

## Article

---

« Le pétrarquisme travesti de Sigogne »

Robert Mélançon

*Études françaises*, vol. 13, n°1-2, 1977, p. 71-88.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036645ar>

DOI: 10.7202/036645ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# LE PÉTRARQUISME TRAVESTI DE SIGOGNE

ROBERT MÉLANÇON

L'abondante production satirique du début du dix-septième siècle français recouvre en fait deux genres distincts : la *satire*, discours moral en vers, de style moyen, reprenant les vices en épargnant les personnes, qui se réclame surtout d'Horace ; et la *satyre*, poème bigarré de style bas, sans visées morales évidentes, cherchant le pittoresque dans des descriptions crues et souvent scabreuses, qui se réclame d'une tradition plus complexe, voire confuse, à la fois de la comédie satyrique grecque, des priapées antiques et de la poésie berlesque italienne<sup>1</sup>. Ces deux genres se recoupent sur plusieurs points. La satire décrit de façon pittoresque des réalités triviales et la satyre propose une critique féroce des vices et des ridicules même si elle n'affiche pas de prétentions moralisa-

1. F. Fleuret et L. Perceau proposent « d'employer l'y étymologique pour distinguer la poésie licencieuse (...) de la Satire proprement dite ». — *Les Satires françaises du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Garnier, 1923, tome I, p. ix. Sur cette question, voir J. W. Joliffe, « Satyre : Satura Σατυρος — A study in confusion », *B.H.E.*, XVIII, 1, 1956, p. 84-95 ; et C. A. Van Rooy, *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Leiden : E. J. Brill, 1966.

trices. Certaines œuvres même, par exemple *L'Espadon satyrique* de Claude d'Esternod dont le « style est un compromis entre celui de Rénier et l'école satyrique<sup>2</sup> », se rattachent aux deux traditions sans toutefois réussir une synthèse réelle. Malgré une parenté évidente, la satire et la satyre restent distinctes parce que la première exclut la violence stylistique qui définit essentiellement la seconde. Leur confusion n'a pour conséquence que la méconnaissance de la satyre conçue alors comme une dégradation de la satire régulière pratiquée par Rénier<sup>3</sup>.

L'œuvre de Sigogne, sans doute l'exemple le plus achevé du genre satyrique, n'a suscité que très peu d'études, et les jugements dont elle a été l'objet restent des plus contradictoires. Tel croit l'exécuter en quelques mots (« l'insipide recueil des Satires de Sigogne, dont le cynisme n'a pas même l'excuse du talent et de la sobriété<sup>4</sup> ») tandis que l'autre avance qu'il « a été d'abord, — bien plus que Mathurin Rénier — le maître ou plutôt le modèle des poètes satyriques (et que) l'œuvre collective de ces poètes est, on le sait, de tous les volumes de vers publiés entre Ronsard et La Fontaine, celui qui a trouvé le plus de lecteurs, surtout parmi les écrivains, — et qui a eu (n'en doutez pas) le plus d'influence réelle sur la technique de la poésie<sup>5</sup> ». Plus que de la valeur ou de la nullité des poèmes de Sigogne, ces jugements rendent compte par leur diversité extrême de la difficulté qu'on éprouve à définir le genre satyrique et à saisir son sens. Il faut admettre que cette difficulté est réelle et que ces textes, d'une grossièreté qui peut étonner, sont d'un abord monotone. Les sujets préférés de Sigogne, mieux vaudrait dire ses victimes de prédilection, sont les vieilles femmes dont il réitère sans cesse la description typique, fixée, semble-t-il, une fois pour toutes, obsédante comme un fantôme :

2. F. Fleuret et L. Perceau, *op. cit.*, tome I, p. xxvi.

3. Voir par exemple L. Levrault, *La Satire des origines à nos jours*, Paris : Mellottée, 1904, p. 74-76.

4. C. Lenient, *La Satire en France ou la littérature militante au 16<sup>e</sup> siècle*, (Paris : 1866) New York : B. Franklin Reprints, s.d., p. 151.

5. P. Louys, « Le poète Sygognes », *Antée*, n° 12, mai 1907, p. 1207-1208.

Cette vieille et noire corneille,  
 Des ans la honte et la merveille,  
 Des vifs l'horreur et les desgous  
 Qui, desja seiche, froide, et blesme,  
 Porta la salliere au baptesme  
 De la sibille de Pansous ;

Ceste respirande momie,  
 Dont l'on cognoist l'anatomie  
 Au travers d'un cuir transparent,  
 Et dont le corps, sec et étique,  
 Rendroit, dedans une boutique,  
 Sçavant un barbier ignorant :

(...)

(...)

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

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

Sa levre, dans le vin recuite,  
 Pleine de peaux, palle et essuite,  
 Comme un marc de suc dénué,  
 Et ses dents, vray rateau d'ebeine,  
 Rendoient si forte son haleine  
 Qu'un chien en eust éternué.

Sa taille, tout d'une venuë,  
 Sembloit une andouille menuë,  
 Et son tetin, tout transpercé,  
 Poivré d'un onguent de verolle,  
 Sembloit un lièvre à l'espagnolle,  
 Qu'on rotit sans estre lardé.

Sa motte, vieille et suranee,  
 Avoit la peau plus basanee  
 Que le cuir d'un vieil escarpin,  
 Et son C..., plus trouë qu'un crible,  
 En feuilletz surpassoit la bible  
 Le Digeste et le Calepin.

Ses cuisses, flasques et beantes,  
 Rendoient des vapeurs si puantes,  
 Que les morpions estonnez  
 De l'odeur de ceste civette,  
 En fuyant sonnoient la retraite  
 Et, courant, se bouchoient le nez.

Et sa chair, qui d'amour fretille,  
 Comme une mulle sous l'estrille,  
 Luy rend le cœur tout tremblottant,  
 Et semble, en sa façon lubrique,  
 Un marmot qui bransle la picque,  
 Ou qui marmotte en se grattant <sup>6</sup>.

Ce poème, de structure purement linéaire, se réduit presque à l'énumération des différentes parties d'un corps horrible caractérisées sommairement l'une après l'autre. Ce mode de présentation traditionnel, qui remonte au Moyen Âge par l'intermédiaire des *Blasons anatomiques du corps féminin* de la première moitié du seizième siècle <sup>7</sup>, retrouve ici une raison d'être et concourt à la satire. Par la forme même de son texte, Sigogne ne décrit pas sa victime comme un être unifié mais comme la rencontre quasi fortuite de membres hétéroclites, mal assemblés en plus d'être difformes ou répugnants. Le lecteur voit défiler une suite de détails démesurément grossis, une série de traits particuliers dont il est possible d'entreprendre l'inventaire. Lieux repris d'un poème à l'autre, dans des expressions d'une horreur constamment accentuée, ils peuvent aisément être rassemblés dans un portrait générique. Les cheveux, généralement « de couleur de bécasse » (222, v.1) ou « de régalis » (63, v. 52), sont souvent remplacés par une perruque sale dont tombe « une delicate cendre » (84, v. 32) et qui couvre une « teste en torture/ Plus rase que coque d'œufs » (83, v. 26-27). Le visage est « si effroyable/ Découpé, brodé, moucheté,/ Qu'il feroit mesme peur au Diable » (167, v. 13-16). Le teint, « couleur de chastagne » (222, v. 7), « d'orange et d'escarlatte » (84, v. 46) ou encore « de fromage

6. *Les Oeuvres Satyriques complètes du Sieur de Sigogne*, éd. F. Fleuret et L. Perceau, Paris : Bibliothèque des Curieux, 1920, p. 18-21, v. 1-12, 22-60. Toutes les citations de Sigogne renvoient à cette édition.

7. D. B. Wilson, *Descriptive Poetry in France from Blason to Baroque*, Manchester U.P., 1967, p. 1.

d'Auvergne/ Que les vers ont creusé par tout » (168, v. 25-26), reste quoi qu'il en soit « terny, battu, melancolique,/ De cuir pendant, usé, et flac » (25, v. 20-21). La peau « jaune et lissée » (222, v. 10), « peau plus rude qu'estrille » (84, v. 44), sent « la moruë,/ Ne laisse pas d'estre veluë,/ (...) Est comme du cuir de chagrin » (65-66, v. 67-68 & 72). Sous un « front de malade,/ Sophistiqué par la pommade,/ Jaune de l'enflure du fiel » (26, v. 25-27), les yeux « pleins de glus » (47, v. 1), « qu'un cercle à l'entour environne/ De la couleur de l'arc en ciel » (26, v. 29-30) et « dont la forme diverse/ Semble au cul du Sofis de Perse » (222, v. 13-14), sont « plus ardents qu'un fourneau/ Où l'on faict jour et nuict cuire et fondre du verre » (192, v. 1-2). La délicate oreille prend la forme d'un « escarpin » (65, v. 54). Le nez, « faict en escrevisse » (65, v. 53), « comme la grand pantouffle/ Du faubourg S. Jacque à Paris » (167, v. 19-20), « museau de pomme de pin » (84, v. 45), « beau nés qui n'a rien de difforme/ Que la peau, la chair et la forme » (223, v. 19-20), surplombe une « bouche odorante comme soufre » (223, v. 25) qui pue « si tres vilainement/ Qu'une vieille Charogne morte/ Ne rend pas un tel sentement » (168, v. 34-36). Entre « l'azur de ses levres » (27, v. 37), on n'aperçoit que « quatre vieilles dens » (223, v. 30) de « crotte de lappin » (65, v. 51) qui forment une « laidde grimasse » (27, v. 31). Le pitoyable objet de ces descriptions parle « comme un sansonnet » (65, v. 57) ou « comme un pot à fève » (223, v. 29). Ses bras « de casse et de canelle » (65, v. 50) se terminent par des mains « large(s) et contrefaitte(s) (qui) pourroi(en)t bien servir de raquette(s) » (66, v. 85-86), « mains longues, saiches, et galeuses,/ Plaines de dartres farineuses,/ Subtiles à tuer les pous » (223, v. 37-39). Et ainsi de suite, avec les « tétins durs comme une mouffle » (223, v. 31), « l'embonpoint (...) d'escabelle » (65, v. 49), les « hémorroïdes/ De bourbe et de sang noir humides,/ Qui luy bordent esgallement/ Le fondement et la nature » (25, v. 43-46), la « cuisse maigre, molle et platte » (84, v. 47), jusqu'aux pieds qui, « faicts en escrevisse,/ Ont une aleure de travers » (66, v. 89-90).

On se trouve là en présence d'un véritable contre-blason satyrique où sont mis en œuvre un nombre limité de lieux : le sombre, le sale, le mou, le mouillé, le visqueux, le boursoufflé, le difforme. En fait ces textes semblent régis par un principe unique, la dégradation de l'humain par sa réduction à l'état de chose. Aussi plusieurs satyres proposent-ils des usages possibles de ces vieilles puisqu'une chose est faite pour servir :

De vostre corps, faict en siringue,  
Ainsi que Pan feist de Syringue,  
On feroit plusieurs challumeaux,  
Lignes à pescher, et houssines :

(...)

Encor' pourriez vous, aux entrées,  
Pour entortiller les fueillées,  
Servir de mousse ou d'orepeau,  
Et, dessus le portail assize,  
Monstrer quelque belle devize,  
Tenant en la main un rouleau.

(...)

Vostre estomac, faict en estrille,  
Pourroit encor servir de grille,  
Vos flancs, de herse ou de rateau,  
Et de vos pendantes mammelles  
Un bissac ou des escarcelles,  
Pour mettre l'argent d'un bordeau.

(67-70, v. 97-100, 151-156, 181-186)

Sigogne ne cherche évidemment pas ainsi à faire des portraits et il signale par endroits qu'il charge volontairement la description :

*Je vous fais* les sourcils de gouldron de navire,  
L'œil de coque de moule, et les dents de charbon,  
Le front de merlus cuit, la barbe d'un chardon,  
La bouche d'une esponge et les joïes de cire.

(110, v. 5-8)

Son œuvre garde le même ton durant plus de trois cents pages en s'attachant systématiquement à des sujets d'une grande trivialité — outre les vieilles femmes : barbes sales, nez difformes, filles publiques usées par le métier, vieux manteaux, etc. — qu'elle décrit dans un langage toujours excessif, bigarré, désordonné, souvent obscène et scatologique, voire

dénué de sens comme dans la série des poèmes intitulés « Galimatias ». Elle pose ainsi une question plus difficile à résoudre qu'il n'y paraît d'abord. L'excès d'un tel acharnement étonne. À quoi tendent ces interminables invectives contre les vieilles femmes ? Pourquoi cette constante crudité qui confine par moments à la platitude ? Il serait trop facile d'éluder la difficulté en rejetant ces textes limite dans l'insignifiance. On pourrait par ailleurs aisément lire Sigogne à travers Bataille, Lautréamont, Sade, comme le lieu d'une transgression extrêmement violente, mise en question de la littérature par l'insignifiance, la laideur, le non-sens ; mais cette lecture n'éluderait pas moins la question de ce texte que le refus pur et simple de le lire, en lui substituant une problématique peut-être brillante, voire excitante pour l'esprit, mais anachronique et sans prise réelle sur la dynamique propre de ces poèmes abrupts.

D'autres hypothèses qui semblent plus conformes à la réalité de l'œuvre ne sont guère moins décevantes. Arnaldo Pizzorusso, le plus récent commentateur de Sigogne, après avoir noté que « sa représentation touche les limites de l'abjection, par l'insistance effrénée sur des particularités dégoûtantes ou répugnantes », avance que « le goût baroque pour la déformation conduit à l'invention d'horreurs toujours nouvelles <sup>8</sup> ». Le problème ne s'en trouve pas résolu mais simplement déplacé : si on n'a plus à expliquer les excès des poèmes de Sigogne, on doit par contre expliquer ceux du « goût baroque » auquel ils renvoient. Pizzorusso l'a d'ailleurs bien compris et « faute de fournir une explication complète de la poésie de Sigogne », il a commenté très minutieusement sans tenter de les situer dans le cadre d'une problématique « quelques exemples, trois brèves compositions poétiques <sup>9</sup> ». Fernand

8. A. Pizzorusso, « Per un commento a Sigogne », *Studi in Onore di Italo Siciliano*, Florence : Olshki, 1966, vol. 2, p. 1009. « La sua rappresentazione tocca i limiti dell'abiezione, nell'insistenza sfrenata su particolari disgustosi o ripugnanti. » « Il gusto barocco per il disfacimento conduce all'invenzione di sempre nuovi orrori. »

9. *Idem*, p. 1009 : « Ma il nostro proposito non è qui di fornire un quadro complessivo della poesia di Sigogne, né di rendere espliciti i nessi storici che permetterebbero di precisare i lineamenti di tale quadro; ma solo di esaminare alcuni esempi, tre brevi componimenti poetici. »

Fleuret et Louis Perceau, qui ont publié de nombreuses anthologies de la poésie satyrique du début du dix-septième siècle et à qui on doit la seule édition des œuvres de Sigogne, proposent de voir dans le genre satyrique le reflet de l'atmosphère des premières années de paix après l'interminable anarchie des guerres de Religion :

Jamaïs peut-être aucune époque ne fut plus grossièrement affamée de vivre, plus ambitieuse de *paraître*, plus morgante et plus pittoresque dans son honnêteté rustaude. (...) Et la Cour... C'est la foire de Beaucaire ou de Guibray, avec ses maquignons de Bénéfices, de capitaineries, de sièges, d'épiscopats et d'amourettes (...). Voici la Reine Marguerite, si grosse qu'elle ne pouvait passer dans toutes les portes, et qu'elle se faisait flanquer de fer battu pour maintenir sa corpulence; la Du Tillet, gantée de mitaines, et masquée de taffetas comme une duègne; Léonora Dori, Maréchale d'Ancre « petite personne fort maigre et fort brune », dit Tallemant, que l'on surnommait la Guenuche, et qui rendait un cliquetis d'os (...) Autant de *modèles* pour la Satire <sup>10</sup>.

Explication simpliste, dans la mesure où elle implique que le texte reproduise purement et simplement la « réalité » (qu'on ne connaît d'ailleurs, comme en témoigne assez le texte de Fleuret et Perceau, que par les textes qu'elle est censé expliquer), et qu'une lecture même distraite de quelques satyres suffit à réfuter sans qu'il soit nécessaire de faire appel à des considérations très élaborées de théorie littéraire : le caractère outrancier de ces descriptions exclut qu'elles reproduisent sans plus des « modèles » réels. Explication anachronique aussi puisqu'elle se rattache à l'esthétique réaliste en négligeant la tradition poétique et rhétorique de la Renaissance, dont la satire est l'héritière directe au même titre que la poésie galante, les grandes odes malherbiennes ou le lyrisme religieux d'un La Ceppède.

Cette tradition a fait sa place à la satire et à la poésie d'invectives que pratiquera Sigogne. Marot, dans l'épître « A ceux qui, apres l'epigramme du Beau tetin en feirent d'au-

10. F. Fleuret et L. Perceau, *op. cit.*, tome I, p. vi-vii.

tres », défend son « Blason du Laid Tétin » et justifie ce que certains auraient pu estimer excès de langage, au nom d'une conception du métier poétique :

Or chers amys, par maniere de rire  
 Il m'est venu voulunté de descrire  
 A contrepoil un tetin que j'envoye  
 Vers vous, affin que suyviez ceste voye.  
*Je l'eusse painct plus laid cinquante fois*  
*Si j'eusse peu.* Tel qu'il est toutefoys,  
 Protester veulx, afin d'eviter noyse,  
 Que ce n'est point un tetin de Françoise,  
 Et que voulu n'ay la bride lascher  
 A mes propos pour les dames fascher ;  
 Mais volontiers, qui l'esprit exercite,  
 Ores le blanc, ores le noir recite,  
 Et est le painetre indigne de louange  
 Qui ne sçait paindre aussi bien diable qu'ange <sup>11</sup>.

Dans le même esprit, et s'autorisant de l'exemple de Marot, Thomas Sébillet a défini le blason comme un genre double, entreprenant aussi bien la description du laid et du trivial que celle du beau :

Le Blason est une perpétuèle louenge ou continu vitupère de ce qu'on s'est proposé de blasonner. Pource serviront bien a celuy qui le voudra faire, tous les lieux de démonstration escrits par les rhéteurs Grecz et Latins. Je dy en l'une et l'autre partie de louenge et de vitupère. Car autant bien se blasonne le laid comme le beau, et le mauvais comme le bon : tesmoin Marot en sés Blasons du beau et du laid Tetin : et sortent les deus d'une mesme source, comme louenges et invectives <sup>12</sup>.

Et Du Bellay, à la suite de la première édition de *L'Olive*, donne dans les 214 octosyllabes de *l'Antérotique de la vieille et de la jeune amy* <sup>13</sup> deux portraits contrastés, étroitement liés l'un à l'autre. Celui de la vieille, où l'on pressent le ton des satyres de Sigogne, se construit par l'inversion systéma-

11. Clément Marot, *Oeuvres complètes*, éd. A. Grenier, Paris : Garnier, 1919, tome I, p. 226, v. 27-50. C'est moi qui souligne.

12. Thomas Sébillet, *Art poétique françois*, éd. F. Gaiffe, Paris : Droz, « STFM », 1932, p. 169.

13. Joachim Du Bellay, *Oeuvres poétiques*, éd. H. Chamard, Paris : Didier, « STFM », 1908, tome I, p. 127-136.

tique de celui de la « jeune amye », véritable accumulation de lieux communs pétrarquistes. L'exemple est précieux en ce qu'il manifeste clairement le lien en même temps que l'opposition entre la satire des vieilles et l'éloge pétrarquiste de la jeune beauté. Jacques Bailbé note que « les vieilles représentent une parodie de la lyrique amoureuse, de même que les poèmes burlesques nous offrent une parodie de l'épopée chevaleresque <sup>14</sup> ». Et Marcel Raymond propose de considérer l'œuvre de Sigogne comme ce « contre-chant satyrique (...) qui répond à tout effort vers le grand style <sup>15</sup> ». Cette œuvre, de toute évidence, a des aspects parodiques; mais il ne suffit pas de le noter, il importe de comprendre le sens et la portée de cette parodie. Bailbé, en s'appuyant sur *L'Antérotique...* de Du Bellay, voit dans la poésie satyrique la recherche pittoresque de « ce contraste, si souvent exploité, entre la jeune beauté et la vieille hideuse <sup>16</sup> ». Mais Sigogne n'ajoute jamais à ses invectives contre les vieilles la louange de la jeune beauté; il ne peut donc y avoir contraste puisque l'un des termes reste absent, d'autant plus que la violence de la charge satyrique élimine à toutes fins pratiques, la possibilité d'une référence implicite à une beauté dont l'éloge resterait sous-entendu.

La parodie vise toujours un autre texte, qu'elle reproduit de façon plus ou moins triviale ou grotesque. On trouve dans l'œuvre de Sigogne quelques textes qui répondent tout à fait à cette définition, entre autres une imitation très repérable d'un des sonnets les plus connus de Ronsard, celui qui ouvre *Le Premier Livre des Amours* :

Qui voudra voir comme Amour me surmonte,  
Comme il m'assaut, comme il se fait vainqueur,  
Comme il r'enflame et r'englace mon cueur,  
Comme il reçoit un honneur de ma honte;

14. J. Bailbé, « Le thème de la vieille femme dans la poésie satirique du seizième et du début du dix-septième siècles », *B.H.É.*, XXVI, 1, 1964, p. 99.

15. M. Raymond, *La poésie française et le maniérisme*, Genève : Droz, 1971, p. 47.

16. J. Bailbé, *op. cit.*, p. 99.

Qui voudra voir une jeunesse pronte  
 A suivre en vain l'objet de son malheur,  
 Me vienne lire : il voirra ma douleur,  
 Dont ma Deesse et mon Dieu ne font conte.

Il cognoistra qu'Amour est sans raison,  
 Un doux abus, une belle prison,  
 Un vain espoir qui de vent nous vient paistre ;

Et cognoistra que l'homme se deçoit,  
 Grand plein d'erreur un aveugle il reçoit  
 Pour sa conduite, un enfant pour son maistre <sup>17</sup>.

Inspiré à la fois par le sonnet II du premier livre des *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard et par le sonnet CCVIII du *Canzoniere* de Pétrarque <sup>18</sup>, il peut être considéré comme un exemple tout à fait caractéristique du style pétrarquiste. La parodie qu'en fait Sigogne, d'une obscénité appuyée, donne l'impression d'une véritable charge vengeresse :

Qui voudra voir comme un diable me fout,  
 Me transperçant à la septième cotte,  
 Qui voudra voir comme le sang il m'oste,  
 Me tourmentant de son humide bout ;

Qui voudra voir comme il m'esterne tout,  
 Toute la nuit et trop importun hoste,  
 Me contraignant d'avoir la cuisse haute  
 Pour recevoir au large son esgout :

Me vienne voir, il verra mon derriere,  
 Ord et vilain de la sale matiere  
 Qui coule au long, jaune comme un escu ;

Et si, alors, quelque pitié le touche,  
 Il tirera sa langue de sa bouche  
 Pour doucement m'en essayer le cu. (211)

Seule a été conservée la structure générale, soulignée par la reprise au début de chaque quatrain de l'apostrophe « qui voudra voir... ». Elle suffit à établir la relation entre les deux

17. Pierre de Ronsard, *Oeuvres complètes*, éd. G. Cohen, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1958 (3<sup>e</sup> éd.), tome I, p. 3. Cette édition donne le texte de 1584.

18. Voir Pierre de Ronsard, *Les Amours*, éd. H. et C. Weber, Paris : Garnier, 1963, p. 506. On trouvera dans cette édition le texte de 1552.

textes, faisant entendre à travers le second l'écho déformé du premier. Quant au reste, le contraste ne saurait être plus violent. Le passage de l'analyse du sentiment amoureux à travers un réseau de subtiles allusions mythologiques qu'on trouve dans le sonnet de Ronsard à la platitude et à la grossièreté de celui de Sigogne laisse penser que la parodie cherche ici à détruire agressivement, en la vidant de sa substance, toute une tradition à travers un poème qui la représente.

Même si on peut rarement rapprocher ainsi une satire de Sigogne d'un texte précis qui serait parodié d'aussi près, l'ensemble de son œuvre n'en reste pas moins parodique dans la mesure où elle attaque constamment un type de poème, une thématique et un style bien définis. La poésie pétrarquiste peut sommairement être décrite comme un système de lieux communs : thèmes privilégiés, par exemple l'éloge des beautés superlatives de la dame; et formes abstraites, types de figures et formules canoniques qui donnent au poème sa structure, par exemple l'énumération des beautés de la dame dans une séquence purement linéaire, sorte de litanie où se succèdent les cheveux d'or, le front de marbre poli, l'arc des sourcils d'ébène, les astres jumaux des yeux, les lys et les roses du teint, les perles des dents, et ainsi de suite. La poésie satyrique de Sigogne met en œuvre ce système de lieux communs qu'elle reproduit sur un mode grotesque.

On sait que le topos de la flamme amoureuse est l'un des plus fréquents de la poésie amoureuse de la Renaissance. Je ne citerai, à titre d'exemple et pour la beauté de l'hyperbole qu'il développe, que ce quatrain d'Agrippa d'Aubigné :

Mais on ne peut en ce tableau voir comme  
De toutes parts je brusle peu à peu,  
Ou autrement ce ne seroit qu'un feu  
Qui n'auroit rien que la forme d'un homme <sup>19</sup>.

Tout au long du seizième siècle, on observe un effort constant pour renouveler cette image devenue banale, que sa fréquence

19. Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps I : L'Hécatombe à Diane*, éd. B. Gagnebin, Genève : Droz, 1948, p. 43, sonnet XXVI, v. 11-14.

tendait à lexicaliser<sup>20</sup>. On tente de redonner à ce feu devenu si abstrait un contenu suffisamment concret pour qu'il retrouve sa charge symbolique, en précisant les formes particularisées qu'il peut prendre — brasier, flambeau, tison... — et en lui adjoignant les images complémentaires de la cendre et de la fumée ; on élabore des allégories compliquées, dont la plus répandue est sans doute celle de l'alambic qu'est devenu l'amoureux puisque le feu de son amour distille l'alcool de ses larmes<sup>21</sup>. Ces variations ingénieuses deviennent rapidement un jeu d'esprit précieux qui frôle souvent le ridicule et l'in vraisemblance. Même si elles donnent lieu chez un Scève, un Jodelle, un d'Aubigné, à d'admirables poèmes dont la puissance tient à la concision que permet un langage poétique établi, légué par une tradition, elles en marquent l'épuisement. Les satyriques prennent acte de cet exténuation d'une tradition qui n'achève pas de se perpétrer dans les poèmes interchangeable des recueils collectifs, et ils entreprennent d'en précipiter la fin par le ridicule. Ainsi le corps décharné de la vieille femme fournira-t-il, dans une allégorie aussi laborieuse que celle de l'alambic de Desportes, mais triviale et grotesque, tout ce qu'il faut pour faire un bon feu :

20. Quand, en 1667, Racine fait dire à Pyrrhus : « Brûlé de plus de feux que je n'en allumai » (*Andromaque*, I, iii, v. 320), on ne peut plus réellement parler de métaphore : il s'agit d'un langage codé conventionnel, obligé dans le style noble de la tragédie.

21. Voici, entre autres, un exemple caractéristique d'alambic :

Ces eaux qui, sans cesser, coulent dessus ma face,  
 Les tesmoins découverts des couvertes douleurs,  
 Diane, hélas! voyez, ce ne sont point des pleurs :  
 Tant de pleurs dedans moy ne sçauroient trouver place.  
 C'est une eau que je fay, de tout ce que j'amasse  
 De vos perfections, et de cent mille fleurs,  
 De vos jeunes beautez, y meslant les odeurs,  
 Les roses et les lis de vostre bonne grace.  
 Mon amour sert de feu, mon cœur sert de fourneau,  
 Le vent de mes soupirs nourrit sa vehemence,  
 Mon œil sert d'alambic par où distile l'eau.  
 Et d'autant que mon feu est violant et chaud,  
 Il fait ainsi monter tant de vapeurs en haut,  
 Qui coulent par mes yeux en si grand'abondance.

Desportes, *Les Amours de Diane*, livre I, sonnet XLIX ; éd. V. E. Graham, Genève : Droz, 1959, vol. I, p. 97.

Et vostre peau, faite en escorce,  
 Serviroit d'une seiche amorce,  
 Les genous d'un fuzil bien fait,  
 Les jambes et doigts d'alumettes;  
 Les rudes cuisses d'espousettes,  
 Et le cul d'un fort bon soufflet!

(64, v. 31-36)

Dans la lyrique pétrarquiste, le regard enflammé de la dame entraîne la naissance instantanée de l'amour : « (...) **sa poignant veue/ Perçant Corps, Coeur, & Raison despourveue,/ Vint pénétrer en l'Ame de mon Ame** », écrit de façon splendide Maurice Scève<sup>22</sup>. Pour Sigogne, un regard à la lettre aussi brûlant aura des conséquences pour le moins inattendues :

Si, au lieu où la chair publiquement se cuit,  
 Le regard enflambé que ton faux oeil decoche  
 Rostit plus de cochons que mille tours de broche,  
 Ou le Charbon qu'on souffle et le Jour et la Nuict!

(140, v. 93-96)

Se trouve là mise en œuvre une logique absurde qui entend littéralement et pousse à leurs ultimes conséquences des métaphores devenues banales et qui se prolongent, chez d'innombrables versificateurs à la fin du seizième siècle, dans des variations de plus en plus recherchées. Sigogne procède de la même façon que les poètes de cour de son temps, mais en opposant à leur ingéniosité délicate et distinguée une extraordinaire vulgarité qui atteint par endroits à une sorte de fantastique. Ses vieilles sont souvent si maigres, et leur peau d'une telle sécheresse qu'elle laisse transparaître le feu de lubricité qui les consume intérieurement, en faisant de vivantes lanternes :

On dit, de peur que je ne mente,  
 Qu'en la bataille de Lepante,  
 Sur la gallere d'Ouchaly,  
 Vous estiez fanal d'importance,  
 Et, depuis, revenuë en France,  
 Vous le fustes de Lugoly.

22. Maurice Scève, *Délie, objet de plus haute vertu*, éd. I. D. McFarlane, Cambridge U.P., 1966, p. 120. Dizain I, v. 4-6.

Mais, par un accident cassée,  
 Du rang vous estes abaissée  
 Changeant à tous les coups de lieu ;  
 Comme miserable lanterne,  
 Vous servez d'or à la taverne,  
 Tantost aux morts de l'Hostel Dieu.

(71, v. 199-210)

On pourrait indéfiniment accumuler les preuves : Sigogne reprend sur le mode parodique tous les lieux du pétrarquisme, ou peu s'en faut, en leur ajoutant, également sur le mode grotesque, quelques lieux du grand style, par exemple l'invocation de la fureur poétique que les poètes de La Pléiade placèrent au principe de leur art (63, v. 7-8)<sup>23</sup>. Les quelques exemples qui ont été cités devraient suffire à une démonstration qu'il deviendrait fastidieux de prolonger.

Les motivations de ces parodies, et leur portée, restent toutefois à préciser. S'agit-il bien d'abord de parodies réelles, faites de propos délibéré ? On pourrait penser que Sigogne<sup>24</sup>, comme d'autres poètes de son temps, reproduit automatiquement, sans en prendre conscience, les schémas du langage poétique légué par les écrivains de l'âge précédent. Le réseau des lieux communs de la poésie amoureuse pétrarquiste avait à tel point pénétré tout le champ de la poésie que les genres les plus divers portaient alors sa marque, parfois de façon inattendue. Ainsi, évoquant d'après l'*Évangile selon Saint Jean* (XIX, 1-5) la présentation du Christ flagellé, La Ceppède réutilise, on dirait presque naturellement ou spontanément, les métaphores pétrarquistes de la beauté de la dame :

Voicy l'homme, ô mes yeux, quel objet déplorable !  
 La honte, le veiller, la faute d'aliment,  
 Les douleurs, et le sang perdu si largement  
 L'ont bien tant déformé qu'il n'est plus désirable.

23. Voir Pontus de Tyard, *Solitaire Premier ou discours des Muses et de la fureur poetique*, éd. S. Baridon, Genève : Droz, 1950.

24. F. Fleuret et L. Perceau justifient l'entreprise d'une édition critique de ses œuvres complètes en disant qu'il s'agit pour eux de « couronner celui qui n'est plus pour nous qu'un poète, et qui mériterait d'être appelé l'Archiloque français... » — *Les Oeuvres Satyriques complètes du sieur de Sigogne, op. cit.*, p. xliv.

Ces cheveux (l'ornement de son chef vénérable)  
Sanglantez, herissez, par ce couronnement,  
Embrouillez dans ces joncs, servent indignement  
A son test ulcéré d'une haye execrable.

Ces yeux (tantost si beaux) rebatus, r'enfoncez,  
Ressalis, sont hélas! deux soleils eclipsez,  
Le coral de sa bouche est ores jaune-pasle.

Les roses, et les lys de son teint sont flétris;  
Le reste de son corps est de couleur d'opale,  
Tant de la teste aux pieds ses membres sont meurtris <sup>25</sup>.

Et Malherbe lui-même, à ses débuts, dans l'*Ode à la Reine sur sa bien-venue en France*, poème d'inspiration officielle s'il en fut jamais, n'a pas exprimé par d'autres moyens les sentiments de loyauté et de respect des sujets à l'égard de la monarchie <sup>26</sup>; pour cette raison, André Chénier ne vit dans cette ode qu'un « insupportable amas de fastidieuse galanterie <sup>27</sup> », mais personne au début du dix-septième siècle ne s'en formalisa tant ce langage paraissait aller de soi. Il est probable néanmoins qu'il n'allait pas de soi pour Sigogne puisque toute son œuvre semble le mettre en cause. Comment expliquer autrement ces variations sur les lieux pétrarquistes où l'incongruité des rapports entre les termes des métaphores <sup>28</sup> prend l'allure d'une attaque systématique :

Votre poil, que le temps ne change,  
Est aussi doré qu'une orange,  
Et plus qu'un chardon, frisotté;  
Et votre tresse, non confuse,  
Semble à ces mesches d'arquebuse  
Qu'un Cadet porte à son costé.

Votre face est plus reluisante  
Que n'est une table d'attente

25. Jean de La Ceppède, *Les Théorèmes sur le Sacré Mistere de nostre Redemption*, (Toulouse, 1613 et 1622), reproduction photomécanique avec une introduction de J. Rousset, Genève : Droz, 1966, p. 304.

26. Malherbe, *Oeuvres poétiques*, éd. R. Fromilhague et R. Lebègue, Paris : Les Belles Lettres, 1968, tome I, p. 80-87. Voir en particulier les vers 25-50 et 71-80.

27. *Idem*, tome II, p. 27.

28. On sait, depuis Aristote (*Poétique* 1457b), que la métaphore rapproche deux termes en établissant entre eux un rapport d'analogie.

Où l'on assiet de la couleur ;  
 Et vostre oeil a telle estincelle  
 Que le Soleil n'est, aupres d'elle,  
 Qu'un cierge de la Chandeleur.

La Muse autour de vostre bouche,  
 Volant ainsi comme une mouche,  
 De miel vous embrene le bec ;  
 Et vos paroles non pareilles  
 Resonnent doux à nos oreilles  
 Comme les cordes d'un rebec.

Venus, autour de vos oeillades,  
 En cotte, faict mille gambades,  
 Et les amours, comme poussins,  
 Ou comme Oysons hors de la muë  
 Qui ont mangé de la ciguë,  
 Semblent danser les matacins.

Les Graces, d'amour eschauffees,  
 Nuds pieds, sans juppe, et décoiffees,  
 Se tiennent toutes par la main ;  
 Et, d'une façon sadinette,  
 Se branlent à l'escarpolette  
 Sur les Ondes de vostre sein.

Vostre oeil, chaud à la picoree,  
 L'esbat de Venus la doree,  
 Ne laisse rien passer sans flus ;  
 Et vostre mine de poupee  
 Prend les esprits à la pipee,  
 Et les appetits à la glus.

(207-208, v. 25-60)

Il s'agit bien de parodie, et concertée. Sigogne écrit au moment où les styles poétiques de la Renaissance, figés en formules par un trop long usage, se vident de leur substance et vont bientôt être mis en question de tous côtés, parfois au nom de nouveaux idéaux esthétiques contradictoires : Malherbe et Théophile de Viau n'ont peut-être rien d'autre en commun que de prendre leurs distances avec l'œuvre de Ronsard. Ses satyres s'inscrivent dans ce contexte de liquidation de la poétique de l'âge précédent. Elles utilisent les armes de la dérision : l'inconvenance, la grossièreté, l'incongru, le non-sens. Leur vrai lieu, la forme de ce que les rhéteurs auraient appelé leur invention,

c'est ce langage délibérément absurde qui atteint parfois une singulière puissance :

Seine, au front couronné de roseaux et de saulles,  
 Pour voir vostre beauté soubzleva ses Espaulles  
 Et prononcea ces mots : « Messieurs des pois pilez  
 Qui veut des choux gelez ? »

A l'ombre d'un cheveu se cachoit Isabelle,  
 La gaine et les cousteaux, auprès d'une escarcelle,  
 Des marons, des esteufs, du cresson allenois,  
 Pour Oger le Danois.

(204, v. 1-8)

Leurs obscénités, leurs platitudes, leur trivialité recherchée mettent en place un réseau d'allusions transparentes et de déformations grotesques qui ne raturent pas moins l'œuvre de La Pléiade que les traits de plume que Malherbe a portés, selon Racan<sup>29</sup>, sur son exemplaire de Ronsard.

29. Voir « Mémoires pour la vie de M. de Malherbe par M. de Racan », — Malherbe, *Poésies*, éd. M. Allem et P. Martinon, Paris : Garnier, 1926, p. 271-272.