L'ombre du beau

Trouble dans les catégories esthétiques

Diane Robin

Université Paris 13

Résumé : Les représentations poétiques de la laideur s'avèrent souvent hantées par des pulsions érotiques refoulées par la civilisation des mœurs de la première modernité. Ces textes ont une portée théorique subreptice, qu'il s'agit d'expliciter à la lumière des discours médicaux et des théories psychanalytiques. Au-delà des normes du corps et du comportement, cette érotique paradoxale subvertit la dichotomie entre la beauté et la laideur. En révélant leur profonde subjectivité par l'ambivalence des affects, elle apparaît comme le symptôme d'une esthétique en gestation et contient en germes ce qui sera pleinement théorisé par les philosophes.

Mots-clés : laideur, érotisme, subversion, psychanalyse, esthétique.

Dans une lettre du 8 décembre 1509, Machiavel relate sa rencontre avec une prostituée tapie dans l'ombre d'une maison close [1] : lorsqu'il approche son flambeau pour voir les traits de celle dont il vient de goûter les charmes, il découvre à son grand dam une créature chauve, moustachue, pleine de poux, au nez et au menton tordus, qui laissent échapper un filet de morve et de bave. Machiavel déclare qu'il manque mourir du choc visuel. Il ne se plaît pas moins à détailler et accentuer les traits les plus sordides dans une riche *ekphrasis*. L'anecdote trahit une fascination latente qui entre en tension avec la répulsion manifeste, puisque c'est un lieu commun de la satire et de la rhétorique épidictique de blâmer la difformité physique comme signe de vice et d'y voir l'objet même du dégoût et de l'horreur. Si la laideur demeure un impensé aux marges des traités philosophiques et artistiques, elle suscite un intérêt croissant de la part des écrivains de la Renaissance. Nombre d'entre eux prennent le contrepied des célébrations de la beauté dans les poèmes de contr'amours du seizième siècle et les recueils dits « libertins » qui prolifèrent au début du dix-septième siècle. Le

1. Niccolò Machiavelli, *Epistolario,* Milan, Giovanni Salerno Editore, 1969, p. 205-206.

terme « satyre » qui compose souvent le titre de ces recueils comme Le *Cabinet satyrique*, les *Délices satyriques, Le Satyre,* présente par sa graphie le double sens de la dénonciation des vices et de la figure luxurieuse du chèvre-pied qui valorise la sauvagerie du désir [2]. Ces poèmes se révèlent hantés par des pulsions érotiques le plus souvent inavouées pour cet obscur objet du dégoût qu'est la laideur. Lubrique et vicieuse, la figure-type de la femme laide transgresse toutes les normes du corps et du comportement que la première modernité s'attache à édicter. C'est pourquoi ces pulsions érotiques demeurent bien souvent refoulées, à l'époque où s'amorce le processus de civilisation des mœurs étudié par Norbert Elias [3]. On décryptera la logique fantasmatique qui motive les représentations « satyriques » de la laideur. Si elle ne se donne pas les outils conceptuels d'expliciter ce qui se joue dans ses images subversives, la poésie de la laideur peut ouvrir des voies le plus souvent ignorées des traités et avoir une portée théorique subreptice [4]. On peut analyser la valeur symptomatique de ces textes en les rapprochant de certains discours médicaux de la première modernité et montrer l'ampleur de la portée en les confrontant aux théories psychanalytiques [5]. Je me propose d'interpréter le sens latent de la laideur à la lumière des théories freudiennes et de m'interroger sur les implications esthétiques de cette érotique.

1 Cet obscur objet du dégoût

De prime abord, la figure satirique de la vieille laide cristallise les images et les émotions dysphoriques les plus frappantes dont dispose le poète orateur pour blâmer, du dégoût à l'horreur.

1.1 Images spectrales : du fantôme au fantasme

Les poètes amplifient la décrépitude de la vieille par un imaginaire macabre. Dans le poème « Jacqueline ou l'image de la mort », Angot de l'Éperonnière affirme qu'elle est comparable à la mort, pour l'effroi qu'elle inspire [6]. La figure renvoie à l'homme l'image angoissante de sa déchéance future, comme l'explicite Esternod dans la satire intitulée « L'ambition d'une fille exempte de tous merites ». Le cou plissé de la vieille est considéré comme le signe « que le temps toute chose tari » et se voit conférer une portée allégorique, en tant qu'« embleme naïf du *memento mori* [7] ». Cette image de la mort horrifie par son pouvoir de destruction. La figure de la vieille laide est souvent identifiée à Méduse qui porte la mort par son regard, et dont le pouvoir de

2. Michel Jeanneret, *Éros rebelle : littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003.

3. Norbert Elias désigne ainsi le refoulement de l'aspect pulsionnel des mœurs, qui prend son essor à partir de la Renaissance et entraîne un accroissement considérable du niveau de sensibilité et du dégoût. Voir *La Civilisation des mœurs*, trad. P. Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

4. François Lecercle a ainsi montré la théorie subreptice à l'œuvre dans une nouvelle de Boccace sur la laideur de Giotto : « La laideur de Giotto » *in* Olivier Chazaud et Bernard Sichère (dir.), *Littérature et peinture*, *Textuel* n° 38, 2000, p. 21-34 (repris dans *L'Œil oblique*, à paraître). Voir aussi Emmanuelle Hénin, François Lecercle, Lise Wajeman (dir.), *La Théorie subreptice : les anecdotes dans la théorie de l'art (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*, Turnhout, Brepols, 2012.

5. Aussi peut-on dégager sa portée en utilisant les outils de l'esthétique psychanalytique, tels que les décrit Murielle Gagnebin dans *Pour une esthétique psychanalytique : l'artiste, stratège de l'inconscient*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

6. Robert Angot de l'Eperonnière, *Les nouveaux satyres et exercices gaillards* [1637], Paris, A. Lemerre, 1877, p. 78.

7. Claude d'Esternod, *L'Espadon satyrique* [1619], Paris, J. Fort, 1922, p. 114-115.

pétrification est assimilé à la castration selon Freud [8]. En l'occurrence, la vieille laide prive l'homme de ses prérogatives en matière de séduction, en lui faisant des avances éhontées : elle représente une menace pour le Je lyrique masculin, par sa sexualité débridée qui inverse les rapports de force établis dans la société patriarcale [9]. Dans cette perspective, la vitupération horrifiée de la vieille Méduse peut exprimer une angoisse d'autant plus vive qu'elle est dépeinte sur un registre fantastique. En elle coïncident les opposés. Sigogne recourt à un chiasme d'oxymores lorsqu'il qualifie la vieille de « portraict vif de la mort, portraict mort de la vie ». Cette image de la mort est présentée comme « convulsée », pour reprendre une catégorie du macabre baroque mise en avant par Jean Rousset : elle figure le processus même de l'anéantissement [10]. L'ode « Sur une vieille » de Sigogne assimile la femme laide à une « respirante momie [11] ». L'alliance des contraires contribue à la tonalité fantastique de ces poèmes [12]. Le corps prend une allure spectrale, aux confins de la mort et de la vie : « Fantosme qui paroit sous un masque trompeur, / Qui fait craindre la crainte, et fait peur à la peur [13] ». Sigogne dépeint l'apparition d'un « fantome hideux », qui le saisit d'effroi dans le « Songe en Ode [14] » : ce spectre n'est autre que l'« image blême » de la vieille à l'aspect squelettique. Le poète donne l'illusion de sa présence en s'adressant directement à elle, selon une modalité énonciative récurrente dans le recueil. Il lui demande pourquoi elle vient le troubler et se plaint d'être sans cesse poursuivi par elle, jusque dans la nuit.

Le leitmotiv spectral peut figurer la hantise de la laideur de la vieille. Les poètes libertins ont beau repousser instamment la figure de la vieille, ils ne cessent de parler d'elle. Sigogne est tout à la fois le poète le plus virulent à son encontre et le plus prolixe puisqu'on ne compte pas moins d'une vingtaine de sonnets, d'épigrammes, de stances et d'odes à la femme laide dans le *Cabinet satyrique.* Une telle récurrence peut s'interpréter à la lumière des réflexions freudiennes sur la compulsion de répétition [15] d'images déplaisantes. Celle-ci manifeste le retour d'une pulsion pour la laideur physique et morale : une pulsion qui ne peut s'avouer au grand jour mais ne cesse d'être refoulée [16] à cor et à cri. Le blâme répété de la vieille laide apparaît comme une formation de compromis [17] entre la pulsion inconsciente et les exigences de défense. Si la laideur est tant représentée, ne susciterait pas un certain désir au sein même du déplaisir ?

8. Sigmund Freud, « La tête de Méduse » [1922], *Résultats, idées, problèmes*, trad. André Bourguignon et Pierre Cotet, 1921-1938, t. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

9. Voir Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford, Stanford University Press, 1975

10. Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1953, p. 110 *sq.*

11. *Le Cabinet satyrique ou Recueil des vers piquans & gaillards de ce temps*, éd. cit., p. 157.

12. Marianne Closson a mis en évidence cette tonalité des satires de la vieille laide dans *L'Imaginaire démoniaque en France, 1550-1650 : genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000.

13. *Le Cabinet satyrique ou Recueil des vers piquans & gaillards de ce temps*, éd. cit. p. 216.

14. *Ibid.*, p. 318-320.

15. Freud constate qu'elle porte sur les objets de déplaisir. La notion de compulsion de répétition est au cœur de l'ouvrage *Au-delà du principe de plaisir* [1920], dans lequel Freud montre que ce qui est déplaisir pour une instance psychique est plaisir pour une autre composante de l'appareil psychique.

16. Voir les *Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense* [1896], in *L'Homme aux rats*, trad. Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot, 2010, p. 167.

17. Freud désigne ainsi la manière déformée dont le refoulé fait retour dans les représentations obsédantes. Voir *ibid.,* p. 165.

1.2 Une pulsion scopique

Le leitmotiv de la vieille fantomatique se déploie selon une logique du fantasme, qui se signale à la prégnance de l'imaginaire de la laideur. La focalisation du discours sur l'objet répugnant suggère un attrait latent, par la manière de le décrire et par l'ampleur donnée à ce motif à l'échelle du poème et de l'œuvre. L'énoncé manifeste de la répulsion entre en tension avec les modalités de l'énonciation. Car le poète ne se contente pas d'esquisser une vue d'ensemble de sa laideur mais adopte la technique de l'*ekphrasis*, qui scrute les parties du corps les unes après les autres, sans se laisser détourner par leur caractère répugnant. Utilisée depuis les poètes antiques, cette technique descriptive se développe considérablement dans les satires de la laideur à la Renaissance et au début du dix-septième siècle. Les poètes libertins tendent à importer cette poétique du détail dans les descriptions de l'ensemble du corps : ils s'attardent sur chaque trait répugnant en étoffant par une série d'images les moindres épithètes dégradantes attribuées par leurs prédécesseurs. Dans la satire intitulée « l'ambition d'une fille exempte de tous merites », Esternod amplifie le détail des yeux chassieux par la comparaison de l'orbite à un « retraict de collège / Où la jeune marmaille en se vuidant s'allege [18] ». L'image scatologique est elle-même amplifiée par une métaphore liquide à valeur hyperbolique : « Ainsi, autour des yeux de ceste vieille louë, / Il y a plus de lacs, de marets, et de bouë, / Qu'il n'y a, comme on dit, dans la Bresse d'estangs ». Le poète se montre tout aussi prolixe dans la description des autres parties du visage et du corps, si bien que la satire apparaît comme une suite de contreblasons, disposés selon l'ordre habituel de haut en bas. Libertins, « les poètes satyriques » en viennent à décrire les « membres ords » que Marot et les poètes de la Pléiade avaient proscrit d'évoquer pour des raisons de bienséance. Esternod feint d'abord de vouloir les passer sous silence mais il ne s'agit que d'une prétérition qui valorise ces morceaux de choix par un effet de retardement. Le poète fait un très gros plan sur le sexe de la laide, qu'il donne à voir comme une forêt de poils. Il en révèle les détails les plus sordides comme la multitude de morpions affamés de saleté et les amplifie par l'image de l'escadre de géants. Le sexe apparaît comme obscène dans tous les sens du terme, dans son acception d'ordure, mais aussi son sens étymologique de « mauvais présage ». Le poète craint d'y encourir la mort et le trépas, c'est-à-dire de succomber à un dégoût hyperbolique, et accentue l'horreur en assimilant le sexe à un lieu des Enfers. En même temps, le gros plan implique une immersion du regard dans le lieu même de l'horreur obscène, donc un invincible attrait.

La prégnance de l'image se signale à l'usage de la *deixis*. Certains poèmes caractérisent d'emblée la vieille par un démonstratif sans antécédent, comme l'« Ode sur une vieille » de Sigogne : « Ceste vieille & noire corneille / Des ans la honte & la merveille [19] ». Tout se passe comme si le poète ne jugeait pas nécessaire d'introduire la figure par un article tant elle lui paraissait évidente. La *deixis* a une valeur mémorielle qui renvoie à l'espace mental du poète investi par l'image de la vieille, et assure une continuité entre les divers poèmes consacrés à la vieille, comme s'il ne s'agissait que d'une seule et même figure tout au long du recueil. Le démonstratif a la valeur de proximité du démonstratif latin *iste* et prend la même connotation péjorative.

18. d'Esternod, *L'Espadon satyrique* [1619], *op. cit.*, p. 111.
19. *Le Cabinet satyrique*, éd. cit., p. 157.

L'*ekphrasis* s'attarde sur les cuisses béantes et les rides de l'arrière-train, que le poète compare aux feuillets de la Bible : l'image subversive exprime la dimension à la fois physique et intellectuelle du libertinage « satyrique ». L'*ekphrasis* donne la fiction d'une intimité charnelle avec l'objet de la détestation, qui est confirmée à la fin du poème. Le Je lyrique avoue avoir succombé à celle qui fait « l'honneur & le dégoût des vits ».

La subversion libertine tient à la transgression des limites du dégoût, que Freud considère comme une perversion dans les *Trois essais sur la théorie sexuelle* [20]. Cette transgression n'affleure que ponctuellement dans les recueils « satyriques ». Elle sera revendiquée pleinement par le marquis de Sade. L'introduction des *Cent journées de Sodome* met en avant cette dépravation « qui fait trouver un attrait plus piquant avec un objet vieux, dégoûtant et sale qu'avec ce que la nature a formé de plus divin [21] ». Le narrateur exalte la capacité de la laideur à frapper davantage que la beauté dans la mesure où elle sort de l'ordinaire et s'écarte des normes : « toutes les imaginations ardentes préfèrent sans doute toujours la chose extraordinaire en lubricité à la chose simple ; la laideur, la dégradation portent un coup bien plus ferme, la commotion est bien plus forte, l'agitation doit donc être plus vive. ». Ainsi explique-t-il pourquoi un certain nombre d'hommes « préfèrent pour leur jouissance une femme vieille, laide et même puante à une fille fraîche et jolie ». Le narrateur va jusqu'à soutenir que c'est « l'horreur, la vilenie, la chose affreuse » qui suscite la jouissance. Le goût de la laideur s'exprime de façon plus ambivalente au seuil de la modernité.

2 L'ambivalence des affects

2.1 Une érotique macabre

La pulsion scopique à laquelle répond l'*ekphrasis* de la laideur en vient à se conjuguer à une pulsion de destruction et de mort si exacerbée qu'elle peut sembler suspecte. Dans « La Sorcière » d'Agrippa d'Aubigné [22], le poète invite à forger « un fer pointu, deux crochetz de travers » dans l'enclume de sa plume, par une image qui assimile l'écriture à une arme. Le poème est scandé par les exhortations du poète à détruire la vieille sorcière : « Prens ce fer à deux mains & poussons bien avant » ; « Poussez fort, repoussez » / « Poussons, gare fuyez, la plaie est entamee ! ». Il exprime sa hargne et son acharnement par la répétition de l'impératif « poussons », le polyptote « poussons » / « poussez » et la dérivation lexicale « poussez » / « repoussez ». L'emploi du collectif réfère aux compagnons et peut renvoyer à tout le genre masculin, dont le poète se fait le porte-parole misogyne. L'horreur de la scène de meurtre est amplifiée par l'isotopie infernale : l'arme est assimilée au sceptre porté par Pluton aux Enfers. Le poète déclare qu'il ne succombe pas au dégoût de la bosse purulente de la vieille car il a « pour preservatif l'amour qu'[il] lui porte ». L'expression se lit certes comme une antiphrase, tant le Je lyrique exprime sa haine et s'acharne sur le corps de la sorcière. Elle peut aussi souligner la complaisance avec laquelle la plume du poète s'attarde sur le corps moribond. Le poète énumère les moindres bêtes immondes qui

20. Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], trad. P. Koeppel, Paris, Gallimard, 1985, p. 75.
21. Sade, *Les Cent vingt journées de Sodome*, Paris, Pauvert, 1986, p. 59-60.
22. Agrippa d'Aubigné, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine reprints, vol. 3, 1967, p. 240-243.

sortent du cadavre, comme « la chenille, les vers, la punaise & les pous ! ». L'énumération est marquée par la gradation dans l'horreur, avec l'introduction d'animaux exotiques et fantastiques : « Que de monstres cornuz qui enfoncent leurs testes / Entre les palerons ! Que de petites bestes, / Mandragores, tatous, bazilics odieux, / Coquatres incongneuz qui font mourir des yeux ! ». Le poème met en relief l'horreur de la scène par la diérèse de l'adjectif « odieux », qui rime avec l'expression hyperbolique « mourir des yeux ». Or, loin de se détourner d'un tel spectacle, le Je lyrique entreprend de faire « la vraie anatomie » de son ennemie, autrement dit de disséquer son corps. L'*ekphrasis* parodie les autopsies pratiquées par les médecins : le poète entend voir comment « aux causes de la vie elle a senty la mort ». Le poète décrit l'aspect répugnant de ses viscères : « Je voy de l'estommac dessendre de l'eau bleue / Que c'est ? Timelea & du jus de la rue. » Le clou du spectacle est l'ouverture de la « matrice », qui désigne l'organe de l'appareil générateur de la femme. Une telle entreprise assouvit tout autant une haine effrénée qu'une certaine *libido sciendi,* le désir de connaître l'intimité organique du corps de la femme [23]. Cette pulsion scopique s'exprime par une violence, une violation caractéristique de l'érotisme selon Georges Bataille [24].

L'hyperbolisation des affects, si dysphoriques qu'ils soient, trahit un attrait pour la laideur. Dans les stances du *Printemps*, Agrippa d'Aubigné déclare que « tout ce qui sent l'homme à mourir [le] convie / En ce qui est hideux [il] cherche [son] confort [25] ». Les deux hémistiches de ce vers composent un paradoxe qui associe l'émotion euphorique du « confort [26] » à l'émotion dysphorique provoquée par la « hideur », soit l'horreur et l'effroi. Le poète indique qu'il aime à se reposer dans une chambre peinte « de mil os blanchissans et de testes de mortz » où il adore le portrait de la cruelle Diane. Alors que sa belle bien-aimée est source de peine, le Je lyrique éprouve de la délectation devant la laideur. Agrippa d'Aubigné en vient ainsi à expliciter le goût des poètes pour les femmes difformes qu'il vitupère, ces « vieilles haridelles / De qui les os mourants percent les vieilles peaux [27] ». La laideur se voit donc investie des mêmes effets que la beauté et donne lieu à des affects opposés.

Les tensions qui traversent ces recueils poétiques suggèrent l'ambivalence des affects, qui sera théorisée par Freud à maintes reprises comme un concept fondamental de la métapsychologie. Dans son article intitulé « Pulsions et destin des pulsions », ce dernier montre comment l'amour et la haine portent très souvent simultanément sur le même objet. Freud l'explique notamment par la genèse de ces sentiments [28].

23. Dans *L'Homme devant la mort* (1977, p. 79), Philippe Ariès évoque sous le terme de « morbidité » l'attrait « plus ou moins pervers [...] pour le spectacle physique de la mort et de la souffrance ».

24. Georges Bataille, *L'Érotisme,* Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 21.

25. d'Aubigné, *Le Printemps,* Genève, Droz, 1972, t. II, p. 6.

26. Le terme signifie la « réjouissance » selon le *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* de Edmond Huguet.

27. Deux « pulsions » travaillent simultanément dans l'érotique néo-pétrarquiste : « l'amour n'est jamais sans haine, comme, en retour, la haine, qui procède d'une fascination toute charnelle, n'est jamais sans amour » (Gisèle Matthieu-Castellani dans *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, PUF, 1981, p. 99). L'un et l'autre suivent une dynamique hyperbolique, qui signale la forte charge affective.

28. Sur l'ambivalence des affects, voir notamment Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905] et *Pulsions et destin des pulsions* [1915], trad. O. Mannoni, Paris, Payot, 2012, p. 89 : « La transformation d'une pulsion en son contraire (matériel) ne s'observe que dans un cas, celui de la transposition de l'amour en haine. Amour et haine se dirigeant très souvent sur le même objet, cette coexistence fournit aussi l'exemple le plus important d'une ambivalence du sentiment ».

2.2 Le désir et la haine : une étiologie commune

L'intrication entre les manifestations de la haine et du désir est d'autant plus forte qu'elles peuvent avoir les mêmes causes. Dans les *Contr'amours*, Jodelle identifie la figure odieuse de l'horreur à la femme encensée dans ses sonnets pétrarquistes. La haine apparaît dans le recueil comme le fruit d'un désir contrarié. Le tercet final du sonnet VII donne le motif du grief envers la femme qui« [le] sentant endurer mille morts, / vivoit heureux de [ses] peines mortelles » [29]. Il renvoie à l'image de la dame en cruelle Diane dans son précédent recueil, qui joue sur la triple identité de la déesse homonyme dans un sonnet rapporté : « Des astres, des forests, et d'Acheron l'honneur, / Diane, au Monde hault, moyen et bas preside, / Et ses chevaulx, ses chiens, ses Eumenides guide / Pour esclairer, chasser, donner mort et horreur [30] ». Déesse de la chasse, Diane est en effet assimilée à Séléné, divinité de la lune, et à Hécate, déesse de la sorcellerie aux Enfers. Le poète des *Amours* emploie ces termes à titre d'hyperbole pour marquer l'emprise fatale de la dame, douée d'une « beauté homicide ». Mais l'assimilation de la dame à une divinité infernale de la sorcellerie peut aussi préfigurer sa métamorphose en Méduse dans le recueil des *Contr'amours*. Méduse était à l'origine une belle jeune fille, qui fut métamorphosée en horrible Gorgone par Athéna, parce qu'elle avait osé rivaliser avec elle. Le poète le rappelle opportunément dans le sonnet V : « Gorgon s'horribla bien, quand sa teste tant belle / Se vit de noirs serpens en lieu de poil chargée » [31]. Tout se passe comme si le poète opérait lui-même cette défiguration dans les *Contr'amours*. Dans le premier sonnet, le poète demande aux dieux d'« apprehende[r] combien [sa] haine est equitable » et de faire en sorte que « sans fin le Ciel, la Terre, et l'Enfer ait horreur » de son ennemie : il retourne contre la femme le pouvoir de mort et d'horreur qu'il lui attribuait dans le sonnet II des *Amours*. Parmi les divinités, il s'adresse plus particulièrement à celle qui est à l'origine de la métamorphose de la Gorgone, Athéna, pour lui demander de le venger dans le sonnet II des *Contr'amours* : « Et si pour toy, je dépite la mere / Du faux Amour, qui de feux, et de traits, [...]/ Tâchoit plonger ton Poëte en misere, / Vien vien ici, si venger tu me veux, / De ta Gorgone éprein moy les cheveux [32] ».

Récurrente chez Jodelle et chez les autres poètes de la laideur, l'image de Méduse exprime la fascination de l'horreur par la vision pétrifiée. Elle prend des inflexions différentes selon les poèmes : si Jodelle insiste sur la réversibilité de la beauté et de la laideur de Méduse, les poètes satyriques suggèrent l'attrait sexuel mêlé à l'horreur. Dans la satire d'Esternod intitulée « l'ambition d'une fille exempte de tous merites », l'image de Méduse apparaît dans l'*ekphrasis* du sexe poilu de la vieille laide. Le poète préfigure la conception freudienne de la tête de Méduse : elle représente un organe féminin cerné d'une chevelure de poils qui produit une vision d'horreur par son pouvoir de pétrification, que Freud assimile à la castration. En même temps, l'ampleur de l'*ekphrasis* suggère une fascination, un arrêt sur image qui équivaut à la pétrification. Freud l'interprète également comme un état d'érection, « ce qui, dans la situation primitive, apporte au spectateur une consolation ». Les poèmes viennent à

29. Étienne Jodelle, *Les Amours ; Contr'amours ; Contre la Riere-Venus* [1574], Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 165.
30. *Ibid.*, p. 36-37.
31. *Ibid.*, p. 164.
32. *Ibid.*, p. 161-162.

l'appui de l'interprétation freudienne qui voit dans ce mythe l'ambivalence de l'effroi et de l'attirance par rapport au sexe féminin [33].

Jodelle remet en question la « volupté fausse » qui l'a conduit à idéaliser une femme aux traits repoussants. Le poète explique dans les sonnets VI et VII des *Contr'amours* comment il l'a transfigurée par ses artifices métaphoriques : « Combien de fois mes vers ont-ils doré / Ces cheveux noirs dignes d'une Meduse ? / Combien de fois ce teint noir qui m'amuse, / Ay-je de lis et roses coloré [34] ? ». La femme honnie n'est pas laide en elle-même mais paraît telle au prisme de la haine. L'exemple de Jodelle montre *a fortiori* combien la manière de décrire la femme dépend des sentiments que le poète veut exprimer. Il contribue à faire vaciller la conception d'une objectivité de la beauté et de la laideur, qui domine les nombreux traités littéraires et artistiques d'inspiration platonisante. Ces derniers s'ingénient à établir les canons de la beauté, allant jusqu'à fixer les proportions mathématiques du corps harmonieux. À rebours, la beauté et la laideur s'avèrent réversibles suivant les sentiments du poète des *Contr'amours*.

3 Brouillage des catégories esthétiques

Au seuil de la modernité, les poètes se plaisent à varier les points de vue sur le laid au point de lui donner des significations antithétiques. En fonction des usages, la laideur peut aussi bien être jugée plaisante que déplaisante. On peut même trouver ces options contradictoires chez un même poète comme les écrivains de la Pléiade ou les écrivains satyriques. Les poètes italiens de la veine bernesque recourent aussi à l'*ekphrasis* du laid. À la différence de la plupart des poètes français, ils ne cherchent pas à dénier la fascination qu'elle implique mais l'expriment avec éclat. Dans le sonnet « à sa dame », Berni déclare son attrait pour la décrépitude par la tonalité laudative des adverbes et des épithètes et le registre précieux des métaphores : les « charmants yeux de perle », les « lèvres de lait » et la « bouche immensément céleste » sont considérés comme les « divins serviteurs de l'Amour [35] ». Associées à des traits difformes, ces épithètes dithyrambiques ont certes une valeur ironique, mais la récurrence des figures disgracieuses dans les poèmes de Berni implique un véritable intérêt pour la laideur. L'euphorie est accentuée dans la version que Du Bellay donne de ce sonnet. Chaque élément du corps est introduit par un *ô* exclamatif qui produit l'effet d'un cri d'extase inlassablement répété devant la vieille laide. Le poète vante en particulier les grands tétins et le sexe de la femme par la périphrase « ce que je ne puis honnetement nommer [36] ».

À peine esquissé dans les sonnets, l'érotisme du laid s'affirme beaucoup plus nettement dans les *capitoli* de Berni et de Firenzuola. Dans le « premier *capitolo* à sa bien-aimée », Berni assimile les seins de sa bien-aimée à deux grosses fiasques qui excitent sa soif et évoque les parties sexuelles par une périphrase culinaire tout à fait transparente : « quand je pense à tous tes autres mets / l'appétit me revient /

33. Freud, « La tête de Méduse », art. cit.
34. Jodelle, *op. cit.*, sonnet VII, p. 165.
35. Francesco Berni, *Rime* [1537], Milan, Mursia, 1985, p. 95.
36. Joachim Du Bellay, *Les Regrets* [1558], Genève, Droz, 1974, p. 164.

et manque de déchirer mon caleçon [37] ». Ces métaphores sont relayées par des équivoques obscènes, que Jean Toscan a répertoriées dans son lexique érotique des poètes italiens [38]. Le poète loue la beauté sans fond de la femme obèse : « *Alle guagnel, tu sei un bel donnone,/ da non trovar nella tua beltà', fondo* ». La dérivation lexicale de l'adjectif *bel* au substantif *beltà* produit une redondance ironique si l'on considère le corps disproportionné de la femme obèse. Mais le terme *beltà* peut aussi prendre un sens érotique, par un glissement qu'explique Jean Toscan : l'adjectif *bello* exprime une qualité considérée comme inhérente au sexe de la femme, et en est venu à signifier ce dernier. Le poète vante à mots couvert les capacités sexuelles de sa bien-aimée : « Je vois clairement que tu pourrais offrir / à quiconque un refuge aussi ample qu'il serait nécessaire, et naturel de surcroît, / simplement en recourant à ta personne [39] ». Jean Toscan indique que le terme *persona* prend chez les burlesques la valeur métonymique de « sexe », suivant l'habitude d'assimiler ce dernier à son possesseur.

Le *capitolo* de Firenzuola « sur les beautés de sa bien-aimée » fait converger diverses modalités de l'attrait [40]. Le poète conjugue le lexique laudatif à l'*ekphrasis* de chacun des traits difformes de sa bien-aimée. Certaines images superposent deux sens, si l'on se réfère au lexique érotique de Jean Toscan. L'oreille et le nez de la bien-aimée sont respectivement comparés à l'anse du seau (*secchione*) et au mortier (*mortaio*) du Je lyrique. Au sens obvie, ces objets triviaux donnent à voir la grossièreté du visage de la bien-aimée, mais leur sens figuré contribue à l'érotiser : le *secchione* peut désigner le séant, tandis que le *mortaio* renvoie à l'anus. Les *capitoli* bernesques peuvent être considérés comme le symétrique inverse des poèmes français de vitupération. Alors que ces derniers dissimulent leur attrait sous une horreur extrême, les premiers expriment leur fascination sur un mode hyperbolique profondément ironique.

Des représentations aussi contrastées impliquent que la beauté et la laideur ne sont plus des propriétés intrinsèques à l'objet, selon la conception des traités d'inspiration néoplatonicienne, mais sont relatifs au point de vue du spectateur. Au tournant du seizième et du dix-septième siècle, certains discours médicaux entreprennent de montrer comment la perception de la beauté ou de la laideur varie en fonction de l'humeur du spectateur en examinant le cas pathologique de la mélancolie. Le *Discours sur les maladies mélancoliques* (1594) d'André Du Laurens et le traité *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique* (1623) de Jacques Ferrand analysent la dépravation pathologique de la perception mélancolique, ce dérèglement humoral de la bile noire qui provoque un désir immodéré de jouir de l'objet aimé. Du Laurens prend pour point de départ l'analyse optique du néoplatonicien Ficin selon laquelle l'image de l'objet aimé pénètre dans les yeux puis s'infiltre dans le sang [41], mais il aboutit à une conclusion différente. Pour Du Laurens, ce désir altère la perception de l'objet aimé et stimule l'imagination, qui représente l'objet tout autrement qu'il n'est en

37. Berni, *Rime*, « *Capitolo alla sua innamorata* », éd. cit., p. 95 : « quand'io penso all'altre tue vivande,/ mi si risveglia in modo l'appetito / che quasi mi si strappan le mutande ».

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

39. Berni, « *Capitolo alla sua innamorata* », éd. cit., p. 95 : « Io vedo chiar che tu saresti buona / ad ogni gran refugio e naturale, / sol con l'aiuto della tua persona ».

40. Agnolo Firenzuola, *Opere,* Turin, Unione tipografico editrice torinese, 1977, p. 961-966.

41. Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour* [1469], VII, 3-12, trad. Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 214-236.

réalité : « encores que le subject qu'il ayme soit laid, il se le represente comme le plus beau du monde [42] ». Ferrand développe l'évocation de la laideur en reprenant les caractéristiques de la vieille laide dans la littérature satirique, telles qu'elles sont développées dans l'anecdote de Machiavel et les poètes des contr'amours :

> Tous les jours nous remarquons des jeunes fringans et esperruquez, muguets, enveloppez és las de quelque vieille Hecube esquenée et toute landreuse, ayant un front rabotteu, les sourcils touffus et espaiz, les yeux chassieux et larmoyans, les oreilles avachies, le nez escaché et refroigné, de grosses et moüardes lippes recroquebillées, les dents noires et puantes, le menton s'allongeant en groin tortu et despiteux. [43]

Or, loin de la trouver repoussante, ces jeunes gens la voient comme « une seconde Helene, de qui la beauté gist és premieres rides, qui a son front vouté ressemblant au ciel esclaircy, blanc et poly, comme alabastre, les sourcils d'ebene dessous lesquels sont situez deux astres bien clairs à fleur de teste qui brillent et dardent avec une douceur non pareille mille rayons amoureux, qui sont autant d'influences desquelles depend leur vie et leur bonheur. » Ferrand reprend des métaphores de la poésie lyrique de Jodelle, comme les sourcils épais transfigurés en arcs dardant des rayons amoureux. Le processus qu'il décrit peut renvoyer aussi bien à l'imagination chimérique du mélancolique qu'à l'imagination créatrice du poète, notamment à son pouvoir de transfigurer un objet laid en un bel artefact. Ferrand formule en prose une idée exprimée dans la poésie des *Contr'amours* de Jodelle, qui révèle comment l'aveuglement amoureux l'a conduit à idéaliser une femme laide et qui attribue à ses « traistres carmes » pétrarquistes le pouvoir de l'« aveugle[r] en l'injuste tourment [44] ». Le processus peut aussi renvoyer à l'idéalisation burlesque de la laideur dans les éloges paradoxaux des poètes bernesques puisque ces derniers recourent aux mêmes métaphores pétrarquistes.

Si paradoxale qu'elle paraisse, l'érotique du laid n'est pas seulement tenue pour un cas pathologique ou une excentricité poétique. Elle peut servir d'illustration à une remise en question de l'objectivité de la beauté et la laideur dans les discours sceptiques de la fin du seizième siècle, qui se développent à la faveur de la résurgence du pyrrhonisme [45]. Montaigne s'en inspire dans le chapitre le plus développé des *Essais* qu'est l'Apologie de Raymond Sebond. Comme Ferrand et Du Laurens, Montaigne reprend les exemples d'aberrations de l'amour exposés dans le traité *De la nature* de Lucrèce. Vénus produit en l'amant des simulacres qui lui font voir « une femme malpropre et puante » comme « une beauté négligée », « une naine, une sorte de pygmée » comme « l'une des Grâces, un pur grain de sel », « une géante colossale » comme « une merveille, pleine de majesté », « une lippue » comme un nid de baisers [46] ». La disproportion est transfigurée par les images : la métaphore du grain de sel ou du nid de baisers fait

42. André Du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques* [1594], Paris, Klincksieck, 2012, chapitre X, p. 78.

43. Jacques Ferrand, *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique* [1623], Garnier, 2010, p. 212.

44. Jodelle, *Les Amours ; Contr'amours ; Contre la Riere-Venus*, éd. cit., p. 165.

45. Sur la renaissance du scepticisme, voir Emmanuel Naya, « 'Saisir les subjects par autres circonstances et considerations' : l'optique sceptique dans les *Essais* de Montaigne », *in* Bernard Roukhomovsky (dir.), *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 27-50.

46. Lucrèce, *De la nature*, IV, 1160-1169, 1155-1156. Lucrèce s'appuie sur des exemples analogues à ceux choisis par les sceptiques grecs pour critiquer le témoignage de nos sens.

oublier le défaut physique de l'objet et lui substitue une qualité (la saveur ou l'attrait érotique) à laquelle peut être sensible le spectateur. La passion produit donc des simulacres ou images de l'objet aimé qui peuvent lui être complètement dissemblables. Or, Montaigne donne à ces cas une portée universelle. Il affirme que l'objet « que nous avons à contre-cœur » nous semble plus laid qu'il ne l'est, tandis que « l'objet que nous aimons » nous paraît plus beau qu'il ne l'est [47]. Le philosophe inverse le rapport de causalité entre la beauté et l'amour établi dans les traités d'inspiration néoplatonicienne. Ce n'est plus la beauté qui engendre l'amour, c'est l'amour qui crée de toutes pièces l'image d'une belle femme : « Nous en fantasions les formes à notre poste », nous percevons les formes par le prisme de notre imagination, qui peut conduire certains à adorer des femmes laides et repoussantes.

Ces réflexions s'intègrent dans une critique sceptique de la vanité de la raison humaine, « brouillant et confondant le visage des choses selon sa vanité et inconstance [48] ». Montaigne considère que « nulle qualité nous embrasse purement et universellement ». Il remet en question l'objectivité de nos connaissances en rappelant qu'elles sont tributaires de nos sens et s'emploie à critiquer leurs limites, à commencer par celles de la vue. « Chaque chose a plusieurs biais et lustres [49] » et peut donc provoquer des affects opposés. D'où la relativité de tout point de vue, qui importe d'autant plus que notre perception est biaisée par nos sentiments.

Ainsi, les expérimentations poétiques et spéculations théoriques sur la laideur mettent en question les lieux communs de la première modernité : elles subvertissent la démarcation topique entre l'aversion de la laideur et l'amour du beau et brouillent non seulement les effets mais les propriétés mêmes de la beauté et de la laideur. Ce faisant, elles battent en brèche le modèle physiognomonique d'interprétation du corps, qui tend à considérer la beauté et la laideur comme des propriétés objectives, à la fois physiques et morales. Aussi peuvent-ils être considérés comme des anomalies dans le paradigme épistémique du corps qui domine la première modernité. Or, comme le montre Kuhn, les anomalies contribuent à préparer la mise en place d'un nouveau paradigme épistémique [50], en l'occurrence celui de l'esthétique. En révélant l'ambivalence des points de vue et des affects du beau et du laid, ces expérimentations poétiques peuvent apparaître comme les symptômes d'une esthétique en gestation et présentent les prémices subreptices de ce qui sera pleinement théorisé par les philosophes de l'esthétique au dix-huitième siècle : la dissolution de l'idée platonicienne de beau et l'affirmation de sa subjectivité.

Bibliographie

Aubigné, Théodore Agrippa d', *Le Printemps* [1616], Genève, Droz, 1972.

Aubigné, Théodore Agrippa d', *Œuvres complètes* [1677], Genève, Slatkine reprints, 1967.

Angot de l'Éperonnière, Robert, *Les nouveaux Satyres et exercices gaillards* [1637], Paris, A. Lemerre, 1877.

47. Michel de Montaigne, *Les Essais*, éd. Villey-Saulnier, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, II, 12, p. 595-596.
48. *Ibid.*, p. 580.
49. *Ibid.*, p. 581.
50. Voir Thomas Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1972.

Bataille, Georges, *L'Érotisme,* Paris, Éditions de Minuit, 1957.

Berni, Francesco, *Rime* [1537], Milan, Mursia, 1985.

Closson, Marianne, *L'Imaginaire démoniaque en France, 1550-1650 : genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000.

Du Bellay, Joachim, *Les Regrets* [1558], Genève, Droz, 1974.

Du Laurens, André, *Discours des maladies mélancoliques* [1594], Paris, Klincksieck, 2012.

Elias, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, trad. de Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

Esternod, Claude d', *L'Espadon satyrique* [1619], Paris, J. Fort, 1922.

Ferrand, Jacques, *De la Maladie d'amour ou mélancolie érotique* [1623], Paris, Garnier, 2010.

Ficin, Marsile, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour* [1469], VII, 3-12, trad. Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Firenzuola, Agnolo, *Opere*, Turin, Unione tipografico editrice torinese, 1977.

Freud, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Le Seuil, 2014.

Freud, Sigmund, « La tête de Méduse » [1922], *Résultats, idées, problèmes*, trad. André Bourguignon et Pierre Cotet, 1921-1938, t. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

Freud, Sigmund, « Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense » [1896], in *L'Homme aux rats*, trad. Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot, 2010.

Freud, Sigmund, *Pulsions et destin des pulsions* [1915], trad. de Olivier Mannoni, Paris, Payot, 2012.

Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], trad. P. Koeppel, Paris, Gallimard, 1987.

Gagnebin, Murielle, *Pour une esthétique psychanalytique : l'artiste, stratège de l'inconscient*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Hénin, Emmanuelle, François Lecercle et Lise Wajeman (dir.), *La Théorie subreptice : les anecdotes dans la théorie de l'art (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*, Turnhout, Brepols, 2012.

Jeanneret, Michel, *Éros rebelle : littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003.

Jodelle, Étienne, *Les Amours ; Contr'amours ; Contre la Riere-Venus* [1574], Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003.

Le Cabinet satyrique ou Recueil des vers piquans & gaillards de ce temps. Tirés des cabinets Des Sieurs de Sigognes, Regnier, Motin, Berthelot, Maynard, & autres des plus signalez Poëtes de ce siècle [1613], Au Mont Parnasse : de l'imprimerie de Messer Apollon, L'année satyrique, édition publiée vers 1700 par l'abbé Nicoles Lenglet-Dufresnoy.

Kuhn, Thomas, *La Structure des révolutions scientifiques*, trad. L. Meyer, Paris, Flammarion, 1972.

Lecercle, François, « La laideur de Giotto » *in* Olivier Chazaud et Bernard Sichère (dir.), *Littérature et peinture*, *Textuel* n° 38, 2000, p. 21-34.

Lucrèce, *De la Nature*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

Machiavel, Niccolò, *Epistolario*, Milan, Giovanni Salerno Editore, 1969.

Matthieu-Castellani, Gisèle, *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

Montaigne, Michel de, *Les Essais* [1592], éd. Villey-Saulnier, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

Naya, Emmanuel, « 'Saisir les subjects par autres circonstances et considerations' : l'optique sceptique dans les *Essais* de Montaigne », in Bernard Roukhomovsky (dir.), *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 27-50.

Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1953.

Sade, Donatien Alphonse François de, *Les Cent vingt journées de Sodome*, Paris, Pauvert, 1986.

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

Zemon Davis, Natalie, « Women on Top », *in Society and Culture in Early Modern France,* Stanford, Stanford University Press, 1975, p. 124-151.