

D'une scène à l'autre. Construction de l'obscénité dans les narrations facétieuses à la Renaissance

Michèle Clement

► **To cite this version:**

Michèle Clement. D'une scène à l'autre. Construction de l'obscénité dans les narrations facétieuses à la Renaissance. H. Roberts, G. Peureux et L. Wajeman. *Obscénités Renaissance*, Droz, pp.335-348, 2011, Travaux d'humanisme et Renaissance, 473, 978-2-600-01466-3. halshs-00934348

HAL Id: halshs-00934348

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00934348>

Submitted on 4 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« D'une scène à l'autre. Construction de l'obscénité dans les narrations facétieuses à la Renaissance », dans *Obscénités Renaissance*, sous la dir. de H. Roberts G. Peureux et L. Wajeman, volume issu du *Research network on the notion of obscenity in Renaissance France (2007-2009)*, Genève, Droz, 2011, pp. 335-348

Résumé : les histoires comiques de la Renaissance recèlent souvent un contenu obscène condensé dans une scène brève et forte mais il n'est pas toujours aisé de saisir ce qui désigne l'obscénité, fragilisée voire neutralisée par son insertion dans un contexte comique ; nous verrons, grâce à l'étude d'une histoire de Philippe d'Alcricpe dans *La Nouvelle Fabrique des excellens traits de verité* (ca 1580), que la scène obscène patente (en général liée à une exhibition) dissimule une autre scène, latente, à reconstruire grâce à une série d'indices textuels, scène de l'effroi et de l'angoisse sous les oripeaux du comique.

Mots-clés : scène obscène, euphémisation, infigurabilité, comique, angoisse

Construction de l'obscénité : d'une scène à l'autre

Quand nous lisons les chroniques rabelaisiennes, les histoires comiques et autres « joyeux devis » de la Renaissance, nous savons que des obscénités nous seront offertes, nous les attendons. Mais sur quoi est fondée cette rumeur qui précède les textes ? Plus précisément, où est l'obscénité ? Comment pouvons-nous la repérer ? Est-elle un effet de la réception du texte ou bien est-elle un effet programmé dans le texte ? Il en va en grande partie de la réception, comme en témoignent, non pas notre propre réception dont nous ne percevons pas les impensés, mais des réceptions antérieures dont la part de préjugé nous est, par la distance, rendue sensible. Ainsi de *La Nouvelle Fabrique des excellens traits de verité* (ca 1580¹) de Philippe d'Alcricpe, republiée en 1853 dans la Bibliothèque Elzévirienne. Son éditeur² dit ceci à propos du talent de l'auteur : « on ne saurait nier qu'il n'y ait en général assez bien réussi, et si l'on veut bien lui pardonner quelques contes dont l'exposition un peu crue se ressent

¹ Du Verdier dans sa *Bibliothèque françoise* évoque une édition de 1579 jamais identifiée ; les seules éditions connues ne sont pas datées : l'une chez Thomas Mallard à Rouen est publiée entre 1580 et 1596, une autre à Rouen, chez Louis Costé est publiée entre 1602 et 1611 ; elles précèdent, semble-t-il, l'édition des *Facecieux Devis et plaisans contes du sieur du Moulinet, comedien*, Paris, I. Millot, [1612] qui reprend 44 des 99 nouvelles d'Alcricpe.

² Il signe X mais le catalogue de la Bibliothèque elzévirienne l'identifie comme Gratet-Duplessis ; voir l'introduction de F. Joukovsky dans sa réédition de *La Nouvelle fabrique...*, Droz, 1983, p. C.

beaucoup trop de la grossière simplicité de son époque, on reconnaîtra qu'il n'était pas dépourvu d'imagination... »³. Nous voilà prévenus : un esprit du milieu XIX^e siècle est choqué par l'obscénité de certains passages et la renvoie à une prédisposition d'époque. L'éditrice de la fin du XX^e siècle, Françoise Joukovsky, affiche moins de jugements de valeur puisque les canons critiques ont changé et ne condamne pas la grossièreté⁴. Est-ce à dire que le texte ne lui paraît plus, ici ou là, obscène ? Sans doute pas, mais il n'est plus pertinent de le mentionner. On voit déjà apparaître la variabilité, non pas de l'obscénité, mais de sa verbalisation. Question plus importante : est-ce que le texte était reçu comme obscène à la Renaissance ? Autrement dit l'obscénité est-elle un élément pertinent dans l'horizon d'attente du texte ? A défaut de témoignages des contemporains, extrêmement rares, nous ferons l'hypothèse que le texte porte parfois des marqueurs d'obscénité, une signature d'obscénité. Ce ne sont pas - sinon très rarement - des marqueurs sémantiques puisque la qualification d'obscène n'existe quasiment pas à la Renaissance. Si l'adjectif *obscène* comme le substantif *obscénité* sont bien entrés en langue dès le début du XVI^e siècle, ils ne sont pas usités⁵ : aucune occurrence dans toute l'œuvre de Rabelais, une seule occurrence chez Montaigne⁶ et encore le mot se ressent de son étymologie car il est rapporté à une pratique romaine et à une dénomination latine (*obscenus*) dont on a ici un calque français un peu maladroit et que le contexte phrastique exhibe comme un latinisme. Le dictionnaire de Nicot pas plus que le Cotgrave (1611) n'enregistrent d'entrées pour un mot de la famille d'*obscène*. Certes, il existe des substituts à l'adjectif, comme « deshonneste », « sale », « ord » ou « puant » mais trop rarement, dans les textes facétieux qui nous intéressent, pour en qualifier le caractère obscène⁷.

³ *La Nouvelle Fabrique des excellens traits de verité*, Bibliothèque elzévirienne, Paris, 1853, « Avant-propos », p. VI.

⁴ Il en va de même pour Gabriel Pérouse qui accorde un chapitre à l'œuvre de Philippe d'Alcripe dans ses *Nouvelles françaises du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, pp. 251-267, sans juger de la grossièreté du texte tout au plus qualifié de « gaillard », p. 262.

⁵ Voir Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, PUF, 2003 qui montre que la famille du mot *obscène* reste d'un usage exceptionnel jusqu'à la fin du XVII^e siècle, pp. 3-7.

⁶ « Ils se torchoyent le cul (il faut laisser aux femmes cette vaine superstition de parolles) avec une sponge. Voilà pourquoi SPONGIA est un mot obscoene en latin », *Essais*, I, 49, éd. Villey, p. 298.

⁷ On trouve quelques exceptions comme dans le devis de la nouvelle 52 de *L'Heptaméron* par exemple où s'accumulent les jugements pour ou contre l'obscénité du récit : « mon compte n'est pas trop net », « les paroles ne sont jamais puantes », « telles paroles ne puent point mais il y a en a d'autres qu'on appellent villaines », « dictes moy quelles paroles vous sçavez qui sont si ordes, qu'elles font mal au cœur et à l'âme d'une honneste femme. », éd. N. Cazauran, Folio classique, pp. 476-477. C'est l'histoire-cadre ici avec ses cinq devisants masculins et ses cinq devisantes qui permet de représenter une sensibilité à l'obscénité propre respectivement aux hommes et aux femmes de la Renaissance.

Sera ici envisagée l'hypothèse qu'il existe une autre possibilité pour repérer une obscénité codée dans le texte que le relevé du rare métadiscours qui identifie cette obscénité⁸, il s'agit de la figuration d'une scène irréprésentable, ce qu'est la scène de l'obscène en tant que seuls ses contours peuvent être dessinés. C'est ce cas de figure que je vais essayer d'explorer grâce à la lecture d'un récit de Philippe d'Alcricpe dans *La Nouvelle Fabrique des excellents traicts de verité*, assez bref pour qu'on puisse ici le donner en entier.

Nouvelle XXIV « De la femme qui fut prinse par les crins »⁹

Plusieurs racontent que l'année des grandes gelées, il fait si horriblement froid que les pots geloient bouillans auprès du feu. Une femme du Tronquay, durant cette froidure, sortit hors un matin en sa court pour pisser, laquelle pissa si furieusement que la mare en estoit grande assez. Or, quand elle eut fait, et qu'elle se cuida lever et frotter son devant, comme la coutume est aux femmes, le poils de son con estoit pris et gelé dans la mare de son urine, parquoy elle demeura là prinse et ne peust se lever. La bonne femme se sentant arrestée par les crins pour avoir un peu trop demeuré, commença à crier « à l'ayde, à l'ayde ». Son mary oyant le cri, courut celle part en diligence, sçavoir qu'elle avoit. Lequel après avoir brievement entendu le fait, courut vistement chez un mareschal querir des forces (de quoy on fait les crins des chevaux) et par dessous le cul (soufflez) lui couppa joliment la barbe du gallant, qui estoit (par son mauvais mesnage) longue comme celle d'un Grec. Par ce moyen elle fut desgagée et s'en alla barbe raze.

Soyez, bonnes femmes, un peu meilleures mesnageres que celle ci ; faisant souvent ramoner voz cheminées haut et bas.

Femme de negligence pleine

Met son mari en bien grand peine.

1. Parodie de fable moralisée

Le texte est bref, de facture simple : il s'ouvre avec un trait stylistique amorçant la fable (« plusieurs racontent que... »), replaçant ce texte dans son terreau oral¹⁰ et se conclut par une

⁸ On en a quelques traces dans *Le Moyen de Parvenir* de Béroalde de Verville : les personnages étant réunis à l'occasion d'un banquet, ils commentent parfois les récits qu'ils se font les uns les autres comme dans un recueil à histoire-cadre et, à de très rares moments, pointent le caractère indécent de certains d'entre eux, comme par exemple au début du chapitre 76 intitulé « consistoire » : « Que vous êtes sale ! laissez ces paroles [...] les paroles ne sont point sales : il n'y a que l'intelligence... », *Le Moyen de Parvenir*, éd. M. Renaud, Folio classique, 2006, pp. 319-320. L'exemple de la nouvelle 52 de *L'Heptaméron* et celui-ci prouvent que le jugement d'obscénité fait débat et relève en grande part de la réception des propos.

⁹ Il s'agit du texte donné par F. Joukovsky, établi d'après l'édition Th. Mallard, Rouen, (Bnf Rés Y2 2047), éd. citée, pp. 56-57.

¹⁰ Cette nouvelle appartient aussi à la tradition écrite puisqu'elle a déjà un ancêtre latin partiel dans le *Il Milione* de Marco Polo (voir la note de F. Joukovsky) et réapparaît dans *Les Facecieux Devis et plaisans contes du sieur*

interprétation de la fable, via une morale en prose sous forme injonctive, suivie d'une morale en vers. On est donc dans le cadre intellectuel bien repéré de la fable moralisée. Tous les récits de la *Nouvelle fabrique...* se terminent en effet sur une morale en vers (sur un total de 99 récits, 95 récits se terminent sur une morale en deux vers et quatre récits sur une morale en quatre vers). Rares en revanche sont les récits qui se terminent successivement sur une morale en prose suivie d'une morale en vers (c'est le cas pour cinq récits) ; ils sont donc un peu plus insistants.

C'est la rencontre de la narration facétieuse - reposant sur un comique à la fois scatologique et sexuel - et du discours moral qui crée ici une première obscénité. Un discours authentiquement moral, le distique moral assignant les femmes à être bonnes ménagères, est inversé, par sa contiguité avec le récit, pour prendre un sens peu moral, voire immoral. L'obscénité première consiste à recourir à un discours de la sagesse pour inviter de fait à la dépravation. Le sens des deux morales successives est ici un peu ambivalent, en appelant ou bien à la pratique sexuelle (la fréquence du « ramonage ») ou bien à la pratique cosmétique (l'épilation des poils pubiens). On ne sait pas très clairement à quoi le narrateur engage les femmes car la première morale (en prose) est un peu en porte-à-faux avec le récit et c'est le distique moral qui rétablit le sens, via l'expression « mauvais ménage » dans le récit qui introduit une continuité, en faisant le lien entre le ramonage, le ménage et l'épilation : est-ce donc, une injonction, à travers la métaphore filée du ménage, au ménage pileux ou au ménage de « l'âtre », ou plus vraisemblablement aux deux à la fois pour des raisons d'interaction ? L'obscénité première réside là dans une inversion carnalesque de la morale domestique : la métaphore de la « bonne ménagère » inverse le discours moral fait d'ordinaire aux femmes en un discours de la prédisposition sexuelle. On peut y voir subrepticement une forme d'éducation sexuelle à destination d'une population rurale ignorante des pratiques de raffinement telles l'épilation, peut-être réservée à une élite sociale.

On ne sait pas grand chose des pratiques intimes de l'épilation au XVI^e siècle¹¹, sinon qu'elle se pratiquait parfois dans le cadre des étuves où des barbiers étaient préposés au rasage, y compris des parties sexuelles¹². C'est d'ailleurs ce que met en scène Beroalde de

du Moulinet, comédien, Paris, I. Millot, [1612], pp. 137-138, avec le même texte sauf de menues variantes comme « le poil de son chose » au lieu de « le poils de son con » et la disparition du distique final.

¹¹ Quelques lignes de l'ouvrage de Martin Monestier, *Les Poils. Histoires et bizarreries. Cheveux, toisons, coiffeurs, moustaches, barbes, rasés, albinos, hirsutes, velus et autres poilants trichosés*, Le Cherche midi, 2002, pp. 212-213, sont néanmoins éclairantes.

¹² M. Monestier, *op. cit.*, p. 213, évoque « Le Banquet des chambrières » dans le recueil Montaignon, qui atteste cette pratique avant de citer Marot ; il s'agit en fait d'un « rondeau des barbiers » attribué à Marot dont voici la dernière strophe : « J'en ay pitié car plus comte ne ducz/ Ne peignerez, mais comme gens perduz/ Vous irez besongner chauldement / En quelque estuve et là gaillardement, / Tondrez maujoinct et raserez Priapus/ Povres

Verville dans *Le Moyen de Parvenir* en donnant la parole successivement à deux de ses personnages :

[...] avisons un peu à ces trois filles, pour ce que celle-là qui a dit que son cul avoit de la barbe me fait souvenir de la femme de Monsieur Libreau, adocat à Paris. Cette mignonne était allée aux étuves, avec des dames de ses amies ; et ce - par le congé de son mary, qui était fort chiche -, sur quoi, les autres, qui avaient su qu' il ne lui avait donné qu'un quart d' écu, s' avisèrent de luy faire une méchanterie: ce qu' elles executèrent. Et advint que, comme elle fut retournée et couchée avec son mari, ainsi qu' il la mignotait et prenait son jouët, il n'y trouva du poil que d' un côté. « Oh ! ma mie, comment ? On ne t'a pas bien servie : ton cas est entre deux âges ; il n'a de la barbe que d'un côté. - Voilà, dit-elle, mon ami, on ne m'a fait de la besogne que pour mon argent. Aussi je vous avais demandé demi-écu. Que ne me le bailliez-vous ? Cela a été cause que je n' ai eu le poil fait qu'à moitié ; on n'a fait mon affaire qu'à demi ». Ceste remonstration fut occasion qu' elle eust le lendemain un demi-écu pour se faire rajeunir par le bas. Aretin : Les avocats et les mariniers ne sont pas de même opinion. Un marinier de Quilleboeuf fit tout autrement, ayant été longtemps absent. A sa venue, sa femme, pour le recréer et rajeunir, avoit fait ras et net le poil de son chose ; et ce maître rustaud, se voulant jeter sur elle, comme dans le fond de son bateau, et passant la main à la brèche, et n'y trouvant point de poil, il méconnut l'étable ordinaire de son courtaut, et s' écria, en disant : " ha ! Méchante vilaine, *che n' est chi mie men coin*. -si est, dit-elle - Ne n'est : tu l'as laissé chez ces *quenoines* [chanoines] ; va le quérir : va, je le veux, poil et tout". Il fallut qu'elle fût absente, tant qu'elle l'eût trouvé, d'autant disait-il encore toujours : 'ce n'est point le mien ; je le veux avoir avec le poil'¹³.

Loin de ces histoires comiques qui attestent au moins une pratique sociale, on vérifie aussi que les codes esthétiques de la représentation picturale contemporaine, sont ceux de sexes féminins épilés. On peut voir cela dans plusieurs tableaux de l'Ecole de Fontainebleau à un moment où le nu féminin se développe. Quand le sexe féminin n'est pas pudiquement recouvert de linge ou de voiles, il se donne à voir glabre¹⁴. Ces codes esthétiques en revanche ne peuvent pas valoir pour des témoignages de la pratique réelle de l'épilation et on ignore la réalité des pratiques privées à l'intérieur de chaque classe sociale. En revanche, il serait faux de croire que les prostituées s'épilaient plus volontiers que les autres femmes ; au contraire, si

barbiers », voir *Œuvres poétiques*, éd. Defaux, t. II, pp. 764-765. Sur « Le Banquet des chambrières », voir l'article très fouillé de Guillaume de Souza, « La Grivoiserie et ses enjeux dans *Le Banquet des Chambrières fait aux Estuves* », *RHR*, n° 66, juin 2008, pp. 53-69 . Ce numéro spécial de *RHR* porte sur « la veine gauloise et satirique dans le recueil Montaignon » et pose le problème de l'obscénité en plusieurs endroits.

¹³ *Le Moyen de parvenir*, éd. citée, chap. 42, pp. 181-182.

¹⁴ Cinq des vingt-et-un tableaux reproduits par Pascal Quignard dans son édition des *Blasons anatomiques du corps féminin*, Gallimard, 1982, représentent des nus avec un sexe partiellement visible et visiblement épilé : « La Toilette de Vénus », « Mars et Vénus », « Diane de Poitiers en Diane », trois tableaux attribués à l'Ecole de Fontainebleau ainsi que « Le Défi des Muses et des Piérides » de Il Rosso et « Vénus, Cupidon et les Grâces » du Maître de Flore.

l'on en croit Martin Monestier, elles nouaient aux poils de leur pubis de petits rubans (des « faveurs »), pratique qui expliquerait le sens de l'expression « accorder ses faveurs »¹⁵.

Pour résumer, l'épilation était admise dans la société de la Renaissance avec des lieux prévus à cet effet, les étuves, (lieux qui vont se raréfier au fil du siècle) et l'épilation était un idéal esthétique ; on ne saurait en dire plus. Il est peu probable que les femmes dans un milieu rural s'épilent. La toison abondante décrite dans ce récit de Philippe d'Alcripe comme préjudiciable ouvre la porte à une satire suggérant, comme tout discours satirique, une norme absente : celle du pubis épilé. Le poil abondant est présenté comme dangereux : un autre récit de *La Nouvelle fabrique* dit une réalité similaire : celui de l'homme à la grande barbe dans laquelle se perd à jamais une balle de jeu de paume qui s'y était malencontreusement fourvoyée (récit XVII « De l'homme barbu et de sa barbe ») ; le récit est absurde : malgré la multiplicité des efforts et des outils employés pour retrouver la balle, elle « fust perdu comme dans une forest » ; derrière l'absurdité du récit semble percer une angoisse infantile, liée au poil.

2. Une autre obscénité : la scène irreprésentable ?

Pour en revenir au récit de la « femme prinse par les crins », passé le premier constat d'une obscénité liée à la manipulation d'un propos moral dans un cadre d'impudeur, fruit de l'exhibition de la fonction urinaire, des poils pubiens et de la sexualité, une autre obscénité affleure, latente.

Elle est liée à la scène métaphorique qui ouvre un espace imaginaire. Deux métaphores structurent le récit, qui disent les poils : celle des crins, affichée dès le titre, relayée par celle de la barbe à la fin du récit. On relève trois occurrences de « crins », trois de « barbe » dont une pronominalisée (« celle d'un Grec ») pour une seule occurrence de « poils ».

La métaphore des crins, pas très fréquente au XVI^e siècle pour qualifier les poils humains¹⁶, a deux vertus : elle est hyperbolique, insistant sur l'abondance, s'accordant en cela au caractère outrancier de tout le récit et participe au comique d'exagération, mais elle prépare aussi la chute : les poils coupés avec des « forces », mot glosé dans le texte comme outil « de quoi on fait les crins des chevaux ». Le leçon est simple : la femme qui ne s'épile pas n'est

¹⁵ Martin Monestier, *op. cit*, p. 213 (donnée non vérifiée).

¹⁶ On trouve dans la base électronique Frantext, dans les 151 textes pris en compte entre 1500 et 1600, 17 occurrences de « poils » et 14 occurrences de « crins » ; seules trois de ces dernières (dont celle de Philippe d'Alcripe) révèlent un usage métaphorique de crins alors que dans la base du Moyen Français les occurrences de « crins » pour désigner les poils humains sont bien plus nombreuses et sans valeur péjorative, chez G. de Machaut ou Ch. de Pizan par exemple.

qu'un animal, qu'on traite comme tel. Un élément intéressant cependant est l'examen d'une des rares autres occurrences au XVI^e siècle de « crins » en emploi métaphorique pour qualifier des cheveux. Jehan Thenaud, dans son *Traicté de science poétique*, réécrit le mythe de Méduse traquée par Neptune et qui « s'enfouyt ou temple de Pallas ou Minerve. Non obstant la saincteté du temple, Neptunus la viola. Minerve pour son temple polu, courroucée convertist les crins de Meduse qui estoient beaux et qui avoient excité Neptunus à amour, en serpens, et fist que ceux qui resgardoient Meduse estoient convertiz en pierres »¹⁷. Le recours au mot « crins » semble dans le récit de Thenaud préfigurer la métamorphose animale de la chevelure de Méduse, manifestation du tabou. On verra plus bas le rapport avec la scène d'Alcriste.

Le seconde métaphore, celle de la barbe, plus courante peut-être que celle des crins dans le registre de l'obscénité sexuelle¹⁸, a un tout autre enjeu. Avec ce mot, la figuration de la scène bascule¹⁹, ce n'est plus à un sexe qu'on a affaire mais à un visage. Et - chose essentielle - ce visage n'est pas visible : en effet, le mari ne regarde pas la scène qui nous est pourtant décrite ; dans un premier temps il entend les cris de sa femme, puis il « entend le fait », c'est-à-dire qu'il n'a accès à la scène que par la seule parole de sa femme comme s'il ne voyait pas l'évidence : « après avoir briesvement entendu le fait, courut vistement ... » ; les deux adverbes « briesvement » et « vistement » disent l'empêchement à voir la scène ; plus intéressant encore est le détail spatial qui accompagne ensuite le rasage : « par dessous le cul (soufflez) lui couppa joliment la barbe du gallant ». « Par dessous le cul » signifie que le mari est placé dans le dos de sa femme et qu'il agit par derrière plutôt que par devant, alors qu'en bonne logique il aurait dû être devant puisque le « con », comme dit Beroalde de Verville, « est devant et jamais derrière »²⁰. Cet étrange choix spatial ne s'explique que par le refus de voir

¹⁷ *Le Traicté de science poétique*, (d'après le ms. Fr. 2081), éd. G. Mallery Masters, Genève, Droz, 1973, Chapitre XV : « De Perseus Filz de Juppiter », p. 150.

¹⁸ On peut penser au « pape Calixte [qui] estoit barbier de maujoinct » chez Rabelais (*Pantagruel*, 1542, chap. XXV, éd. M. Huchon, La Pléiade, p. 325), c'est-à-dire barbier de sexe mal joint, *alias* de sexe féminin ; cette caricature renvoie au fait que les femmes se faisaient parfois épiler le sexe par des barbiers aux étuves, comme on l'a vu plus haut. Chez Nicolas de Cholières, dans *Les Apresdinées*, l'Apresdisnée VI intitulée « Des barbes » commence par une longue allusion aux barbes féminines avec quiproquo grammatical et sexuel, *Œuvres*, Slatkine reprints, Genève, 1969 (rééd. de l'éd. de 1869), tome 2, pp. 230-231.

¹⁹ Ce n'est pas du tout ce qui se passe avec une autre métaphore des poils pubiens, la métaphore végétale : on trouve chez C. Marot par exemple dans la ballade « De soy mesmes, du temps qu'il apprenait à escrire au Palais de Paris » au v. 42 une injonction à « planter le cresson » et chez Maurice Scève une description d'Eve au début de *Microcosme*, dont le sexe est comparé à un « verger moussu », v. 181. Ces métaphores sont liées au plaisir et ne sont pas anxigènes, contrairement à celle du crin ici.

²⁰ Réflexion linguistique sur le caractère cratylien de « confitures », mot préférable à « ficontures » ou « fiturescons » car si le con est devant, « il faut le colloquer en la tête », *Le Moyen de Parvenir*, éd. citée, pp. 174-175.

en face le « visage » de sa femme. Au moment de couper la barbe de ce visage, d'arracher cette femme à l'emprise de la glace et de pratiquer une forme de « décollation », le mari refuse de voir le visage barbu : n'est-ce pas le mythe de Méduse ici réactivé ? C'est Freud qui, bien après 1580, a théorisé le rapport entre le sexe féminin et la tête de Méduse dans un petit texte de 1922²¹ : la tête de Méduse est l'obscénité du sexe féminin maternel pour un regard masculin : elle ne se regarde pas, elle se coupe par un biais qui permette de ne pas la voir²². Le mari est ici un Persée rural, décapitant Méduse sans la regarder, pour en triompher.

Est-ce ici extravagance exégétique ?

Quelques éléments confirment l'hypothèse de lecture et celui qui n'est pas le moindre est un témoignage d'un contemporain dans le corps même du livre. *La Nouvelle Fabrique* est dédiée à M. D. Duthot, comme le poème liminaire « le sieur de Neri à M. D. Duthot » le confirme²³. Or ce D. Duthot écrit, à la suite de la dédicace de Ph. D'Alcripe, un « Au lecteur. Tiré du Cronosolon de Lucian » qui recèle un élément mythologique intéressant :

Si tu as contemplé sa colonne de cuivre,

²¹ Freud, « La tête de Méduse » (1922), in *Œuvres complètes*, Tome XVI (1921-1923), PUF, 1991, pp. 161-164 : « Nous n'avons pas souvent tenté l'interprétation de figures mythologiques prises individuellement. Elle est, pour la tête coupée de la Méduse éveillant l'horreur, à portée de main.

Décapiter = castrer. L'effroi de la Méduse est donc effroi de castration, qui est rattaché à la vue de quelque chose. A partir de nombreuses analyses, nous connaissons cette occasion, elle se produit lorsque le garçon, qui jusque-là ne voulait pas croire à la menace, vient à voir un organe génital féminin, ourlé de cheveux, au fond celui de la mère.

Si les cheveux de la tête de Méduse sont si souvent figurés par l'art comme des serpents, c'est que ceux-ci sont issus à leur tour du complexe de castration et, chose remarquable, si effroyable que soit par lui-même leur effet, ils servent pourtant en fait à atténuer l'horreur, car ils remplacent le pénis dont le défaut est la cause de l'horreur. Une règle technique - multiplication du symbole du pénis signifie castration, se trouve ici confirmée.

La vue de la tête de Méduse rend rigide d'effroi, transforme le spectateur en pierre. Même descendance à partir du complexe de castration et même changement d'affect ! Car la rigidification signifie l'érection, donc, dans la situation originelle, la consolation du spectateur. Il a encore un pénis, il s'en assure par la rigidification.

Ce symbole de l'horreur, la déesse vierge Athena le porte sur son costume. Avec raison, car elle devient par là femme inapprochable, exerçant sa défense contre tous désirs sexuels. C'est qu'elle offre au regard l'organe génital effrayant de la mère. Chez les Grecs, en général fortement homosexuels, ne pouvait faire défaut la présentation de la femme repoussant et effrayant par sa castration.

Si la tête de Méduse remplace la présentation de l'organe génital féminin, ou plutôt si elle isole son effet excitant l'horreur de celui excitant le plaisir-désir, on peut se souvenir que la monstration des organes génitaux est encore connue par ailleurs comme action apotropaïque. Ce qui, pour soi-même, excite l'horreur, produira aussi le même effet sur l'ennemi dont on a à se défendre. Chez Rabelais, encore, le diable prend la fuite après que la femme lui a montré sa vulve.

Le membre masculin érigé sert lui aussi d'apotropaïon, mais en vertu d'un autre mécanisme. La monstration du pénis - et de tous ses succédanés - veut dire : je n'ai pas peur de toi, je te défie, j'ai un pénis. C'est donc là une autre voie pour intimider l'Esprit malin.

Reste que pour soutenir sérieusement cette interprétation on devrait suivre la genèse de ce symbole de l'horreur isolé, dans la mythologie des Grecs, ainsi que ses parallèles dans d'autres mythologies ».

²² La manière dont Benvenuto Cellini raconte l'épopée de la fabrique du Persée brandissant la tête décapitée de Méduse dans sa *Vita* semble confirmer le diagnostic freudien (chapitres LXXIII à XCII).

²³ Ed. Joukovsky, p. 2. « Sieur de Neri en Verbos » est un autre pseudonyme de Philippe d'Alcripe qui se nommait vraisemblablement Philippe Le Picard.

Au banquet Saturnial ne refuse ce livre,
Et ne sois si hardi d'iceluy detracter,
C'est un don Saturnial, ne t'en veuille mocquer.
Si tu fais autrement, la faux saturnienne
D'un coup retranchera ta teste paphienne ;
Car ainsi que son père il punit la personne
Qui ne prend de bon coeur le present qu'on luy donne. [...]²⁴

La référence saturnale (l'allusion aux Saturnales) se fonde dans la référence saturnienne (le mythe de Saturne). Saturne, ou plutôt Cronos, émascula son père Ouranos grâce à la faux dont l'avait pourvu sa mère Gaïa, et la chute du sexe paternel dans la mer provoqua une éclaboussure d'écume d'où naquit Aphrodite²⁵. Ce qui est très troublant dans les vers de Duthot réécrivant Hésiode, c'est la mention de la « tête paphienne » ; car si l'adjectif « paphienne » renvoie à Aphrodite, déesse de Paphos et poursuit donc la référence au mythe, le substantif « tête » ne fait aucun doute quant à son emploi métaphorique²⁶ : il désigne le sexe du lecteur menacé d'être coupé s'il n'apprécie pas le livre. Outre Hésiode²⁷, c'est aussi ce que fait dire Lucien à Cronos dans le *Cronosolon* : « je serai ridicule si après avoir châtré mon père Ouranos, je n'en faisais pas autant aux riches qui auront enfreint mes lois »²⁸. La scène est donc bien une scène d'émascation représentée comme une décapitation. J'y vois une analogie troublante avec la décapitation de « la femme prinse par les crins ». A une « tête paphienne » dans les liminaires répondrait ainsi une « tête de Méduse » dans le corps du texte.

Dans les deux cas, la métaphore (tête ou barbe) modifie la scène pour en faire une scène fantasmagorique. Ce sexe insupportable, celui du père, que l'on coupe, et celui de la femme-mère que l'on coupe aussi, mais plus métaphoriquement, désignent le lieu interdit de l'origine. Lieu que l'on ne saurait voir sans être pétrifié, à moins de l'amputer.

Voilà sans doute la seconde obscénité du récit de Philippe d'Alcripe. Derrière un récit strictement comique se révèle une angoisse que l'on pourrait qualifier de l'angoisse de Méduse, thème sous-jacent de plusieurs récits comiques. Les spécialistes des contes ont

²⁴ *Ibidem.*, pp. 3-4.

²⁵ C'est le récit qu'en fait Hésiode au début de la *Théogonie*, vv. 180-200, largement transmis par la tradition mythographique.

²⁶ On notera l'étrange note de F. Joukovsky : « pour te punir, la faux de Saturne te coupera la tête, mutilation analogue à celle d'où naquit Vénus, déesse de Paphos », éd. cit., p. 3.

²⁷ Que connaît D. Duthot puisque le texte final du recueil de Ph. d'Alcripe, « Description de la république de Neri en Verbos, par M. D. Duthot », commence par deux vers faisant référence à *Les Travaux et les jours*, « Quand toute la misère icy j'assemblerai/ Que le vieil Ascrean chanta de son village... », éd. Joukovsky, p. 197.

²⁸ *Cronosolon*, dans *Œuvres complètes* de Lucien, traduction d'E. Chambry, Paris, librairie Garnier, Tome III, p. 321.

souvent classé les contes folkloriques par famille thématique (le motif des grandes gelées, du pays de cocagne (récit XII de *La Nouvelle fabrique...*), du poisson géant (récit XXV), du don des fées (récit XCIII)²⁹, etc., on pourrait essayer un autre repérage, celui de la signature obscène, via une scène latente codée dans le texte qui serait sous-jacente à une obscénité plus patente (celle de l'exhibition de la fonction urinaire ou sexuelle ici). Serait patent ce qui relève d'un fonctionnalisme acceptable (pisser, ramoner la cheminier) et serait latent ce qui relève de « l'image inconsciente du corps »³⁰.

3. Obscénité et « image dans le tapis »

Le poil a pour fonction de cacher les parties honteuses : l'idée est reçue à la Renaissance. On la trouve dans de nombreux textes comme les récits de voyage. Ainsi Zurara dans ses *Chroniques de Guinée* en 1453 évoque ce qui lui semble un paradoxe, à savoir ces femmes dont le visage est recouvert d'un haïk mais le corps entièrement nu et il commente : « Assurément, dit celui qui a composé cette histoire, c'est là une des choses auxquelles on peut connaître leur grande bestialité. Car, s'il y avait chez eux tant soit peu de raison, ils se conformeraient à la nature en couvrant seulement ces parties dont elle a montré qu'elles devaient être couvertes, car nous voyons qu'elle a entouré de poils chacun de ces endroits honteux, montrant ainsi qu'elle les voulait cacher. Et même certains auteurs versés dans la philosophie naturelle pensent que, si on laissait ainsi ces poils, ils finiraient par pousser au point de cacher tous les endroits de nos parties honteuses »³¹. On retrouve la même idée dans un tout autre contexte intellectuel, celui de la déclamation d'Henri Corneille Agrippa, *De la noblesse et de la précellence du sexe féminin* : il s'agit cette fois de prouver que la femme est « le terme ultime de la création », ce que ses poils révèlent : « ses cheveux en effet s'allongent tellement qu'ils peuvent recouvrir les parties honteuses de son corps [...] la nature accorde aux femmes le privilège de ne pas devenir chauves. Le visage des hommes, de plus, recouvert par une barbe aux poils ignobles qui leur est très déplaisante, est avili au point qu'on peut à peine les distinguer des animaux sauvages ; le visage des femmes au contraire demeure toujours pur

²⁹ Voir les ouvrages de Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, Indiana University Press, 1955 et de Antti Arne et Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, éd. revue, Helsinki, 1961 et pour Alcripe, l'article de Rudolf Schenda « Philippe Le Picard und seine *Nouvelle Fabrique des excellens traits de vérité*. Eine Studie zur französischer Wunderliteratur des 16 Jhdts », in *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, 1958, p. 43 et sq. (classification des récits par grands motifs).

³⁰ Je reprends l'expression au titre d'un ouvrage de Françoise Dolto (Seuil, Essais, 1984).

³¹ *Chroniques de Guinée*, trad. du portugais par L. Bourdon, éd. Chandeigne, Paris, 1994, p. 224.

et beau. De là vient que la Loi des Douze Tables avait défendu aux femmes de se raser les joues, de crainte que la barbe ne leur poussât et ne dissimulât leur pudeur. »³².

Le poil est donc d'ordinaire perçu comme un signal, de vertu ou de vice. On voudrait montrer ici qu'il peut aussi être un signal d'obscénité mais d'une obscénité dissimulée, codée. C'est la thèse que défend Daniel Arasse dans son texte sur les représentations picturales de Madeleine. L'article s'intitule « La Toison de Madeleine »³³ et s'interroge sur l'abondance des cheveux de la pénitente : « je suis sûr que si elle a les cheveux si longs, c'est pour détourner l'attention. Si elle les montre, si elle les étale, les dénoue, les exhibe, c'est pour mieux cacher ses poils » (p. 85), « si vous y réfléchissez, ces cheveux, en fait, ils sont au bord de l'obscène » (p. 101) « les cheveux de Madeleine restent au bord de l'obscène parce que si ce sont des poils, ce ne sont pas les poils [...] ils détournent l'attention, ils font oublier les poils en en montrant d'autres, beaucoup d'autres, beaucoup plus longs, C'est ce que les pys appellent la prise en considération de la figurabilité : quand vous ne pouvez pas vous représenter quelque chose, quand c'est interdit, vous substituez quelque chose qui y ressemble » (p. 103).

L'obscénité révèle toujours un problème de figurabilité qui engage une euphémisation de l'image. La scène du rasage par derrière de « la femme prinse par les crins » se substitue à une décollation de la tête de Méduse mais y ramène obscurément. Comme « la tête paphienne » euphémisait l'émasculatation, comme la chevelure de Madeleine euphémise la toison de Madeleine, la dissimulant pour mieux la désigner.

L'obscénité n'est pas toujours - pas seulement - une exhibition directe de ce qui choque ; elle est aussi produite en supplément dans un texte qui offre en creux une autre scène que celle visible, une scène largement induite par le lecteur (où l'on en revient à la réception) sous la pression de signaux délivrés par le texte. On rejoint là l'analyse faite par Dominique Brancher de l'euphémisation rhétorique des mots de l'obscénité, euphémisation « susceptible d'activer les imaginaires », le détournement des interdits verbaux chez Montaigne en particulier serait alors une stratégie en vue de l'épiphanie d'une parole érotisée³⁴. C'est bien cette idée d'un « surplus de signifié qui trahit la concupiscence du sujet parlant »³⁵ que l'on cherche à montrer ici mais pas tant du point de vue rhétorique et éthique (celui de la réception des bonnes et des mauvaises paroles) que du point de vue de « l'image dans le tapis », c'est-à-dire de l'image construite et cachée dans un enchevêtrement de signes ; ces signes destinés à

³² *Traité de la noblesse et de la précellence du sexe féminin*, éd. critique d'après le texte d'Anvers, (1529), éd. Antonioli, Béné, Sauvage et Reulos ; trad. d'O. Sauvage, Genève, Droz, 1990, p. 102.

³³ Dans le recueil *On n'y voit rien. Descriptions*, Denoël, 2000, pp. 83-105.

³⁴ « Virgile en bas-de-chausse. Montaigne et la tradition de l'obscénité latine », in *BHR*, tome LXX, 2008, n° 1, pp. 95-122, ici p. 121 et 122.

³⁵ *Ibidem*, p. 107.

produire une scène dessinerait une autre scène que celle évidente, non pas tant érotique que profondément angoissante.

L'épisode du brochet dans *Le Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville paraît jouer sur la même construction que le récit d'Alcriste, allant du comique vers l'angoisse. Il s'agit d'un jeune homme qui fait un don d'amour à une jeune femme pour s'attirer ses faveurs :

Comme fit celui qui donna le bon brochet à une, pour aller coucher avec elle. Mais il fut trompé, le pauvre puceau, d'autant qu'elle avait pris les dents du brochet, qu'elle avait agencé de sorte que, quand il voulut engainer, elle lui en serra le bout, dont il fut fort malade. Depuis, quand il fut parlé de le marier, il voulut voir le comment-à-nom de sa promise et y voyant je ne sais quelle petite éminence de clitoris : « Ho ! Ho ! dit-il, voilà la langue ! les dents ne sont guère loin ! je n'en veux point³⁶.

A travers le comique de cette scène qui présente une version farcesque du vagin denté, qu'est-ce qui se dit ? A une angoisse de la castration s'ajoute ici la fabrication d'une impuissance *de facto*, transformant un stade chronique (un moment d'impuissance) en un état durable : une impuissance définitive en application du principe de précaution. Ce qui est frappant dans cet épisode, c'est, opposée à l'ignorance du personnage, la compétence du narrateur, compétence anatomique qui va jusqu'à recourir à un mot inattendu « clitoris », qui vient d'entrer dans la langue française et qui est encore très rare³⁷, très obscène sans doute. On note un double fond énonciatif, avec deux voix qui se superposent, celle d'un homme qualifié, le narrateur, et celle d'un homme disqualifié, le personnage, condamné à rester puceau. Ce double point de vue est indiqué dans la stylistique du texte : en effet, la tournure « je ne sais quelle ... », révélant un embarras cognitif, fonctionne très bien avec la première mention du sexe féminin comme « comment-à-nom » et avec la métaphore très euphémisée de « petite éminence », mais elle est en revanche à contre-emploi avec le complément du nom « petite éminence **de clitoris** » ; on y peut lire comme une rature pas aboutie : « je ne sais quelle petite éminence » aurait dû être remplacé par « clitoris » ; mais les deux formulations coexistent comme si l'auteur avait décidé de les maintenir, traces du double point de vue scientifique et métaphorique, médical et imaginaire, préparant évidemment la chute : « voilà la langue ».

³⁶ *Le Moyen de parvenir*, éd. cit, pp. 330-331.

³⁷ Je n'ai trouvé aucune occurrence dans la langue littéraire du XVI^e siècle (mais il doit en exister puisque Cotgrave enregistre le mot « clitoris » dans son dictionnaire) et une seule occurrence dans un traité de médecine en français à la fin du siècle. (Aucune occurrence dans la base du Moyen Français et aucune dans Frantext avant *Le Moyen de Parvenir*).

Cette scène est une scène d'apprentissage carnavalisée qui explique comment devenir un puceau définitif si l'initiative est laissée à la femme ; elle présente donc le corps de la femme comme un danger pour l'anatomie masculine et, pire encore, pour la détermination de mâle puisqu'un puceau devient un homme par le rite de l'acte sexuel, et secondairement par le mariage, deux rites de passage ici définitivement forclos.

Le comique du recours à la prothèse (la tête de brochet) et de l'erreur d'interprétation (motif de la sagacité inepte) laisse percer une angoisse obscène / une obscénité angoissante, celle d'un sexe féminin définitivement transformé en bouche dévoratrice avec ses dents et sa langue. L'obscénité semble avoir à faire avec l'effroi sexuel.

Dans ces histoires facétieuses où l'obscénité première semble être de pur exhibitionnisme (dire et montrer ce qu'il est bienséant de taire et de cacher) affleure une autre obscénité, seconde, beaucoup plus discrète qui dessine une scène d'angoisse et de mort, entre pétrification, émasculatation et décapitation, et en appelle à la collaboration du lecteur. Le poil est un élément-clé de cette scénographie car il cache et il désigne en même temps et il est fortement suggestif. L'obscénité est alors co-élaborée par le texte et par sa réception qui transforme l'image encore illisible dans le tapis en une image lisible à la mesure des angoisses et des fantasmes du lecteur.

L'obscénité n'est donc pas toujours dans le « rendu visible et dicible » (crudité des images et des mots) mais existe aussi dans ce qui ne parvient pas à se dire, se combine jusqu'à être rendu perceptible au cœur de la scène montrée. Cela serait analogue à un procédé d'anamorphose en peinture : la scène d'un mari en train de couper avec des ciseaux à chevaux les poils de sa femme gelés dans son urine, en prenant soin de se tenir derrière elle, suggère la scène de Persée en train de couper la tête monstrueuse de Méduse en prenant soin de ne pas la regarder. Il faut maintenant lancer une enquête d'envergure dans les nouvelles comiques et obscènes de la Renaissance pour vérifier si l'hypothèse est généralisable, si une forme d'obscénité est bien repérable grâce à cet encodage d'une scène latente dans le récit.

Michèle Clément

Lyon 2

Juin 2008