C'est doncques maintenant l'usage / De porter le cul au visage [...] ? »¹⁵.

De même, le nez des femmes se trouve comparé à un fusil¹⁶, décrit comme « de toutes couleurs esmaillez »¹⁷ ou convoqué en tant que signe principal de la vieillesse¹⁸. Le poète anonyme qui fait la satire d'une vieille fille donne même toute une panoplie de comparants pour rendre compte du nez de la dame :

Ce nez qui sçait l'art de Grimoire,
Est diapré, & plein d'histoire,
Come un bast d'asne, un macaron,
Une garde damasquinee,
Et noir comme la cheminee,
Ou bien le cul d'un chauderon.¹⁹

Défigurées, ces parties du corps constituent autant de repoussoirs pour le poète pour qui la femme est, *a priori*, un objet de désir.

Les comparants des poètes sont variés et issus des domaines les plus divers. On constate en effet qu'à l'intérieur des poèmes, les comparants sont extrêmement bigarrés. Si on trouve souvent les sèmes de la vieillesse ou de la maladie, les comparaisons avec des animaux (« chatte malade »²⁰, « jeune

¹¹ « Contre une vielle courtisane. Satyre », dans *La Quint-essence satyrique ou seconde Partie du Parnasse des poetes satyriques de nostre temps [...]*, Paris, Antoine de Sommaville, 1622, p. 45.

¹² P. Debailly, « Sigogne et la poétique de la satire grotesque », dans J.-F. Castille, M.-G. Lallemand (dir.), *Les Poètes satiriques normands du XVII^e siècle, op. cit.*, p. 21.

¹³ Sigogne, « Contre une vieille courtisane » dans *Les Satyres, op. cit.*, p. 27. La note dans l'édition de F. Fleuret nous informe qu'il s'agit de la tête sculptée qui se trouve au bout du manche des instruments à cordes.

¹⁴ Berthelot, « Description d'une laideur », dans *La Quint-essence satyrique, op. cit.*, p. 27.

¹⁵ Sigogne, « Stances contre une dame », dans *Les Satyres, op. cit.*, « Stances contre une dame », p. 76.

¹⁶ Cf. Berthelot, « Description d'une laideur », dans *La Quint-essence satyrique, op. cit.*, p. 27.

¹⁷ Motin, « Satyre. Contre une dame », dans *La Quint-essence satyrique, op. cit.*, p. 103.

¹⁸ « Au reste, ce nez, dont l'attrait / Faisoit l'honneur de son pourtraict, / N'est maintenant qu'une peuplade / De bourgeoins, l'un sur l'autre entéz, / Aussi près à près rapportéz / Que les pépins d'une grenade » (Sigogne, « Stances contre une dame », dans *Les Satyres, op. cit.*, p. 54).

¹⁹ « Contre une vieille fille », dans *La Quintessence satyrique, op. cit.*, p. 73. On pensera aussi au « Nez de Claudine », dont tous les 28 octosyllabes sont consacrés au nez répugnant de la dame (cf. *Recueil des plus excellans vers satyriques de ce temps [...]*, Paris, Anthoine Estoc, 1617, f. 30r^o-v^o).

²⁰ *Ibid.*, « Autres stances contre une jeune dame », p. 93.

lapin »²¹) voire avec des objets, pensons au nez en forme de fusil, sont possibles. Tout se passe comme si le poète disséquait le visage et, *a fortiori*, le corps de la femme qu'il décrit, comme s'il le coupait dans des morceaux qui n'ont plus rien à voir l'un avec l'autre. Ceci est d'ailleurs particulièrement frappant à propos des yeux. Organe de prédilection de la poésie amoureuse, il y est généralement évoqué par le terme « yeux ». En effet, quasiment toutes les poésies insérés de la première partie de *l'Astrée*²², roman contemporain du déploiement de la veine satyrique, parlent, s'ils évoquent le regard ou le visage de la belle, des « yeux » et non pas d'un « œil ». Dans les poésies satyriques, au contraire, le terme « œil » est privilégié. La jeune dame de Sigogne a « la bouche et *l'œil* d'une chatte malade »²³, la « laideur » décrite par Berthelot a « *l'œil rouge* d'un jeune lapin »²⁴. Ainsi, le choix même du terme « œil » à la place de « yeux » souligne la décomposition de la femme en parties disparates et compromet la symétrie du visage. Dans la « Satyre contre une vieille courtisane », Sigogne va jusqu'à disjoindre entièrement les yeux pour en faire deux « œils » séparés, impossibles à réunir pour créer de nouveau un ensemble harmonieux :

Quand à ces *yeux* jadis soleils,
 Pour ce jourd'huy les *nonpareils*,
 L'*un* est caché dessous la brune
 D'une maille où, par son malheur,
 Il représente la couleur
 D'une vraie esclipse de Lune.

L'*autre* fixe en un petit coin,
 Du fait de quelque coup de poin.
 Ne voit, si le corps ne desplace,
 Ny plus ni moins, à l'environ
 Qu'une lanterne de larron
 Qui n'esclaire qu'une face.²⁵

Aussi les femmes décrites ne forment-elles plus une personne, ni même un ensemble homogène, mais se rapprochent plus de la chimère ou du monstre.

2. Du règne du visuel au fantasme

Les comparants sont certes hétéroclites, mais ils font presque tous appel à la vue. Or, le fantasme a à voir avec la vue, étymologiquement, il est « vision ».

²¹ Berthelot, « Description d'une laideur », dans *La Quint-essence satyrique, op. cit.*, p. 27.

²² Cf. H. d'Urfé, *L'Astrée. Première partie* (1607), éd. D. Denis, Champion (« Champion Classiques »), 2011, p. ex. p. 187, 273, 558, etc. Dans cette première partie du roman du Forezien, onze poèmes évoquent le regard de la dame, tandis que huit parmi eux recourent au terme « yeux », trois seulement au terme « œil ». Dans la deuxième partie (1610), l'opposition est encore plus nette : onze pièces emploient le terme « yeux », contre une seule occurrence de « œil » (Echo. Stances « Fille de l'air... », II, 1).

²³ Sigogne, « Autres stances contre une jeune dame », dans *Les Satyres, op. cit.*, p. 93 (nos italiques).

²⁴ Berthelot, « Description d'une laideur », dans *La Quint-essence satyrique, op. cit.*, p. 27 (nos italiques).

²⁵ Sigogne, « Satyre contre une vieille courtisane », dans *Les Satyres, op. cit.*, p. 53 (nos italiques).

Il est, dès lors, aussi imagination, scène rêvée ou, dans le cas de nos poètes satyriques, cauchemardesque.

En effet, s'ils évoquent aussi les odeurs ou les liquides qui sortent des différents orifices de la femme en question, les poètes rendent avant tout compte de son l'apparence. Ce sont donc d'abord des formes qu'ils convoquent : le nez ressemble à un « un fusil », le visage à « un marmouzet de cistre », nous l'avons vu. Ils convoquent aussi des couleurs. Motin dit de la Dame qu'il décrit dans la *Quint-essence satyrique* que ses « [...] tresses [sont] de graisse luisantes, / De couleur de poil de souris [...] ». La bouche n'est guère plus attrayante : « Votre bouche a les *dents d'ebene*, / Large en cheville de luth [...] »²⁶.

Dans l'ambition de rendre compte de l'horreur qu'ils semblent avoir sous les yeux, les poètes revisitent même le *topos* de l'ineffable ou plutôt de l'incommensurable. Maynard, dans la « Satyre contre une vieille ridée »²⁷ explique :

Je sçay que vous estes fenduë
D'un C. de si large estenduë,
Que quasi j'oserois jurer
Que les secrets & l'industrie
De toute la Geometrie
Auroient peine à le mesurer.

Dans bien des poèmes, le poète lui-même se construit en sujet qui voit. Dans la satyre « Contre une dame qu'on disoit qui n'en avoit point », Sigogne narre sa rencontre avec la femme en question de façon ironique :

Quand je la *voy* si bien peignee,
Et de parfums accompagnee,
Par qui son poil est honoré
Et que son marcher dissimule
Je pense lors *voir* une mulle
A qui l'on met un fraim doré.

Dans la satyre « Quand je voy sa face effacée... », la vision du poète fournit même la structure du poème. L'anaphore « Quand je voy... » ouvre chaque strophe. Au fil des strophes, le poète évoque alors une partie du corps de la dame pour laquelle il propose une nouvelle interprétation. Ainsi, chaque stance constitue en fait la métamorphose d'une partie du corps en objet répugnant. Prenons les deux premières stances :

Quand je *voy* sa face effacée,
Que les ans de mesme ont tracée

²⁶ Motin, « Satyre contre une Dame », dans *La Quint-essence satyrique*, op. cit., p. 103-104.

²⁷ *Le Cabinet satyrique*, op. cit., p. 348-354

Que les charois d'un grand chemin,
Grand visage où l'effroy réside,
Qu'un chaud brandon caché luy ride ;
Comme le feu le parchemin ;

Quand je *voy* ceste teste entée
Dans un (*sic*) fraise mal montée
Le col, qui ne peut se plier,
Long et charnu comme une flesche,
Je pense *voir* une chevesche
Dans une fraize de papier ;²⁸

Dans ce règne du visuel, certains poètes vont encore plus loin. Ils ne font pas que fantasmer la femme comme l'indiquent les verbes ou locutions verbales qui renvoient à l'imagination (« je me figure », « je pense voir »), mais ils se font peintres. En effet, quelques poèmes portent expressément dans leur titre le terme « portrait »²⁹. Dans ces textes, le champ sémantique de la peinture est omniprésent (« peindre », « crayonner », « tableau », « toile », ...), ce qui accentue encore la dimension visuelle de la figure de papier qu'esquisse le poète. Et le verbe *voir* de céder la place à *faire* ou à la périphrase volitive *vouloir* suivie de l'infinitif : le poète se fait demiurge, il se fait lui-même créateur du monstre :

Margot, en vous peignant, je vous pince sans rire.
Asseurez-vous la grâce, à ce coup, c'est de bon ;
Je vous *veux crayonner* sur la peau d'un jambon,
Et faire mon pinceau de l'ergot d'un satyre.

Je vous *fay* les sourcils de gouldron de navire,
L'œil de cocque de moule et les dents de charbon ;
Le front de merlu cuit, la barbe de chardon,
La bouche d'une esponge et le menton en cire ;

L'oreille, de la peau d'une chauve-souris,
L'esclat de vostre teint, de crotte de Paris ;
Et puis, *je veux vous mettre*, en taille douce et fine,

Au bout d'un grand baston, ainsi qu'un papeguay [...] ³⁰

Partant, la femme est défigurée au gré de l'imagination des poètes, devenant alors être abject, « monstre », « remède à l'amour ». Cette omniprésence du visuel nous autorise effectivement de parler de « fantasma ».

²⁸ Sigogne, *Les Satyres*, *op. cit.*, p. 65-66 (nos italiques).

²⁹ Cf. « Pourtraicture d'une Dame », dans *Le Cabinet satyrique*, *op. cit.* p. 321 ; « Pourtraict d'une Dame », dans *La Quint-essence satyrique*, *op. cit.*, p. 182.

³⁰ Sigogne, *Les Satyres*, *op. cit.*, p. 25-26 (nos italiques).

Mais quels sont alors les procédés convoqués pour cette entreprise de défiguration du corps féminin ? Comment, à travers le fantasme, les poètes satyriques finissent-ils par créer une nouvelle identité, répugnante, de la femme ?

II. Créer une identité féminine répugnante

Dans la « Satyre contre une dame qu'on disoit qui n'en avoit point », Sigogne affirme que son « crayon [...] manque de [la] grace / Qu'il faut pour bien peindre une face »³¹. Si les satyriques se font néanmoins peintres de la femme, leur plume privilégie trois procédés, la comparaison surtout, mais aussi l'attribut du sujet et l'apostrophe, qui relèvent tous deux de la métaphore *in praesentia*. Ce sont ces derniers qui leur permettent alors non seulement d'esquisser des fantoches de papier les uns plus horribles que les autres, mais de mettre en place, *in fine*, une nouvelle identité de la femme.

1. La comparaison

Les portraits des femmes, de quelque auteur qu'ils soient, sont souvent des cascades de comparaisons : chaque partie du corps se trouve rapprochée d'un objet de la vie prosaïque. Prenons deux strophes de la « Description d'une laideur » de Berthelot :

Vostre œil *paroist* plein de lumière,
Tout ainsi que dans sa taniere,
L'œil rouge d'un jeune lapin,
Aufsi sauvage qu'une huppe
Vous esclattez en vostre juppe,
Comme un rat dans un escarpin.

Vos oreilles contaminees,
Semblent deux folles farinees,
Vostre nez *resemble* un fusil.
Vostre bouche un cul de coq d'Inde
Vostre corps un ours qui se guinde,
Vos jambes deux troncs de bresil.³²

Comme le montre la fin de la deuxième strophe, la comparaison finit par devenir une forme de mécanique : l'outil de comparaison n'est même plus exprimé, mais sous-entendu. De plus, dans la mesure où le vers est toujours traversé par une tension qui le tire vers la rime, il devient mimétique de la défiguration de la dame.

³¹ *Le Cabinet satyrique, op. cit.*, p. 333.

³² *La Quint-essence satyrique, op. cit.*, p. 27-28 (nos italiques).

Jeune beauté qui en rougeur *surpasse*
 Le front vermeil d'une vineuse tasse
 Qui as les dents *plus belles qu'un rateau*
 Et le nez fait *tout ainsi qu'un marteau*,
 Le corps vuide *comme* une besaguë³³
 La taille courte & la poitrine aiguë
 La fesse grosse & le dos *en façon*
 D'un lievre en forme, ou d'un gros limaçon
 La teste longue *ainsi qu'une citrouille*,
 Le nez *comme* en braise une andouille [...]³⁴

Dans cette « Pourtraicture d'une Dame » (comme d'ailleurs dans maintes autres « satyres »), chaque rime accentue la métamorphose de la femme en monstre : « surpasse » / « tasse », « rateau » / « marteau », « citrouille » / « andouille ».

Les exemples ci-dessus le montrent : la comparaison peut même fournir la matrice des poèmes en question : chaque strophe, voire chaque vers étant consacré à rendre compte de la défiguration d'une partie du corps³⁵. On ne peut qu'être frappé par la récurrence des structures comparatives. Les poèmes multiplient le recours aux termes comparatifs adverbiaux et conjonctifs (« comme », « ainsi que », ... ») ou verbaux (« paroist », « ressemble », « semble »). Tout se passe comme si les poètes cherchaient à insister sur le travestissement qu'ils imposent aux corps des femmes.

2. L'attribut du sujet

Moins important que la comparaison, l'attribut du sujet contribue également à la défiguration de la femme. Dans un mouvement qui va *crescendo*, on passe alors d'une simple ressemblance à l'essence. En effet, la structure attributive, lorsque le verbe copule relie deux groupes nominaux, n'établit rien d'autre qu'une relation d'identité. Ce fait est particulièrement bien illustré par un sonnet de Sigogne. Alors que les quatrains et le premier tercet sont des cascades de structures comparatives, le dernier tercet – qui contient donc la pointe du sonnet – passe à la structure attributive et donc à la création d'une nouvelle identité de la femme décrite :

Elle a beaucoup de l'air d'une antique Marotte,
 Son teint est délicat comme un vieil brodequin,

³³ *besaguë* ou *besaiguë* – « Outil de fer servant aux Charpentiers pour unir et tailler le bois. C'est une barre de fer acérée par les deux bouts en forme de ciseau, ayant un manche de fer au milieu, qui sert particulièrement à faire des mortaises et des tenons » (Furetière)

³⁴ « La pourtraicture d'une jeune Dame », dans *Le Cabinet satyrique, op. cit.*, p. 321 (nos italiques).

³⁵ Cf. Berthelot, « Description d'une Laideur », dans *La Quint-essence satyrique, op. cit.*, p. 26-28, Regnier, « Contre une vieille courtisane, satyre », dans *ibid.*, p. 44-45 ; « Contre une vieille fille, satyre », *ibid.*, p. 71-78 ; etc.

Son corps est embon-point autant qu'un manequin,
Et chemine außi gay qu'un lievre qui trotte.

Elle parle en oison qui jase dans la crotte,
Elle rit en guenon qui à son vert coquin,
Elle sent außi bon que fait un vieux bouquin,
Et tient sa gravité comme un asne qu'on frotte.

Son chant approche fort d'un geay pris à la glus
Amoureuse de la voir comme un plat de merlus,
Gaillarde comme un chat qui gambade en goutiere.

Bref *c'est un marmouset habillé d'un rabat,*
Un ballay escourté d'une vieille sorciere,
Car qui la monteroit iroit droict au Sabat.³⁶

Le pronom démonstratif « ce » dans « c'est » est anaphorique de la femme et résume toute la description qui précède. La femme se trouve alors pourvue non seulement d'une, mais de deux nouvelles identités, toutes deux également peu flatteuses.

Ce mouvement de défiguration, qui va alors de pair avec la redéfinition de la femme s'observe également dans des satyres plus longues. Comme dans le sonnet de Sigogne, le pronom démonstratif « ce », anaphorique pour la femme, sert à requalifier sa nature dans la « Satyre contre une dame qu'on disoit qui n'en avoit point ». Sigogne y écrit :

Encore la presumptueuse,
Estant du tout deffectueuse,
Au faict d'Amour & meilleur point,
Veut estre prise & tasche à prendre :
Mais quel sot y voudroit entendre
Puis qu'on dit qu'elle n'en a point.

C'est un soldat sans son espée,
C'est une nef non equipée,
Qui peut tenir le large en mer.
C'est un fort sans garde guerriere,
C'est un cheval sans sa croupiere
*C'est un chatre qui veut aymer.*³⁷

Les redéfinitions de la femme ainsi mises en place n'ont plus rien à voir avec la nature humaine. Aucune de ces nouvelles identités n'est féminine, elle

³⁶ Sigogne, « Sonnet », dans *Le Cabinet satyrique, op. cit.*, p. 344 (nous soulignons). Nous soulignons les comparaisons ; les attributs du sujet sont imprimés en italiques.

³⁷ Sigogne, « Satyre contre une dame qu'on disoit qui n'en avoit point », dans *Le Cabinet satyrique, op. cit.*, p. 334 (nos italiques).

est tout au plus animale, mais dans la majorité des cas, elle opère une réification. Dès lors, le recours au pronom « ce », pronom neutre s'il en est³⁸, est loin d'être anodin : encore une façon de priver la femme de sa féminité, de la ravalier à l'état d'objet.

3. L'apostrophe

La création d'une identité féminine sous forme d'objet se poursuit à travers un troisième procédé, à savoir l'apostrophe. Dans les exemples analysés jusqu'à présent, nous avons vu que les poèmes satyriques adoptent souvent la forme du discours adressé à cette femme-monstre. Cette dernière y est interpellée par différents groupes nominaux. Deux exemples :

*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 [...].³⁹*

*Double canon, pipe de bieres,
Ventre de tonne et de lictière,
Visage d'un gros vilain cu :
Y a-t-il rien de si effroyable
Que les cornes d'un misérable
Que vous faites souvent cocu ?⁴⁰*

L'apostrophe, indissociable de la situation d'énonciation, relève de l'adresse et identifie l'interlocuteur⁴¹. Or, si elle désigne l'interlocuteur au même titre que les pronoms personnels « tu » ou « vous » qui suivent, les deux sont liés par une relation de coréférence. L'apostrophe peut alors être lue comme une prédication seconde⁴² qui peut se reformuler sous la forme d'une phrase attributive : « cette femme est une « charogne sans couleurs », un « Double canon ». On retrouve alors la relation d'identité évoquée ci-dessus, mais de façon plus violente encore, dans la mesure où ces apostrophes sont investies d'une valeur pragmatique dans le discours, absente de la structure attributive dans l'assertion. De plus, loin de donner une nouvelle identité fixe à la femme, les apostrophes viennent bien souvent, comme dans les exemples ci-dessus, en cascades, formant ainsi, pour utiliser les termes de P. Debailly, un « langage

³⁸ Issu du démonstratif latin neutre *hoc* (*ecce hoc* > *ço* > *ce*), le pronom démonstratif *ce* est un des seuls pronoms neutres que connaît la langue française (cf. M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français* (1994), Paris, PUF (« Quadrige Manuels »), 2011, p. 376-377).

³⁹ Sigogne, « Satyre contre une Dame », dans *La Quint-essence satyrique*, *op. cit.*, p. 101-102 (nos italiques).

⁴⁰ Sigogne, « Stances contre une Dame », dans *Les Satyres*, *op. cit.*, p. 76 (nos italiques).

⁴¹ Cf. M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 774-775.

⁴² L'apostrophe se rapproche ainsi de l'apposition qui, elle, se définit justement par la relation de coréférence qu'elle entretient avec le nom auquel elle est apposée (cf. *ibid.*, p. 777).

d'exécration [qui] retrouve les cadences et la respiration des formules magiques de la sorcellerie »⁴³.

Le fantasme anti-féminin des poètes satyriques fait naître une violence verbale inouïe en plaquant toujours de nouvelles identités sur la figure exécrée que constitue la femme. La femme est ravalée à l'état d'objet et, par conséquent, privée de son identité d'être humain. À travers les cascades d'apostrophes, à force de lui attribuer sans cesse de nouvelles identités, il nous semble, en plus, que le poète finit tout simplement par la priver d'identité⁴⁴. D'objet de la réalité prosaïque, elle finit par être un objet éphémère, sans consistance, sans possibilité d'existence, constat qui invite alors à questionner ce qui reste de l'identité féminine.

III. Quel féminin ?

La poésie est depuis toujours le lieu de prédilection du discours amoureux et, au plus tard depuis le XIV^e siècle, aussi le lieu où se dessine une certaine vision de la femme, où s'exprime le fantasme d'un féminin idéal ou idéalisé. D'une certaine manière, tout un pan de la poésie occidentale depuis Pétrarque et sa Laure peut alors être appréhendé à travers le concept du fantasme. Dans ce sens, la dernière étape de notre étude s'attachera à interroger les liens possibles qu'entretient la poésie satyrique avec la poésie amoureuse sérieuse qui lui est contemporaine.

Dans la poésie amoureuse, pétrarquisante ou néo-platonicienne, aucune partie du corps n'est évoquée pour elle-même. Même dans les blasons anatomiques, le poète cherche à dépasser l'objet. C'est ainsi le cas dans le sonnet « Souvenir » de Guillaume Colletet :

Subtile trame d'or, aimable tresse blonde,
Beau front, trône d'ivoire où sied la majesté ;
Beaux yeux, astres d'amour, dont la vive clarté
Sous deux arcs triomphants se communique au monde ;

Bouche où la grâce parle, et l'éloquence abonde ;
Sein de lait, qui du marbre avez la fermeté,
Petits globes mouvants du ciel de la beauté ;
Mains qui gravez des lois sur la terre et sur l'onde ;⁴⁵

⁴³ P. Debailly, « Sigogne et la poétique de la satire grotesque », dans J.-F. Castille, M.-G. Lallemand (dir.), *Les Poètes satiriques normands du XVII^e siècle, op. cit.*, p. 27.

⁴⁴ Cette interprétation est corroborée par les analyses de P. Debailly : le poète « nous entraîne dans un cercle vicieux et répétitif où les signifiants, complètement déconnectés des signifiés, dérivent en roue libre, [...] où le sujet de l'énonciation se dissout en même temps que le sens et l'objet féminin » (*ibid.*, p. 33).

⁴⁵ G. Colletet, « Souvenir » (1642), dans *La Poésie à l'âge baroque*, éd. A. Niderst, Paris, Robert Laffont (« Bouquins »), p. 357.

Ce dont témoigne cet exemple, c'est que la poésie amoureuse sérieuse ne dédaigne pas parler du corps, mais qu'elle le fait d'une manière bien différente.

Tout d'abord, on note l'importance des verbes d'action : en effet, la femme n'est pas statique comme les fantoches des satyriques, mais tout en elle respire la vie : « sied », « vive clarté », « la grâce parle, & l'éloquence abonde ». De plus, ce n'est pas la femme qui est apostrophée, mais les parties du corps. Autrement dit, chacune d'elle est conçue comme quelque chose de vivant et non pas comme un objet immobile, mort. Dans le sonnet « La bouche d'Amaranthe » de Pierre de Marbeuf (publié en 1628), la bouche de la femme devient « beau corail soupirant », « belle et petite bouche ». Le premier tercet n'est d'ailleurs qu'adressé à la bouche :

*Vermeillon merveilleux, prison des libertés,
Trésor de l'Orient, blanches égalités,
Ô rempart précieux que j'assauts d'espérance, [...]*⁴⁶

Toutefois, la différence la plus frappante réside sans aucun doute dans le traitement des images. Les satyriques, dans leur écriture qui « manque de grace »⁴⁷, privilégient les régimes plus prosaïques : la comparaison et tout au plus la métaphore *in praesentia*⁴⁸, nous l'avons vu. En revanche, pas de comparaison dans la poésie amoureuse sérieuse et la métaphore y cède la place à la métonymie. Les parties évoquées sont les symboles d'une perfection intérieure. Dans « La bouche d'Amaranthe », les dents ne sont pas évoquées pour leur couleur (contrairement aux « dents d'ébène » d'une des femmes de Motin), mais elles sont de « riches remparts d'une voix délicate ». Le même procédé s'observe dans les « Oreilles d'Amaranthe » :

Oreilles, la nature en coquillant qui gire⁴⁹
Vos petits ronds voutés de long et de travers,
Fait en vous un dédale, où bien souvent je perds
Le langage amoureux que pour vous je soupire.

Ô portes de l'esprit, par où le doux Zéphyre
Fait entrer sur son aile et l'amour et mes vers,
Chastes chemins du cœur qui toujours sont ouverts
Pour ouïr les discours d'un pudique martyre,

Oreilles l'abrégé de toutes les beautés,
Petits croissants d'amour, accroissez les bontés
De ma chère Amaranthe, afin qu'elle m'allège ! [...]

⁵⁰

⁴⁶ P. de Marbeuf, « La bouche d'Amaranthe » (1628), dans *ibid.*, p. 308 (nos italiques).

⁴⁷ « Satyre contre une dame qu'on disoit qui n'en avoit point », dans *Le Cabinet satyrique, op. cit.*, p. 333.

⁴⁸ Dans notre exploration des portraits de femmes satyriques, qui toutefois ne se prétendra pas exhaustive, nous n'avons en effet trouvé aucune métaphore *in absentia*.

⁴⁹ *girer* – « tourner » (voir E. Huguet, *Dictionnaire de la langue du XVI^e siècle*, Paris, Didier, 1950, t. IV).

Les oreilles sont une « porte », elles sont « l'abrégé de toutes les beautés », évoquées parce qu'elles sont autant de symboles de la beauté physique et surtout morale de la dame.

À ce propos, la pièce « La belle vieille » de François Maynard est particulièrement remarquable. Le poète y chante son amour pour Cloris dont il est tombé amoureux dans sa jeunesse et qu'il aime encore alors qu'ils sont tous deux au seuil de la mort : « j'ai fidèlement aimé ta belle tête / Sous des cheveux châtons et sous des cheveux gris »⁵¹. Femme vertueuse et bonne, même le temps ne saura la dénaturer :

La beauté qui te suit depuis ton premier âge
Au déclin de tes jours ne veut pas te laisser,
Et le temps, orgueilleux d'avoir fait ton visage,
En conserve l'éclat et craint de l'effacer.

Dès lors, l'entreprise de défiguration des poètes satyriques va plus loin que la simple création d'une identité féminine selon leurs imaginations, qu'elles soient conformes à des désirs réels ou non⁵². Leur écriture ne saurait en aucun cas être lue comme une simple parodie de la poésie amoureuse sérieuse. Au contraire, elle est le symptôme de quelque chose de plus grave : en disséquant la femme, en privilégiant la comparaison plutôt que la métonymie, les verbes d'état et l'attribut du sujet plutôt que les verbes d'action, la femme devient chimère, objet, et elle est, *ipso facto*, non seulement privée de son identité de femme, mais d'être humain, donc d'être créée « à l'image de Dieu ».

Conclusion

Ravalées à leur extérieur répugnant, ces femmes deviennent des monstres. Certes, marqués par les guerres de Religion qui déchirèrent la France pendant une trentaine d'années, les poètes choisissent peut-être cette forme pour évacuer les craintes de l'existence qu'ils ont dû endurer pendant autant de temps⁵³. Mais c'est dans cette absence radicale d'un sens allégorique que

⁵⁰ P. de Marbeuf, « Les oreilles d'Amaranthe » (1628), dans *ibid.*

⁵¹ F. Maynard, « La belle vieille » (1646), dans *ibid.*, p. 534.

⁵² Cf. G. Peureux, *La Muse satyrique*, *op. cit.*, p. 98-99.

⁵³ « Cet engouement pour la *satyre* au sens large peut être appréhendé comme un reflet de la situation politique et sociale. Son essor anarchique et multiforme exprime aussi une réaction carnavalesque de libération après les tensions, les privations et les angoisses suscitées par le prolongement des guerres civiles ; il répond à un appétit de vivre, de jouir et de s'extérioriser jusqu'à l'excès. Sa prolifération et ses débordements ne peuvent être compris que dans la mesure où on la considère comme une poésie de défoulement, une *poésie d'après-guerre*. », P. Debailly, « Sigogne et la poétique de la satire grotesque », dans J.-F. Castille, M.-G. Lallemand (dir.), *Les Poètes satyriques normands du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 13.

résident le danger – et l'intérêt – de ces pièces. Au-delà d'un fantasme misogyne, visant à affirmer à tout prix la supériorité du mâle, on observe la destitution de la femme comme être humain et donc comme partenaire potentiel, ne serait-ce que sexuel, de l'homme. Pire encore, en réduisant les femmes à leur extérieur, de plus, horrible, les poètes satyriques ne font rien d'autre que profaner un corps qui est censé être créé par Dieu. Le « crayon qui manque de [la] grace / Qu'il faut pour bien peindre une face » des satyriques ne produit pas seulement des fantoches féminins peu gracieux, mais porte atteinte à l'identité de la femme, créée, comme l'homme, à l'image de Dieu⁵⁴.

Bibliographie

ABRAHAM, Claude, *Norman Satirists in the age of Louis XIII*, Tübingen, Gunter Narr (P.F.S.C.L., « Biblio 17 »), n°8, 1983.

Le Cabinet satyrique ou recueil parfait des vers piquants & gaillards de ce temps. [...] Seconde Edition, revue, corrigée, & de beaucoup augmentée, Paris, Antoine Estoc, 1620.

CASTILLE, Jean-François, LALLEMAND, Marie-Gabrielle (dir.), *Les Poètes satiriques normands du XVII^e siècle, Actes du colloque de Caen (13 et 14 octobre 2011)*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2015.

CHRETIEN, Jean-Louis, *Symbolique du corps. La tradition chrétienne du Cantique des Cantiques*, Paris, PUF (« Épiméthée »), 2005.

GÉNETIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Honoré Champion (« Lumière classique »), 1997.

LAFAY, Henri, *La Poésie française du premier XVII^e siècle (1598-1630)*, Paris, Nizet, 1975.

LAGARDE, François, « Obscénité des conteurs bouffoniques et des poètes satyriques du premier XVII^e siècle », dans Steven Bernas, Jamil Dakhli (dir.), *Obscène, Obscénités*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 217-231.

LACHÈVRE, Frédéric, *Les Recueils collectifs de poésies libres et satiriques publiés depuis 1600 jusqu'à la mort de Théophile (1626)*, Paris, Honoré Champion, 1914.

LACHÈVRE, Frédéric, *Les Recueils collectifs de poésies libres et satiriques, Supplément*, Paris, Honoré Champion, 1922.

Le Parnasse satyrique, s. l., 1622.

La Poésie à l'âge baroque (1598-1660), éd. Alain Niderst, Paris, Robert Laffont (« Bouquins »), 2005.

PEUREUX, Guillaume, *La Muse satyrique*, Genève, Droz, 2015.

⁵⁴ Dans son travail sur la symbolique du corps dans le *Cantique des cantiques*, Jean-Louis Chrétien explique que l'« idolâtrie du corps va de pair avec sa profanation, et le dissout dans l'insignifiance. Car sa signifiance ne relève pas d'une tautologie où il ne ferait que s'affirmer lui-même » (*Symbolique du corps. La tradition chrétienne du Cantique des Cantiques*, Paris, PUF (« Épiméthée »), 2005, p. 7).

- PEUREUX, Guillaume, « L'obscénité satyrique (1615-1622) », dans Hugh Roberts, Guillaume Peureux, Lise Wajeman (dir.), *Obscénités renaissantes*, Genève, Droz, 2011, p. 409-422.
- PEUREUX, Guillaume, « Poétique de l'insurrection : de l'impudeur naturelle des femmes », dans Hugh Roberts, Guillaume Peureux, Lise Wajeman (dir.), *Obscénités renaissantes*, Genève, Droz, 2011, p. 301-318.
- La Quintessence satyrique ou seconde partie du parnasse des poètes satyriques de nostre temps*, Paris, Anthoine de Sommaville, 1622.
- Recueil des plus excellans vers satyriques de ce temps [...]*, Paris, Anthoine Estoc, 1617.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français* (1994), Paris, PUF (« Quadrige Manuels »), 2011.
- ROSELLINI, Michèle, « Risques et bénéfices de la publication d'un "mauvais livre" : la stratégie commerciale des libraires éditeurs du Parnasse satyrique (1622-1625) », dans Edwige Keller-Rahbé (dir.), *Les Arrière-boutiques de la littérature. Auteurs et imprimeurs-libraires aux XVI^e et XVII^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010, p. 185-208.
- SIGOGNE, Charles-Timoléon de Beauxoncles, seigneur de, *Les Satyres*, éd. Fernand Fleuret, Paris, E. Sanson et Cie (« Erotica selecta »), 1911.
- URFÉ, Honoré de, *L'Astrée, première partie* (1607), éd. Delphine Denis, Honoré Champion (« Champion classiques »), 2011.
- URFÉ, Honoré de, *L'Astrée, deuxième partie* (1610), éd. Delphine Denis, Honoré Champion (« Champion classiques »), 2016.