Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali

Doppio Diploma in Études Françaises et Francophones con Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Tesi di Laurea

Figures littéraires du corps laid entre héritage antique et Renaissance

Relatrice

Prof.ssa Magda Campanini

Correlatore

Prof. Marco Infurna

Supervisore dell'attività svolta all'estero

Prof. Olivier Serge Bivort

Laureanda

Lisa Marchiori

Matricola 886752

Anno accademico

2024 / 2025

Table des matières

Introduction……..1

Chapitre 1 - Formes et perceptions de la laideur au fil des siècles……..7

1.1 Pour une définition de la laideur……..7

1.2 La Nature et les monstres, de Cicéron à Saint Augustin……21

1.3 Les monstres au Moyen Âge : des présages ou des miracles ? …….27

Chapitre 2 - Trois figurations de la laideur entre Antiquité et Moyen Âge : Thersite, Socrate, Bertrand du Guesclin……..36

2.1 La laideur homérique : de Dolon à Thersite……...36

2.2 La dualité de Socrate : *anima pulchra in corpore deformi*……..40

2.3 Bertrand du Guesclin : la laideur au fondement d'un destin héroïque……..47

Chapitre 3 - La femme laide : du corps blasonné au corps grotesque……...64

3.1 Des corps blasonnés : Hélène dans le *De bello Troiano* et la « laide demoiselle » dans *Le roman de Perceval ou le conte du Graal* …….64

3.2 Poétiques de l'anatomie : les blasons et les contre-blasons……...76

3.3 Quelques représentations de la vieillesse dans la poésie française du Moyen Âge tardif et de la Renaissance : Villon, Du Bellay et Ronsard……83

3.4 Vieillesse et laideur féminines dans la prose narrative : Hélisenne de Crenne et Rabelais……89

Chapitre 4 - De la laideur du corps grotesque à la laideur salvatrice……...94

4.1 Le comique et le grotesque entre Moyen Âge et Renaissance……...94

4.2 Le corps grotesque chez Rabelais : Panurge, Carêmeprenant et Triboulet……..100

4.3 La figure du vieux mari dans les *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore*……...112

4.4 Le corps défiguré dans *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre : le cas de la dixième nouvelle……..119

Conclusion…….126

Bibliographie…….130

Sitographie……140

INTRODUCTION

Réprimé, glorifié, idéalisé, soigné, désiré, puni ou tourné en dérision, le corps a toujours occupé une place centrale au sein des sociétés et de leurs expressions littéraires et artistiques. Chaque époque a façonné sa propre représentation du corps, et chacun de ces corps a traversé une histoire singulière. La conception du corps s'est progressivement transformée au fil des siècles : dans l'Antiquité, le corps beau constituait le modèle normatif de référence ; au Moyen Âge, il faisait à la fois l'objet de vénération et de souffrance ; à la Renaissance, il devint un sujet à disséquer. Si chaque période historique est l'héritière de celle qui la précède, elle développe ses propres représentations et interprétations du corps.

Dans le cadre d'une perspective littéraire – qui est celle du présent mémoire –, nous proposons une étude centrée sur le corps, en accordant une attention particulière aux corps dits laids, historiquement perçus comme inférieurs aux corps beaux ou réduits à leur simple opposition. Il s'agira de restituer au corps laid une forme d'autonomie, en montrant qu'il possède en lui-même les qualités nécessaires pour être envisagé comme l'objet d'une représentation littéraire à part entière, à égalité avec le corps beau. Notre démarche consistera à interroger son statut à travers les siècles où il a été marginalisé, en étudiant quelques représentations telles qu'elles ont pris forme entre le Moyen Âge et la Renaissance.

Nous essaierons de tracer dans ses grandes lignes l'évolution de la conception du corps, de l'Antiquité à la Renaissance, en nous attachant à quelques théories qui ont le plus influencé cette perception. Pour orienter notre travail, nous nous sommes appuyés en particulier sur l'*Histoire de la laideur* d'Umberto Eco et sur l'étude fondatrice de Karl Rosenkranz, l'*Esthétique du laid*, ainsi que sur des travaux plus spécifiques concernant les différentes époques prises en compte. C'est le cas de Claude Kappler avec son essai sur *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen-Âge,* de l'ouvrage collectif de Jacques Le Goff qui a tracé *Une histoire du corps au Moyen Âge* et de Ernst Robert Curtius dont le travail se concentre sur *La littérature européenne et le Moyen Âge latin.* Ensuite, nous avons exploité l'ouvrage de Jean Céard, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e^ siècle,* dont les analyses couvrent un vaste champ chronologique allant de l'Antiquité à la Renaissance. Pour le XVI^e^ siècle nous avons basé notre étude sur des travaux concernant la représentation du corps, les figures de la laideur et du monstre et le réalisme grotesque (Minois, Bailbé Vigarello, Dorais, Paré, Jeanneret, Bakhtine). Notre réflexion portera notamment sur la notion de laideur, envisagée tant du point de vue physique que moral, et sur les significations

diverses qu'elle a revêtues au fil du temps. Pour ce faire, il sera d'abord nécessaire d'interroger la notion de beauté, en identifiant les caractéristiques qui la distinguent traditionnellement de son opposé. À travers l'étude de quelques personnages particulièrement représentatifs de ces thèmes et issus d'œuvres littéraires appartenant à des époques et à des genres d'écriture différents, nous montrerons que, contrairement à la beauté, la laideur n'a jamais réellement bénéficié d'une véritable autonomie. À côté de la perspective esthétique, notre étude abordera également la dimension morale, afin de montrer comment le jugement éthique porté sur un personnage est souvent conditionné en partie par son apparence physique. Nous verrons comment le corps est représenté à travers la description, dont les formes varient selon les époques et les auteurs. C'est là ce que nous essaierons de vérifier dans les œuvres de notre corpus, notamment par l'étude de quelques personnages chez qui une tension entre sphère physique et sphère morale s'instaure et où l'élément corporel entretient une relation complexe et parfois ambiguë, voire conflictuelle, avec la dimension éthique. Ce sera le cas, pour l'Antiquité, de quelques personnages de l'*Iliade* à la caractérisation négative tels que Thersite et Dolon, mais aussi de la figure de Socrate, *anima pulchra in corpore deformi*. Au Moyen Âge, ce sera la figure d'Hélène dans le *De bello Troiano* de Joseph Iscanus ou celle de la « laide demoiselle » dans le *Perceval*, ou encore Bertrand du Guesclin, héros éponyme d'une chanson de geste. Au XVI^{e} siècle, nous prendrons en compte quelques aspects liés aux représentations du corps grotesque dans l'œuvre de Rabelais, de même que quelques personnages issus d'œuvres narratives telles que *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélisenne de Crenne, les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore et L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Un espace de réflexion sera réservé aussi à la poésie, en particulier au traitement du thème de la vieillesse féminine – donc au renversement des canons de la représentation de la beauté de la femme – dans quelques textes de Du Bellay et de Ronsard, sans négliger la tradition des blasons et des contre-blasons.

Ce mémoire se compose de quatre chapitres. Le premier pose les fondements des réflexions développées dans les chapitres suivants, en essayant d'illustrer comment se construit la catégorie esthétique de la laideur et comment celle-ci se met en dialogue avec la dimension morale. On passera par la suite à voir comment chaque époque définit sa propre idée de laideur.

L'une des questions ayant suscité les plus vives réflexions parmi les penseurs de l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge est la suivante : comment justifier la répulsion éprouvée envers un corps jugé laid, si ce dernier a été créé par Dieu ? La responsabilité incombe-t-elle

au Créateur, ou bien à la Nature, perçue comme la « servante » de Dieu ? Le Moyen Âge se caractérise par une riche tradition de réflexions sur la Nature, héritée des penseurs antiques et chrétiens, de Socrate à Saint Augustin, en passant par Platon, Aristote, Cicéron, Pline l'Ancien et Quintilien.

La dernière section de ce premier chapitre sera consacrée à l'analyse de la conception médiévale des monstres, à partir des fondements posés par Saint Augustin. Bien que les figures monstrueuses aient fait l'objet de nombreux traités au Moyen Âge, la terminologie employée pour les désigner reste longtemps imprécise, jusqu'à l'intervention d'Ambroise Paré au XVI^{e} siècle. Les monstres, suscitant à la fois fascination et effroi, occupent une position ambivalente : ils peuvent être interprétés positivement, comme des manifestations miraculeuses de la volonté divine, ou négativement, comme des signes annonciateurs de malheurs dans la perspective chrétienne.

Il est impossible d'aborder la laideur sans évoquer la beauté et les critères qui la définissent. Nous examinerons les points de vue de Platon et de Plotin concernant la notion de beauté et conclurons que, pour être défini, le laid a nécessairement dû se référer à la beauté, entendue comme norme et comme ordre. Cette relation permet d'affirmer que même les figures monstrueuses répondent à une forme d'organisation esthétique. Par ailleurs, nous traiterons aussi de la question de la subjectivité en analysant la manière dont le jugement esthétique, bien que fondé sur une appréciation subjective, tend à être universalisé. Dès lors, la laideur, tout comme la beauté, apparaît comme une catégorie subjective, dotée d'une existence autonome, bien que celle-ci ne soit pas toujours reconnue comme telle.

Dans le deuxième chapitre, nous nous interrogerons sur le lien entre la laideur morale et la laideur esthétique, afin de déterminer si cette association est systématique ou si elle admet des exceptions. L'analyse portera d'abord sur deux figures homériques, Dolon et Thersite, toutes deux caractérisées par une laideur physique associée à une moralité douteuse. Le cas de Thersite permettra toutefois de nuancer cette équivalence, dans la mesure où sa laideur apparaît plus authentique que la beauté idéalisée d'Hélène, de Pâris ou d'Achille. Nous poursuivrons avec l'étude de la figure de Socrate qui marque une rupture décisive avec le principe ancien de la *kalokagathia*. Son physique disgracieux, opposé à la grandeur de son âme, conduit à reconsidérer en profondeur les croyances héritées de l'Antiquité.

À cette analyse s'ajoute la question de l'utile : un corps laid mais moralement bon et qui se rend utile peut-il surpasser une âme bonne dans un corps beau ? Au Moyen Âge, cette possibilité est rarement explorée, le critère esthétique suffisant souvent à catégoriser le personnage. Chez Chrétien de Troyes, notamment dans *Yvain ou le Chevalier au Lion*, on

assiste cependant à une volonté de révéler la dimension morale pouvant se cacher derrière la laideur physique. Une exception notable se trouve dans la *chanson de geste de Bertrand du Guesclin* de Cuvelier. Bien que peu connue et tardivement diffusée, elle présente un héros à la fois laid, rusé et malfaisant, pleinement conscient de sa condition. Nous essaierons d'identifier les traits physiques et moraux permettant de reconstruire l'image complexe de Bertrand et d'évaluer ses rapprochements avec Socrate et Thersite.

Dans le troisième chapitre, nous nous pencherons sur la figure féminine, dont la complexité ne saurait être sous-estimée. Au début du Moyen Âge, le physique reflète généralement le moral : la beauté ou la laideur traduit la bonté ou la malveillance du personnage. À partir du XII^{e} siècle, les descriptions physiques se particularisent et s'enrichissent de détails, au-delà des simples épithètes. Nous analyserons le portrait que Joseph Iscanus d'Exeter dresse d'Hélène dans son *De bello Troiano*, où il met en lumière les défauts de la belle tyndaride, ainsi que les deux figures féminines du *Roman de Perceval ou le conte du Graal* : Blanchefleur, incarnation de la perfection, et une « laide demoiselle » sortie des Enfers. Ces exemples montrent que le corps féminin gagne en liberté descriptive. Peut-on alors définir les corps d'Hélène, de Blanchefleur et de la « laide demoiselle » comme des *corps blasonnés*, dans la mesure où leurs descriptions présentent les mêmes caractéristiques que les blasons qui apparaîtront plusieurs siècles plus tard ?

À ce propos, nous nous intéresserons à la vague des blasons de la Renaissance afin d'en comprendre le fonctionnement et les enjeux. Nous comparerons un blason peu connu de Mellin de Saint-Gelais, qui s'attarde sur l'œil de la femme aimée, et le célèbre contre-blason de Marot sur le laid tétin. Au-delà de leurs différences évidentes, il s'agira de mettre en lumière les éléments qu'ils ont en commun. Toutefois, le blason ne se limite pas à la représentation du corps féminin et connaît, dès le XVI^{e} siècle, des prolongements dans d'autres contextes littéraires.

Outre la laideur esthétique, la vieillesse constitue un thème majeur des compositions satiriques qui renversent les canons de la représentation féminine issue de la tradition pétrarquiste. La figure de la femme âgée et laide y apparaît de manière récurrente, notamment dans *L'Antérotique de la Vieille et de la Jeune amye* et dans *Contre une vieille* de Du Bellay, où elle est représentée comme une figure inquiétante. L'étude de ces poèmes permet d'interroger la conception renaissante de la vieillesse : si certains auteurs, tels que Villon, Du Bellay ou Ronsard, l'envisagent sur un mode nostalgique ou anxieux, d'autres, comme Hélisenne de Crenne, en proposent une représentation horrifique et comique.

À ce stade, l'analyse porte sur la laideur associée au rire, qui s'inspire du cadre médiéval des fêtes des fous et du carnaval, dont les auteurs de la Renaissance reprennent les motifs et les usages. Le rire et la satire deviennent ainsi des outils privilégiés pour représenter les corps difformes chez des prosateurs tels que Rabelais ou la pseudo-Jeanne Flore. Hélisenne de Crenne aussi s'engage dans ce domaine, bien que dans un espace textuel très limité de son roman.

Dans le quatrième chapitre, nous nous concentrerons sur le maître du grotesque. Rabelais célèbre les corps grotesques et monstrueux avec un humour inégalé. Il met en scène des monstres difformes, des personnages vulgaires et des situations absurdes, en opérant une véritable « dissection symbolique ». Dans son œuvre, le rire, longtemps considéré au Moyen Âge comme vulgaire et suspect, devient un instrument de libération et de subversion, tandis que le « bas corporel et matériel » occupe une place centrale. Les personnages grotesques, comme Carêmeprenant, incarnent cette dimension carnavalesque et comique, et la description acquiert ainsi une nouvelle valeur, en révélant la complexité de la vision rabelaisienne du corps et du monde.

Dans ce même chapitre, nous nous pencherons sur les *Comptes amoureux* de la pseudo-Jeanne Flore, et en particulier sur le personnage du laid et vieux Pyralius qui offre à l'auteur un moyen de critiquer les relations entre homme et femme, notamment celles entre mari et épouse.

Marguerite de Navarre procède de manière similaire, mais aborde avec davantage de liberté les notions de beauté et de laideur. Son objectif est de mettre en lumière les défauts de l'être humain, qui ne découlent pas nécessairement de l'apparence physique. Si les personnages esthétiquement laids sont relativement rares dans ses nouvelles, le corps et les pulsions corporelles y occupent une place centrale, comme en témoigne l'automutilation du visage de Florinde dans la dixième nouvelle. *L'Heptaméron* ne se concentre donc pas uniquement sur le corps, mais s'intéresse également aux mouvements de l'âme, à la morale et aux comportements humains.

L'enjeu principal de notre travail consiste à essayer de faire ressortir, à contre-jour et d'une manière complémentaire par rapport aux théorisations de la beauté, les multiples facettes qui composent la figuration de la laideur, dans sa double dimension physique et morale. À partir de quelques réminiscences homériques, nous nous proposons donc de montrer l'émergence de différentes visions de la laideur dans des réalisations littéraires qui s'échelonnent entre le Moyen Âge et la Renaissance, en l'absence d'une réflexion théorique à

ce sujet. Car le laid se manifeste davantage dans l'imaginaire et dans la représentation que dans la théorie – c'est là l'axe central de notre étude.

Chapitre 1 - Formes et perceptions de la laideur au fil des siècles

1.1 Pour une définition de la laideur

Une analyse attentive du vocabulaire que nous utilisons pour désigner le beau et le laid révèle l'existence d'un travail linguistique et étymologique profond, qui a permis de structurer ces termes selon différents systèmes de valeurs, positifs et négatifs. En latin, pour désigner la beauté, il existe de nombreux mots. L'adjectif *pulcher*, par exemple, ne désigne pas uniquement la beauté physique, mais renvoie également à un ensemble de qualités éthiques et spirituelles, telles que la bonté, la noblesse morale ou encore la grandeur d'âme. Cette conception élargie du beau prévaut jusqu'à la Renaissance, mais elle tend à se perdre dans les langues modernes, où le terme beau se voit souvent réduit à une valeur purement esthétique. L'étymologie des termes désignant la beauté dans les langues romanes révèle un lien étroit avec la notion de forme et avec la divinité associée à l'amour et à la séduction, Vénus. Remo Bodei nous montre que *pulcher* s'associe souvent à deux adjectifs : le latin *formosus*, à l'origine de l'espagnol *hermoso*, renvoie directement à *forma*, un terme initialement utilisé pour désigner le corps humain, et plus spécifiquement sa surface visible, avant de désigner la représentation, le contour ou encore l'apparence géométrique. Ce n'est qu'ensuite que *forma* en vient à suggérer une idée de beauté. Par ailleurs, *venustus*, autre terme latin relatif au beau, établit une connexion explicite avec le nom de Vénus, déesse de l'amour et de la beauté[1].

De son côté, tout comme le beau, le laid se rapporte tant à l'image physique qu'à l'âme. Une dissonance peut se produire toutefois entre l'apparence extérieure et la nature profonde ; c'est le cas par exemple de Pâris qui a un aspect charmant mais dont la lâcheté le rend désagréable. L'une des multiples filiations étymologiques de la laideur est *deformitas*, qui désigne une altération profonde de la forme. En l'occurrence, le laid représente un renversement par rapport aux canons de la beauté mais celle-ci n'est pas sa définition ultime. La laideur peut également chercher à affirmer sa propre singularité, comme le montre la signification du terme grec *tò aischrón*, opposé à *kalón* (le beau et le bien). Le terme *tò aischrón* désigne un mal moral, sans impliquer nécessairement une difformité physique.

À la lumière de ce bref aperçu, nous pouvons retenir que le physique et le moral forment une unité qui va s'élargir, progressivement, en une trinité composée de beauté, bonté et vérité. Cette union garantit un équilibre fondamental fondé sur l'harmonie et la symétrie. Ce qui est beau est aussi moralement juste ; de la même manière, ce qui est laid est aussi faux

[1] Remo Bodei, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 13.

et méchant. Toutefois, ce lien est encore plus direct si le point de départ est la morale : ce qui est bon est beau car il est régi par la mesure et l'équilibre suivant les lois de la vertu. Celui qui agit de bonne foi fera preuve d'une grande âme, donc l'attribut de beauté se rapporte aussi bien à son éthique qu'à ses actions. C'est en ce sens que Platon soutient la supériorité de la beauté de l'âme sur celle du corps : une âme vertueuse, même logée dans un corps d'apparence modeste, suffit à susciter l'amour de l'autre. La beauté corporelle s'efface alors, éclipsée par la noblesse intérieure. De cette hiérarchisation émerge une prise de conscience fondamentale : le monde et les êtres qui l'habitent ne se caractérisent pas nécessairement par leur beauté extérieure.

Cette idée trouve un écho significatif dans la pensée chrétienne, où l'élévation de l'âme, rendue possible par les bonnes actions, relègue le corps à l'arrière-plan. Cette conception a fait en sorte que le mépris du corps devienne une valeur, l'expression d'une vertu morale. Toute attitude capable de s'inspirer du critère de la mesure serait belle, tout comme Platon le soulignait dans l'*Hippias majeur,* qui fera l'objet de notre réflexion plus tard dans ce chapitre. Chez Aristote, cette idée s'affirme avec encore plus de clarté, puisque la vertu se définit par sa juste distance par rapport aux vices[2]. Toutefois, si nous prenons en considération le terme italien *laido,* la signification s'écarte du plan moral et plonge dans la corporéité. Le mot *laido* décrit une personne extrêmement sale et/ou qui provoque le dégoût ; elle est souvent vieille et son corps est l'incarnation du mal, comme le cas des sorcières au XVI^{e} siècle. Au contraire, l'adjectif français *laid* a deux acceptions dans la traduction italienne : d'un côté se trouve le mot *brutto,* un terme qui est employé du point de vue physique mais aussi moral, de l'autre *bruto* qui désigne les personnes dépourvues de raison et donc assimilables aux bêtes. Le choix d'employer le terme *laid*, qu'il soit appliqué au corps, à l'âme ou aux deux à la fois, varie selon les époques et les mentalités qui les caractérisent.

Les notions de beau et de laid s'expriment fréquemment à travers les descriptions littéraires et peuvent, selon les intentions des écrivains, revêtir des connotations diverses. Au-delà de l'objectif ornemental ou de la valorisation de l'habileté stylistique de l'auteur, la plupart des descriptions s'inscrivent dans une perspective idéologique. L'adjectif *beau* est fréquemment associé à des notions telles que la joie, la noblesse, la richesse, la courtoisie, la bonne éducation, la bravoure ou encore les sentiments élevés. Le jugement esthétique se trouve ainsi subordonné à des considérations morales et sociales, ce qui conduit à appréhender le sujet – ou l'objet – admiré dans sa globalité. Dès lors, lorsque le trinôme

[2] *Ibid*., p. 24.

beauté-bonté-vérité, conçu comme une perfection divine, se manifeste, la créature qui en est porteuse est perçue comme une émanation du divin. En l'occurrence, la beauté est suggérée : elle s'appuie sur des images redondantes – des tautologies –, ce qui confère aux portraits des héroïnes une certaine interchangeabilité. Au contraire, la laideur exige une évaluation explicite et fait en sorte que chaque portrait d'une personne jugée laide se distingue nettement des autres.

Au Moyen Âge, les descriptions peuvent reposer sur une dimension d'éloge ou de blâme. Dans le cas de la beauté, le sujet décrit est généralement comparé à la nature, à un dieu ou à une déesse et son physique est hyperbolisé par le biais d'expressions superlatives et d'adjectifs qui connotent et suggèrent davantage qu'ils ne décrivent. Le résultat serait un portrait qui ne révèle pas trop du personnage. Dans le cadre de la dimension du blâme, la description de la laideur annonce souvent un malheur imminent ou futur, et le couple laid-méchant y est fréquemment associé. Cependant, à partir du Moyen Âge, la laideur est envisagée comme relative et temporaire ; elle constitue souvent le point de départ d'un cheminement spirituel vers le salut, permettant ainsi le passage de la méchanceté à la bonté. À la suite de la rédemption de l'âme, la laideur acquiert des valeurs positives dès lors que le péché a été absous, conformément aux principes du christianisme. De cette manière, le corps est revitalisé et réhabilité par le biais d'une métamorphose qui touche au plan des valeurs morales ; néanmoins, la dissonance entre l'essence et l'apparence demeure.

Cette évolution de la laideur, envisagée à travers le prisme du langage, invite à élargir la perspective et à considérer son rôle au fil des siècles, dans des contextes historiques et culturels variés. Comme l'analyse du lexique l'a montré, la laideur est traditionnellement perçue comme l'antithèse de la beauté. Toutefois, contrairement à celle-ci, pendant longtemps elle n'a pas été reconnue comme une catégorie esthétique autonome. Dans une perspective fidéiste, cette marginalisation pourrait s'expliquer par l'idée que Dieu aurait créé l'univers selon les principes de l'harmonie et de la beauté, reléguant ainsi la laideur à une simple altération de la perfection divine. Pourtant, les notions de beau et de laid varient selon les cultures et sont profondément enracinées dans les systèmes philosophiques, religieux et moraux, propres à chaque époque. « Le laid se définira-t-il alors tout bonnement comme le contraire du beau, fût-il un contraire évoluant au gré de l'évolution de son opposé ? Une histoire de la laideur se pose-t-elle comme contrepartie symétrique d'une histoire de la beauté[3] ? », s'interroge Umberto Eco. L'idée traditionnelle et ancienne veut que la laideur soit

[3] Umberto Eco, *Histoire de la laideur,* trad. Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2007, p. 16.

considérée comme le contrepoint de la beauté, comme une erreur de celle-ci, ce qui a conduit toute réflexion sur la beauté à prendre également en considération la laideur.

Si l'horizon esthétique de la Grèce antique se définit autour de la nation de beauté idéale, selon laquelle l'imperfection peut être perçue comme une étape vers la perfection, l'imaginaire qui l'accompagne a néanmoins engendré une multitude de figures monstrueuses et dérangeantes. Des créatures telles que les Cyclopes, les Briareos, les Harpies ou les Chimères témoignent d'une représentation ambivalente du corps et de la difformité. Par ailleurs, la mythologie et le théâtre grec – tant tragique que comique – n'ont pas hésité à explorer les formes les plus extrêmes de l'horreur, de la folie ou de la corruption morale, comme en attestent les récits d'Œdipe, d'Oreste, d'Ajax ou encore de Philoctète[4].

Pour étudier la laideur, il est tout d'abord nécessaire de traiter la notion de beauté. À ce propos, nous partageons l'interrogatif de Umberto Eco sur la signification que l'adjectif *beau* avait pour les Grecs :

> Il reste indéfini si par *beau* les Anciens désignaient tout ce qui plaît, suscite l'admiration, attire le regard, et satisfait les sens en vertu de la forme, ou s'ils concevaient une beauté « spirituelle », une qualité de l'âme qui, parfois, pouvait ne pas coïncider avec la beauté du corps[5].

Les Grecs ont regroupé tous ces aspects du beau sous un seul terme, le *to kalon*, qui désigne ce qui est à la fois esthétiquement beau et moralement bon, en reliant l'expérience sensible à la valeur éthique. Le *to kalon* naît de l'admiration et du plaisir que suscite l'objet chez le spectateur, en soulignant que la perception de la beauté dépasse la simple forme physique pour inclure un jugement sur ce qui est juste et bon. Si le *to kalon* repose également sur le respect des normes idéales d'harmonie et de proportion, il est nécessaire de définir ce que l'on entend par *norme*, car c'est elle qui conditionne nos jugements du beau et du laid. Cette idée de norme trouve sa traduction concrète dès l'époque hellénistique, lorsque la présence de la beauté corporelle était jugée essentielle ; une conviction que le Moyen Âge partageait également[6]. Pour ce faire, le corps, comme tout autre objet d'art, était soumis « à la grande loi de l'unité du sujet et de l'harmonie des parties » (Horace, *Ars poetica*, 1-37) ; il devait donc suivre des canons bien déterminés, comme le suggère le mot grec *kanón* qui identifie une règle de bois bien droite qui sert à régler et à mesurer, donc à respecter un modèle établi, que ce soit en littérature, en sculpture, en grammaire ou en tout autre domaine culturel.

---

[4] Karl Rosenkranz, *Estetica del brutto,* Milano, Aesthetica, 2020, p. 69.
[5] Umberto Eco, *op. cit.,* p. 23-24.
[6] Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin,* trad. Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 223.

En retraçant les traditions qui ont marqué notre conscience de la beauté, les idées de mesure et d'ordre sont les premières à apparaître. À partir de la mythologie grecque, Jupiter et son fils Apollon gardaient les notions de mesure *(*du grec, *métron*) en suivant les règles écrites sur les murs du temple de Delphes qui imposaient de « respecter la limite », de réduire l'*hybris* et les excès. Les deux divinités s'engageaient dans la lutte contre le franchissement des frontières afin de ne pas déboucher sur la démesure et le désordre. Ensuite, c'était l'école pythagoricienne qui a articulé les premières réflexions sur la beauté, en déplaçant l'idéal de la mesure du plan religieux au plan philosophique, où la nature était le modèle à retenir. D'ailleurs, l'étude menée sur l'observation des corps célestes a porté ses fruits avec la découverte qu'un ordre intrinsèquement répétitif règne sur le chaos apparent du ciel[7]. La beauté et la précision de cet aménagement spontané devaient être transférées sur la Terre où les hommes auraient reproduit un cosmos humain à l'image de l'Univers harmonieux. Ce dernier trait, ainsi que la symétrie, constituent les conditions indispensables à l'apparition de la mesure. Ces concepts supposent une proportion ou relation ordonnée entre les parties d'un tout. L'idée que la beauté réside dans la proportion des parties est connue sous le nom de *Grande Théorie*[8], formulée pour la première fois par les Pythagoriciens. Selon eux, la beauté d'un objet découle d'un rapport numérique précis entre ses parties. Cette théorie trouve son origine dans l'observation de l'harmonie sonore : les cordes d'un instrument produisent des sons harmonieux lorsque leurs longueurs sont liées par des rapports simples. Ce principe d'harmonie, observé initialement en nature, est ensuite appliqué aux arts plastiques tels que la sculpture, l'architecture et la peinture, où il se manifeste notamment par la symétrie.

La difficulté à définir le beau se manifeste également dans l'*Hippias majeur* de Socrate, où il mène une discussion avec Platon autour de la définition de la Beauté. Chez Platon, la beauté n'est pas conçue comme un simple goût personnel ni comme une opinion subjective. Le beau (*to kalon*) est envisagé comme universel : une forme ou une idée existant indépendamment de ceux qui la perçoivent. Sa perception implique cependant l'expérience humaine : quelqu'un doit la voir, la contempler et la reconnaître. En ce sens, il existe un aspect subjectif, mais celui-ci ne détermine pas la réalité du beau ; il constitue plutôt un canal permettant d'accéder à l'Idée du Beau:

---

[7] Jean Céard, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle, en France,* Genève, Droz, 1977, p. 19.
[8] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, trad. Olimpia Burba et Krystyna Jaworska, Milano, Aesthetica, 2019. La Grande Théorie est la conception du beau dans l'Antiquité, selon laquelle la beauté serait exactement la proportion entre les parties.

SOCRATE : [...] Mais je vous prie de me donner quelques éclaircissements là-dessus. Vous m'avez fait souvenir de je ne sai[s] quoi qui s'est passé ; car comme je louois l'autre jour certains endroits d'une harangue que je trouvois beaux, et que j'en blâmois d'autres qui ne me sembloient pas bien, un homme me demanda assez incivilement, qui vous a apris, Socrate, ce que c'est que le Beau et le Laid ? Me direz-vous bien ce que c'est que le *beau* ? Je demeurai tout interdit à cette demande, et ma stupidité ne me permit pas de lui répondre rien à propos. [...]
HIPPIAS : Je vous entends maintenant, et je m'en vas si bien satisfaire à sa question, qu'il n'aura rien à me repartir. En un mot, Socrate, ce *Beau* qu'il demande c'est une belle fille.
SOCRATE : O quelle reponse! Elle est merveilleuse, elle est incomparable! Quand j'aurai donc aporté cette définition du *Beau* à mon homme, il n'aura plus rien à me dire[9] ?

Au lieu de répondre à la question de Socrate avec une définition, Hippias indique un objet auquel la beauté est appliquée, choisissant celui qui le frappe le plus. L'Idée du Beau est remplacée par un exemple, mais Socrate, insatisfait, persévère :

SOCRATE : [...] Cependant voici ce qu'il m'opposera. Que vous etes plaisant, Socrate, me dira-t-il, une belle Cavale n'est ce pas une belle chose ? L'Oracle meme lui donne cette qualité. Que repondrons-nous à cela, Hippias ? il le faudra bien avouer, car irions-nous soutenir que ce qui est beau ne le soit pas ?
HIPPIAS : C'est la verité, et les Dieux ont declaré que leurs Cavales sont très belles.
SOCRATE : Il poursuivra, ne dirons-nous pas qu'une belle lyre est quelque chose de beau ?
HIPPIAS : Sans doute.
SOCRATE : Il n'en démeurera pas là et je le juge par sa façon ordinaire : Repondez-moi, dira-t-il, une belle marmite n'est-ce pas une belle chose ?
[...]
HIPPIAS : Je crois qu'oui : Un vase bien travaillé est beau, mais si vous le comparez avec une Cavale, avec une belle fille, ou avec d'autres belles choses, il ne passera plus pour Beau.
SOCRATE : Je comprens maintenant, Hippias, ce qu'il faut objecter à l'homme que vous savez. Je lui dirai, ignorez-vous, mon ami, le mot d'Heraclite, que le plus beau singe est laid, quand on le compare avec un animal d'une différente espèce ? Je vous reponds aussi suivant l'avis du sage Hippias, que la plus belle marmite est laide si vous faites comparaison avec une fille : N'est-ce pas là ce qu'il lui faut dire ?
[...]
SOCRATE : [...] Eh quoi, si vous compariez les filles aux Déesses, n'en arriveroit-il pas comme de la marmite comparée à une fille ? La plus belle de toutes les filles ne seroit-elle pas laide aux prix d'une Divinité ? Ce meme Heraclite que vous venez de citer, le plus parfait enfin de tous les hommes n'est qu'un Singe auprès de Dieu ? Il faut donc tomber d'accord que la plus grande Beauté humaine n'est rien au prix de la divine[10].

Dans ce passage, Platon met en scène, à travers l'ironie socratique, l'échec d'une définition empirique du beau. La succession d'exemples (cavale, marmite, jeune fille, divinité) révèle la relativité du jugement esthétique : un objet peut être considéré comme beau dans un certain

[9] Jean-Pierre De Crousaz, *Traité du Beau* [1715], Paris, Fayard, 1985, p. 450-453.
[10] *Ibid*., p. 454-455.

cadre, mais perdre cette qualité dès lors qu'il est comparé à un terme jugé supérieur. La référence à Héraclite accentue cette hiérarchisation, en soulignant l'écart entre la beauté humaine et la perfection divine. Le passage montre ainsi que la beauté sensible, toujours relative et graduée, ne saurait constituer une définition du Beau en soi, préparant la recherche d'une essence universelle du beau.

Chez Platon, le beau coïncide avec l'être et, en conséquence, le divin est ce qui est beau, savant, bon[11] (Platon , *Phèdre*, 246e). Platon, par la voix de Socrate, propose plusieurs définitions de la Beauté – comme le convenable, l'utile, ou encore le plaisir procuré par la vue et l'ouïe – avant de la concevoir comme une réalité à laquelle les objets participent. Si les objets sensibles sont caractérisés par le devenir et le changement, seules les idées peuvent être dites stables en elles-mêmes ; c'est précisément cette différence de niveau ontologique, de constance de l'être, qui qualifie les idées des modèles par rapport aux objets sensibles correspondants. L'activité d'un artisan, par exemple celle d'un fabricant de lits, peut être décrite par Platon comme un ensemble d'opérations visant à façonner un matériau donné (en l'occurrence le bois) selon le modèle de l'idée du lit, à laquelle il se réfère constamment dans son esprit.

Sur le même principe, ce sont ces normes idéales de proportion et d'harmonie qui fondent le jugement esthétique et, par extension, déterminent également notre perception de la laideur. À ce propos, il conviendrait d'opérer une distinction entre les manifestations de :

> *laid en soi* (des excréments, une charogne décomposée, un être couvert de plaies d'où émane une odeur nauséabonde) de celles du *laid formel*, en tant que déséquilibre dans la relation organique entre les parties d'un tout. Imaginons que nous croisions dans la rue une personne à la bouche édentée : ce qui nous dérange, ce n'est pas la forme des lèvres ou des rares dents restantes, mais le fait que les dents survivantes ne soient pas accompagnées des autres qui *devraient être* dans cette bouche. Nous ne connaissons pas cette personne, cette laideur ne nous implique pas passionnellement et pourtant, face à l'incohérence ou à l'incomplétude de cet ensemble, nous nous sentons autorisés à dire, sans passion, que ce visage est laid[12].

Comme déjà mentionné, la laideur apparaît là où la beauté manque : si la norme est cohérence et complétude, la *laideur formelle* est son contraire. Nous disons d'un insecte

[11] Remo Bodei, *op. cit.,* p. 94.

[12] Umberto Eco, *op. cit.,* p. 19. Kant, dans sa *Critique du jugement* (1790), opère une distinction analogue en matière de beauté : il distingue la *pulchritudo adhaerens*, la beauté liée à un jugement universel et non relatif, de la *pulchritudo vaga*, la beauté errante, c'est-à-dire une beauté qui varie selon la subjectivité de chacun. Les deux supposent une perception au moyen des sens, signification du verbe grec *aisthánomai*, d'où le mot *esthétique.* La première beauté présuppose un concept de ce que l'objet devrait être, alors que la seconde dépend du jugement qui peut être relatif au système des valeurs dont chacun dispose ou qui est susceptible à l'ensemble des vertus universelles.

visqueux ou d'un fruit pourri qu'ils sont laids parce qu'ils nous dégoûtent, alors que notre jugement de laid face à une personne disproportionnée ou à un tableau mal fait, est différent, car il s'appuie sur un système de valeurs qui nous est imposé ou qui nous nous imposons. Si la première est une *laideur en soi* que nous considérons comme justifiée, la deuxième résulte de la juxtaposition entre ce que nous voyons et les canons esthétiques sur lesquels repose toute idée d'art. Par conséquent, les deux sont légitimes mais de nature différente. La première concerne des êtres ou des objets qui font de la laideur leur condition définitive, à savoir il n'y a pas d'issue de leur état, donc il s'agit d'une laideur que nous définirions *objective* dans le sens où il ne peut y avoir aucun autre jugement que celui-là. Au contraire, la laideur formelle naît en tant que laideur relative, mais, puisqu'elle résulte d'une conscience collective née dans l'Antiquité et qui se développe au fil des siècles, elle tend à devenir une subjectivité quasi universelle. En ce qui concerne le laid formel, il convient de rappeler que, dans la majorité des théories esthétiques, de l'Antiquité à l'époque contemporaine, il a été admis que toute forme de laideur peut être réhabilitée par une représentation artistique maîtrisée[13]. Cela est possible parce que, comme l'affirme Platon dans *La République*, l'art n'imite pas l'essence des choses, mais seulement leur apparence. Même ce qui est laid en soi peut sembler beau à travers sa représentation. Les artistes ne sont dès lors que des imitateurs des apparences de la vertu (Livre X, 605b). Comme l'imitation reste à la base de la tradition grecque mais aussi des suivantes, nous analyserons comment elle se ramifie de façon à saisir sa nature et, par conséquent, les usages que l'on en fait.

Le monde grec distingue trois conceptions de l'imitation, ou *mimésis*, mais nous nous attarderons sur les deux applicables à notre étude : la première est la conception aristotélicienne, selon laquelle la *mimésis* consiste en une recomposition libre de faits, conforme à la vraisemblance, et s'inspirant de motifs présents dans la nature. La deuxième est la conception platonicienne, qui considère la *mimésis* comme une reproduction de la nature ou un modèle idéal[14]. La *mimésis* est, pour les Grecs, l'origine et l'essence de l'art qui, quant à lui, n'est que l'imitation de la nature. Socrate, conscient de la difficulté de trouver un homme qui contienne en soi toutes les beautés possibles, suggère de réunir les côtés beaux de chaque être de façon à rejoindre la mimésis parfaite. Pour que cela se produise, la nature demeure le modèle privilégié à suivre[15]. Ce constat soulève la question des implications

[13] *Ibid*.
[14] Elio Franzini, Maddalena Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti,* Milano, Bruno Mondadori, 1996, p. 251.
[15] Il est possible de constater un rapprochement au domaine de l'Art, qui ne se confond pas avec la Beauté, du moins dans la pensée médiévale : dans celle-ci, à l'instar de la pensée classique, l'art ne se réduit pas à la production d'une forme « belle » ni à la quête du plaisir esthétique. L'*ars* est avant tout considéré comme une

esthétiques et morales lorsqu'on en vient à imiter ce qui est jugé répugnant. À ce propos, Aristote incite les artistes à représenter également ce qui est esthétiquement laid, car l'art a la capacité de sublimer la laideur, comme il l'explique dans sa *Poétique* :

> L'art poétique dans son ensemble paraît devoir sa naissance à deux causes, toutes deux naturelles. Dès l'enfance, les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à imiter (et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à imiter et qu'il a recours à l'imitation dans ses premiers apprentissages), et une tendance à éprouver du plaisir aux imitations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons plaisir à contempler les images les plus précises des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres[16].

Aristote parle de la possibilité de donner naissance à la beauté tout en imitant « les choses qui excitent la terreur et la pitié » (1452b, 28-35), parce qu'en imitant (*mimèsis*) la nature, on ne peut que créer quelque chose de beau.

Toutefois, la culture grecque reconnaissait pleinement que l'univers n'était pas entièrement beau, mais qu'il contenait également des formes de laideur et d'imperfection. Cette vision se prolonge jusqu'au haut Moyen Âge, en particulier au moment où Christ commence à être représenté dans des conditions d'humiliation et de souffrance extrêmes, son corps apparaissant fragile et marqué par la douleur. Cette représentation ne contredit pas la conception chrétienne de la beauté : d'un point de vue théologique et métaphysique, l'Univers tout entier est beau en tant qu'œuvre divine et la laideur ou la souffrance peuvent être rachetées.

Dans ce contexte, le Moyen Âge manifeste une plus grande disposition à explorer les multiples formes du corps. Cela découle de la tension qui se manifeste entre corps et âme et ensuite « entre Dieu et homme, entre homme et femme, entre ville et campagne, haut et bas, richesse et pauvreté, raison et foi, violence et paix[17] ». Au Moyen Âge le corps devient le

---

activité technique visant à produire des objets fonctionnels. L'appréciation esthétique de certains de ces objets, bien que possible, demeure une préoccupation secondaire par rapport à leur utilité et à leur efficacité technique. (Umberto Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milanoo, Bompiani, 1970, p. 17-18). Il nous reste à établir si les mots *pulchritudo*, *suavitas*, *proportio* et *harmonia* se réfèrent à la catégorie des expériences ressenties en termes de plaisir esthétique ou de perception de la beauté. En réalité, nous découvrirons que les penseurs médiévaux utilisaient les mêmes concepts, avec des connotations différentes, pour parler de plaisir issu d'un objet mais aussi de la forme de cet objet. À ce propos, au Moyen Âge il existait déjà une conception de la beauté comme « réalité purement intelligible, harmonie morale, splendeur métaphysique » et, même si la théorie de l'art et la métaphysique de la beauté ne devraient entretenir aucune relation, sur le plan pratique les médiévaux mélangeaient les trois beautés : sensible, naturelle et artistique. Ce sont les auteurs du Moyen Âge qui cherchent à concilier les différents aspects de l'expérience esthétique.

[16] Aristote, *Poétique*, dir. Philippe Remacle, trad. Caroline Carrat, Chapitre IV, 1448b, 2006, https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique.htm, consulté le 17 décembre 2025.

[17] Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003, p. X.

siège de paradoxes. D'une part, le corps est méprisé, condamné et humilié en tant qu' « abominable vêtement de l'âme », selon les mots de Grégoire le Grand. Dans l'univers chrétien, le salut s'obtient par la pénitence du corps, fondée sur la valorisation de l'abstinence et de la continence. De l'autre côté, à partir du XIII^{e} siècle, la plupart des théologiens mettent en lumière l'aspect positif du corps dans le monde terrestre, comme l'illustre la thèse de Thomas d'Aquin selon laquelle l'apaisement des sens favorise un élan spirituel où corps et âme s'unissent dans un échange réciproque de qualités. La perception du corps oscille entre un rejet profond et sa glorification, incarnée par le Christ dont le corps a triomphé de la mort et fait l'objet d'adoration chez les chrétiens.

L'homme se reconnaît comme l'œuvre de la main parfaite de Dieu et s'érige ainsi en tant que mesure de la perfection, en exprimant son amour de soi ainsi que pour tout ce qui reflète son image. Cette dynamique ne concerne pourtant pas uniquement l'être humain, mais s'étend à chaque créature de l'univers, comme le remarque Jacques de Vitry dans ses *Libri duo, quorum prior orientalis sive Hierosolymitanae, alter Occidentalis historia*, qui mettent également en exergue la relativité du jugement et des canons de la beauté :

> probablement les cyclopes, qui ont un seul œil, s'étonnent de ceux qui en ont deux, comme nous nous émerveillons d'eux et des créatures à trois yeux.... Nous considérons comme laids les Éthiopiens noirs, mais entre eux c'est le plus noir qui est considéré comme le plus beau[18].

Ce comportement s'explique par le fait que chaque individu perçoit autrui à travers le prisme de sa propre subjectivité. Par conséquent, si au XIII^{e} siècle on qualifiait d' « ignobles » les êtres mutilés, incomplets ou, au contraire, pourvus d'un excès de membres, Voltaire, au XVIII^{e} siècle s'exprimera d'une manière efficace et caustique à propos de la subjectivité esthétique : si l'on interrogeait le diable, il répondrait que « le beau est une paire de cornes, quatre griffes, et une queue » (Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, 1764). Ce saut temporel souligne à la fois le caractère subjectif de la laideur et la manière dont cette perception diffère selon les époques.

Au Moyen Âge, à la prise de conscience selon laquelle « la laideur n'est qu'une absence de forme, de structure, d'ordre [...]. [La] manifestation du plus bas niveau de l'échelle cosmique[19] », vient s'opposer une autre conception, selon laquelle : « un ordre quasi

[18] cité par Umberto Eco dans *Histoire de la laideur, op. cit.,* p. 10.
[19] David Dorais, *Le corps érotique dans la poésie française du XVI^{e} siècle*, Quebec, PUM, 2008, https://books.openedition.org/pum/9323, consulté le 5 mars 2025.

mécanique règne sur les figures du désordre extrême[20] », communément qualifiées de hors-norme ou de hors-nature. La variété est alors régie par un certain ordre, et l'on peut même soutenir que, inversement, l'ordre nécessite la présence de la variété. Par conséquent, ordre et désordre apparaissent comme des notions complémentaires :

> dans un ensemble donné, seule l'existence d'un ordre des différences l'empêche de s'abîmer dans la confusion, et seule l'existence d'un ordre des différences le retient de s'effondrer dans le chaos[21].

Cette tension entre norme et altération trouve son expression dans la figure du monstre, qui occupe une place centrale dans les réflexions médiévales sur la nature de l'être. Le corps monstrueux se caractérise, d'une part, par des distorsions systématiques des traits humains et, d'autre part, par l'intégration d'éléments transgressifs d'origine non humaine. Toutefois, l'anomalie physique ne constitue pas un critère suffisant pour définir le monstre, bien qu'elle demeure fréquente. Comme le souligne Claude Klapper, « il n'existe donc pas une définition de monstres, mais des essais de définition qui varient selon les auteurs et selon les époques : le monstre se définit par rapport à la norme[22]. ». Nous dirions alors qu'un homme qui n'a qu'un œil ou qui a six doigts est laid ou monstrueux, mais pas une bête, ce qui signifie que nous ne le privons pas de son humanité. Ce constat semble pourtant entrer en tension avec la représentation du monstre comme manifestation de la laideur et comme image de l'échec de la création. Bien que fréquemment associé à l'inhumain, le monstre obéit en réalité à un principe de construction précis fondé sur l'hybridation : son corps est composé d'une part humaine, généralement située au centre, tandis que la bestialité se déploie en périphérie, comme l'illustre bien le cas de l'enfant-éléphant évoqué dans les canards du XVII[e] siècle[23].

---

[20] Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières,* Paris, Éditions du Seuil, 2005, t. I, p. 385.
[21] Jean Céard, *op. cit.,* p. 232.
[22] Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, p. 207.
[23] https ://gallica.bnf.fr/ark :/12148/bpt6k15232135?rk=21459 ;2 : Les canards étaient des livrets contenant des nouvelles extraordinaires, des phénomènes surnaturels ou singuliers, des catastrophes ou d'autres faits divers ; apparus à l'aube du XVI[e] siècle, ils étaient les ancêtres de la presse. L'histoire de l'enfant-éléphant apparaît dans la section « géants, monstres et animaux dangereux » : il s'agit du *Discours espouvantable et prodigieux d'une sultanne turquesque, laquelle a faict un monstre : savoir la tete d'Eléphant, les bras jusques au nombril en corps humain, & depuis le nombril en bas en forme d'un Bouc, lequel naquit le 27 Février 1608. Avec la prognostication du grand Calife de Bandas predisant la perte & ruine de la pluspart de l'Empire Turquois.* Selon les croyances de l'époque, ce monstre serait un signe envoyé par Dieu, dont les avertissements sont identiques à ceux dispensés par les songes et les prophéties. La naissance de cet enfant-éléphant représentait une menace pour l'Empire Turc : le monstre, destiné à avertir d'un malheur futur, le signifie expressément par sa constitution même. Il existe un rapport analogique entre le monstre et l'événement qu'il annonce, de sorte que l'examen du premier permet de pressentir le second. Le monstre-éléphant a les pieds monstrueux ce qui signifie que les bases de l'Empire seront sapées par son effondrement et la prise de pouvoir des Chrétiens. Le peu d'humain qui reste dans la figure de l'enfant-éléphant renvoie à la possibilité que le champ d'action de l'Empire Turc va de plus en plus rétrécir.

Cette conception médiévale du corps, pensé comme lieu de transgression, laisse progressivement place, à la Renaissance, à une nouvelle sensibilité esthétique, orientée vers la célébration de « la jeunesse, la vie dans sa plénitude, la beauté, la fraîcheur » et la répugnance pour « tout ce qui annonce le déclin, la décrépitude, la mort[24] ». À ce propos, même la vieillesse figure parmi les laideurs du corps :

> Renouant avec l'Antiquité grecque, la Renaissance retrouve instinctivement [ce] dégoût hellénique pour la vieillesse, mais, loin de chercher à la dissimuler, à la camoufler, à l'ignorer, elle s'étale, elle l'expose, elle en montre tous les aspects répugnants. Inconsciemment, elle espère l'exorciser en l'affichant en public[25].

La Renaissance ne se limite pas à l'éloge des corps beaux ; que ce soit pour en tirer une vision positive ou négative, le Moyen Âge et la Renaissance partagent leur approche à la laideur : les deux époques, au lieu de cacher ce qui diffère de la beauté, affichent le corps, l'exhibent au public et l'analysent.

À force d'explorer les différentes incarnations de la laideur, elle a commencé à être envisagée comme un phénomène à part entière détaché de la beauté. C'est là qu'il est possible d'apercevoir une certaine autonomie de la laideur qui en fait quelque chose de bien plus riche et complexe qu'une série de négations. Ce n'est qu'à partir de la fin du XVIII^e^ siècle et le début du XIX^e^ siècle que la laideur acquiert une certaine indépendance, même si des efforts pour la penser en dehors de sa subordination à la beauté sont déjà perceptibles dans les siècles antérieurs. Au XVIII^e^ siècle, De Crousaz, dans son *Traité du Beau* (1715), prolongera la réflexion sur la beauté entamée par Platon dans son *Hippias majeur.* Cet ouvrage met en lumière les difficultés rencontrées dans l'élaboration de la définition du beau, et, par extension, du laid, envisagés comme des concepts absolus :

> Quand on demande ce que c'est que le Beau, on ne prétend pas parler d'un objet qui existe hors de nous et séparé de tout autre, comme quand on demande ce que c'est qu'un Cheval, ce que c'est qu'un Arbre. Un Arbre est un Arbre, un Cheval est un Cheval, il est ce qu'il est absolument, en soi-même, et sans qu'il soit nécessaire de le comparer avec quelqu'une des autres parties que renferme l'Univers. Il n'est pas ainsi de la Beauté, ce terme n'est pas absolu, mais il exprime le rapport des objets, que nous appelons Beaux avec nos idées, ou avec nos sentiments, avec nos lumières, ou avec notre cœur, ou enfin avec d'autres objets différents de nous-mêmes[26].

---

[24] Georges Minois, *Histoire de la vieillesse*, *de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Fayard, 1987, p. 339.
[25] *Ibid*., p. 340.
[26] Jean-Pierre De Crousaz, *op. cit.,* p. 22.

Chez Crousaz, le beau repose sur l'ordre et l'harmonie perceptibles dans le monde, et la sensibilité de l'observateur joue un rôle actif dans son appréciation, introduisant ainsi une dimension plus marquée de subjectivité par rapport à la pensée platonicienne. La conception de la beauté platonicienne, située au-delà du visible, de l'audible et du tangible, est confrontée à ses limites dès lors que le beau échappe à toute possibilité de calcul et de mesure, comme le montrent déjà les analyses de l'*Hippias majeur* et, plus tard, du *Traité du Beau*. Le jugement de beauté finit nécessairement par échapper à des critères établis et objectifs. Il s'appuie sur des règles difficilement définissables, faisant tomber la barrière entre la forme et l'informe, le visible et l'invisible. La beauté commence à trouver un espace dans la sphère du goût personnel. Séparée de l'intelligible, la beauté concerne notre rapport subjectif avec un objet. De Crousaz développera cette réflexion dans son traité ; nous en citons un passage qui met en lumière le lien entre le jugement de la beauté et les sentiments, permettant de saisir la nature subjective de la beauté :

> Tous ceux qui se piquant de ne pas parler simplement par coutume, et sans reflexion, voudront descendre dans eux-mêmes, et faire attention à ce qui se passe chez eux, à ce qu'ils sentent et à la maniere dont ils pensent, lors qu'ils disent, *cela est beau*, s'appercevront, qu'ils expriment par ce terme, un certain rapport d'un objet avec des sentimens agréables, ou avec des idées d'approbation, et tomberont d'accord que dire, *cela est beau,* c'est dire, j'apperçois quelque chose que j'approuve, ou quelque chose qui me fait plaisir.
> On voit par là que l'idée qu'on attache au mot de Beau est double, et c'est ce qui le rend équivoque. On s'embrouille déjà faute de démêler ces deux significations ; et c'est là une des premières causes de nos contestations sur le Beau.
> [...] Je distingue deux sortes de perceptions ; j'appelle les unes *Idées* et les autres *Sentimens*. Quand je pense à un Cercle, à un Triangle, à deux Dixaines, à trois Dixaines, à 5, à 8, à un Oiseau, à une Maison, je forme des idées. Mais quand je mange, quand je me place auprès du feu, quand j'approche une fleur de mon nez, les perceptions de *Saveur*, de *Chaleur*, d'*Odeur* qui me frappent, et qui me saisissent, sont du nombre de celles que j'appelle des *Sentimens*, et non pas de simples idées[27].

Dire « c'est beau » implique à la fois des idées et des sentiments, ce qui rend le terme *beau* équivoque et relatif. Toutefois, même si la beauté est dictée par nos propres sentiments, notre esprit, pour juger si un objet est beau ou laid, s'appuie sur des principes contenant les règles du Beau, comme la Variété, l'Unité, la Régularité, l'Ordre et la Proportion. Ces dernières sont les idées que l'esprit humain, consciemment ou inconsciemment, met en jeu pour porter son jugement. À ce stade, nous remarquons que la beauté et la laideur découlent d'idées ayant une existence autonome.

[27] *Ibid.,* p. 24.

C’est sur cette base que Karl Rosenkranz, en 1853, dans son *Esthétique du laid,* après avoir analysé minutieusement le laid naturel, spirituel, artistique et d’autres catégories du laid, conclura que la laideur mérite la reconnaissance d’une autonomie à part entière en raison de ses nombreuses facettes.

1.2 La Nature et les monstres, de Cicéron à Saint Augustin

Jusqu'à présent, nous avons envisagé le concept de la laideur comme un contrepoint à la beauté ; il convient désormais de s'interroger sur l'autonomie de la beauté. Comme le souligne Remo Bodei dans *Le forme del bello,* la notion de beauté ne peut être pleinement comprise sans faire appel à celle de la laideur, son opposé complémentaire. Dès ses premières définitions, le beau apparaît traversé par une ambivalence fondamentale : il porte en lui l'ombre de son contraire. Une part obscure, parfois inquiétante, accompagne inévitablement la beauté, bien que les approches classiques, et plus encore néoclassiques, aient souvent tenté de la dissimuler en insistant sur l'harmonie, la symétrie, la simplicité noble et le calme. Pourtant, des éléments dérangeants – le tragique, le comique ou encore le sublime – révèlent la complexité du beau et participent de sa richesse. Les exclure reviendrait à appauvrir la notion même de beauté[28].

La beauté et la laideur sont toujours étroitement liées, et l'histoire de la métaphysique du beau et du laid peut se comprendre comme l'évolution des relations et de la distance entre ces deux pôles : selon les époques, le beau et le laid apparaissent plus ou moins proches, en fonction des conceptions esthétiques dominantes. Le lien entre beauté et laideur n'implique pas nécessairement une connexion avec le sensible. Si, dans un premier temps, elles ne pouvaient se manifester qu'à travers les lignes, les couleurs ou les rythmes, la beauté perçue par l'homme devient ensuite le premier degré d'un parcours vers la vraie beauté, invisible et immatérielle – celle que Socrate s'est longuement efforcé de définir. Cela ne signifie pas que la vraie beauté n'est que le résultat de la composition de plusieurs beautés : comme l'observait Plotin, la beauté peut jaillir de la simplicité d'un seul élément comme une couleur ou un son parce que l'homme désire la beauté, indépendamment de l'objet qui la contient.

Le fait que la beauté et son contraire renvoient à l'art, semble aujourd'hui un truisme. Cependant, au Moyen Âge, seulement la nature était considérée comme « belle » et le produit artistique ne le devient que dans la mesure où il y participe.

> Le beau, spécialement envisagé comme une donnée de la nature, et non pas de l'art, prend une portée théologique d'autant plus grande qu'il est admis que c'est un des attributs transcendants de Dieu, et qu'on peut atteindre Dieu par sa voie (saint Augustin l'affirme expressément). La beauté du

[28] Remo Bodei, *op. cit*., p. 93.

> monde, à laquelle le moyen âge, quoi qu'on en ait dit parfois, a été si sensible, particulièrement dans les écrits spéculatifs [...] ; la beauté du monde, dis-je, c'est la gloire de Dieu[29].

À l'époque médiévale, l'analyse de la beauté s'articule autour de l'idée selon laquelle la Nature aurait pour fonction de créer « de beaux sites et de beaux hommes[30] », sans pour autant, à la différence de l'art, poursuivre une finalité explicite dans sa production des êtres. Par exemple, la rose fleurit parce qu'elle fleurit, elle ne sait pas qu'elle est belle, qu'elle sent bon ou qu'elle présente une symétrie d'ordre. La nature apparaît ainsi comme l'unique et véritable source d'harmonie et de beauté. Cette dernière ne saurait être perçue comme une simple illusion, ni être attribuée au hasard[31]. Toutefois, si la nature ne crée pas des êtres beaux par hasard, cela signifie qu'elle sait ce qu'elle crée et décide de donner naissance à des monstres, des êtres difformes qui ne correspondent pas aux critères de beauté reconnus. Cela représente une limite apparente à la conception de la beauté fondée sur l'harmonie naturelle. Ci-dessous, nous allons examiner l'étymologie du mot *parfait* pour comprendre l'origine de son contraire et le contexte dans lequel il était employé.

> Parfait se dit en latin *perfectum* ; selon l'étymologie du mot latin, parfait veut dire complètement fait ou achevé. D'après cela, un être parfait est celui qui possède toute la réalité qu'il doit ou peut avoir. En conséquence, le mot perfection exprime d'une manière abstraite ce qu'il faut à un être pour qu'il ait toute la réalité qu'il doit avoir. Or, ce qu'il faut à un être, c'est ce que réclame sa fin ; être parfait, c'est donc, selon l'étymologie du mot grec (*τέλειον*), être en possession de sa fin ou du moins en mesure de réaliser sa fin. "L'être parfait, dit admirablement Aristote, est celui qui atteint sa fin"[32].

Par conséquent, les êtres sont imparfaits dans la mesure où ils s'éloignent de leur but. Pour Aristote, la Nature ne se limite pas au rôle de nourrice engendrant uniquement des individus parfaits. Il précise que « rien ne se produit contre nature », mais seulement par rapport à « la nature considérée dans son cours ordinaire[33] ». Afin d'expliquer comment il est possible que des monstres naissent, Aristote s'oppose à l'idée selon laquelle la nature agirait par hasard si par hasard on entend la « totale indétermination ou absence radicale de cause ». Il montre que les plantes produisent des feuilles en vue des fruits et les racines vont vers le bas en vue de la nourriture. Une cause existe toujours et le philosophe souligne que la nature est double : elle

[29] Etienne Souriau, « Le beau, l'art et la nature », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 9, n° 31, 1955, p. 76-77, https://www.jstor.org/stable/i23936888, consulté le 7 avril 2025.
[30] Ernst Robert Curtius, *op. cit*., p. 224.
[31] A. Vandel, « Le beau dans la nature et la création artistique », *Les Études philosophiques*, n° 2-3, avril-septembre 1951, p. 208.
[32] Désiré Mercier, « Du beau dans la nature et dans l'art », *Revue néo-scolastique*, n° 3, 1894, p. 266-267.
[33] *Ibid*. p. 267.

est à la fois matière et forme et cette dernière est la fin en vue de quoi tout le reste s'ordonne ; or, de même qu'il y a des fautes dans l'ordre des choses artificielles, l'erreur peut se glisser dans les productions naturelles[34]. La nature n'échappe pas non plus aux imperfections. Ce qui explique la monstruosité n'est pas une imperfection non-supposée de la nature, mais plutôt une cause que l'on ne parvient pas à identifier mais qui existe. Aristote se détache de la position qui voit la nature comme principe, ce qui lui permet de déclarer que le monstre n'est pas une créature hors norme mais « l'erreur de ce qui advient en vue d'une fin » : le monstre n'est pas le fruit du hasard aveugle ou d'une intention divine cachée qui nous échapperait mais le résultat du processus de production naturelle en vue d'une fin qui n'a pas pu aboutir à son terme habituel et pourtant à son objectif[35]. Sans aucun doute, les monstres n'ont, pour Aristote, aucun rôle au regard de la divination. Chez le philosophe, les monstres ne choquent ni ne terrifient, et ne sont jamais considérés comme des signes divinatoires. Dans une formule très commentée, Aristote affirme que : « Le monstre n'est pas nécessaire en vertu de la cause "en vue de quoi", c'est-à-dire de la cause finale, mais il est nécessaire par accident[36]. ».

Cicéron, de son côté, a voulu montrer que c'est la nature qui dirige l'ordre et la beauté dans le monde et que percevoir la constance de certains mouvements qui s'achèvent toujours de la même manière signifie se rendre compte qu'il existe un ordre fixe régnant partout :

> Certaines gens, en effet, croient à l'existence d'une force naturelle dépourvue de raison : les mouvements qu'elle détermine dans les corps se suivent en vertu d'une nécessité aveugle, d'autres philosophes admettent qu'il y a dans la nature une puissance rationnelle, amie de l'ordre, qui procède avec méthode, fait connaître les desseins dont elle poursuit l'exécution et dont nul art, nulle main humaine, nul artisan ne peut en l'imitant égaler l'habileté. [...] D'autres donnent le nom de nature à l'ensemble des choses existantes ; ainsi fait Épicure qui distingue dans cet ensemble les corps, le vide et les accidents. Nous, quand nous disons que la nature forme et gouverne le monde, nous avons en vue une sorte de production qui ne ressemble pas à une motte de terre ou à un fragment de roche ou à tout autre objet dont les parties n'ont point de lien organique les unes avec les autres ; [...] Quel que soit le parti qu'on veuille adopter, il suit de là que la nature gouverne le monde[37] [...].

Selon Pline, la Nature « est un être vivant, puissant, attentif à l'homme, avec qui elle a partie liée de sorte qu'elle ne peut pas elle-même rester indifférente aux œuvres et aux destinées de celui-ci[38]. ». Dans la cosmologie de Pline, la Nature joue avec l'homme, l'aide et

---

[34] Jean Céard, *op. cit.,* p. 5.
[35] Aristote, *De generatione animalium*, 330-322 av. J.-C., cité par Jean Céard, *op. cit.,* p. 3-4.
[36] *Ibid.*
[37] Cicéron, *De la nature des dieux*, trad. Charles Appuhn, Paris, Classiques Garnier, p. 181-191.
[38] Jean Céard, *op. cit.,* p. 18.

l'accable tour à tour, « tandis que la terre, plus proche et l'enserrant dans son sein, veillait en son infinie bonté à lui épargner les conséquences de ces cruels amusements[39]. ». Contrairement à la Nature, « la terre ne s'irrite jamais contre l'homme[40] » ; c'est pour cette raison que Pline traite la terre avec affection et confiance, alors qu'il éprouve des sentiments mitigés, de crainte, de respect et d'admiration à l'égard de la Nature. Si la terre était conçue comme ventre maternel qui donne la vie, la Nature, compagne du Divin, suit l'homme pendant toute sa vie, le récompense ou le punit sur la base de ses actions. L'étude de Pline se penche sur la majesté mais surtout sur la diversité des productions de la Nature. Par conséquent, il se demande si c'est à la Nature qu'il faut attribuer la diversité des hommes et les races monstrueuses. Pline associe la majesté de la nature à la variété de ses manifestations, considérant cette diversité comme la preuve de sa puissance[41]. Cependant, de nombreuses œuvres de la Nature ont des raisons qui nous échappent et qui dépassent les limites de notre compréhension :

> Toutes lesquelles choses ne sont sans grands présages et mystères, la cognoissance desquels est réservée à la Majesté seule de nature, qui en voulut celer et resserrer la raison au cabinet de ses privez secrets[42].

La posture adoptée par Pline vis-à-vis des phénomènes inexplicables rappelle celle de Saint Augustin : les deux définissent ces événements en tant que *miracles*, un « mot qui dénote l'étonnement admiratif de celui qui en est le témoin, et non l'activité de la Nature qui les produit[43]. ». Par exemple, Marc Aurèle, dans *Conversations avec soi-même* (II siècle après J.-C.) décrit comme *agréable* le fait de pouvoir assister à des diversités naturelles qui démontrent l'absence de laideur en nature :

> Par exemple, lorsque le pain cuit, certaines parties se crevassent à sa surface ; et pourtant ce sont précisément ces fissures qui, en quelque sorte, semblent avoir échappé aux intentions qui président à la confection du pain, ce sont ces fentes mêmes qui, en quelque sorte, nous plaisent et excitent notre appétit d'une manière très particulière. Ou encore les figues : quand elles sont bien mûres, elles se fendillent. Et dans les olives mûres, c'est justement l'approche de la pourriture qui rehausse le fruit d'une beauté singulière.
> Et les épis courbés vers la terre, et le front plissé du lion et la bave qui file au groin du sanglier : ces choses et beaucoup d'autres encore, si on les considérait isolément et en elles-mêmes, seraient loin d'être belles à voir. Pourtant, parce que ces aspects secondaires accompagnent des phénomènes

[39] *Ibid*., p. 13.
[40] Robert Lenoble, *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*, Paris, Albin Michel, 1969, p. 177.
[41] Jean Céard, *op. cit.,* p. 16.
[42] Pline, *Histoire naturelle*, XXIV, II, trad. Antoine Du Pinet, 1662, p. 37, cité par Jean Céard, *op. cit.,* p. 19.
[43] Jean Céard, *op. cit.,* p. 20.

> naturels, ils adjoignent à leur beauté un effet surérogatoire et ils nous séduisent ; en sorte que si quelqu'un possède l'expérience et la connaissance approfondie des phénomènes universels, il n'y aura presque pas un seul des phénomènes qui accompagnent par voie de conséquence les processus naturels qui ne lui paraisse se présenter, sous un certain angle, d'une manière charmante[44].

Si nous devions retenir l'idée que tout ce qui a été créé par la nature est beau, même des fruits difformes, il en résulterait une vision où le laid n'existerait pas, mais serait plutôt subordonné à la beauté. Cet imaginaire, qui voit la nature comme dispensatrice de formes, s'enracine à tel point dans l'Antiquité païenne que la figure de la Nature devient plus réelle que les dieux de l'Olympe : « Claudien dépeint la déesse Nature sous les traits d'une jeune femme qui est en même temps une jeune beauté[45]. ».

Tandis que Pline se concentre sur la Nature, le frère de Cicéron, Quintus, s'exprime sur le thème de la divination liée à l'apparition des êtres monstrueux et il affirme que s'il y a une divination, « c'est qu'il existe dans le monde, entre les choses, des relations dont la nature intime nous échappe et dont l'observation peut seule établir l'existence : rien n'arrive qui ne soit nécessaire[46] ». Cependant, dès lors qu'il s'avère difficile de saisir cette nécessité, Quintus définit la divination en tant que « prédiction des événements que l'on tient pour fortuits[47]. ». Cicéron souligne que cette divination est exercée sur des événements qui découlent d'une irrégularité qui n'est pas sans cause, mais découvrir cette cause signifierait supprimer l'étonnement qu'un événement serait capable de produire, une condition essentielle, selon Saint Augustin, pour que telle manifestation puisse être définie *miraculeuse*. Cette théorie nous conduit vers une perspective où la causalité régit le caractère insolite de certains êtres : « L'ostente, le monstre, le portente et le prodige sont tous des signes par lesquels les hommes sont informés de la volonté des dieux[48]. ». C'est au lexique de la divination que les termes de *monstre* et de *prodige* sont empruntés, alors qu'au XVI^{e} siècle les érudits essayeront de faire revivre ceux d'*ostente* et de *portente*, en les utilisant à côté du terme *miracle*. La christianisation façonnera l'imaginaire monstrueux, ce qui explique que la plupart des histoires épouvantables ou miraculeuses s'articulent autour des conceptions catholiques qui voient dans le monstre un présage religieux ou un message de Dieu. Le Moyen Âge sera influencé par une œuvre d'inspiration néo-platonicienne (V^{e} siècle après. J.-C.), le commentaire aux *Noms divins* du Pseudo-Denys l'Aréopagite, un texte qui est à l'origine de

[44] cité par Umberto Eco dans *Histoire de la laideur, op. cit.,* p. 33.
[45] Ernst Robert Curtius, *op. cit.,* p. 128.
[46] Jean Céard, *op. cit.,* p. 10.
[47] *Ibid*.
[48] *Ibid*., p. 11.

toutes les réflexions médiévales sur la beauté de l'univers et sur la manière dont, à partir de la beauté des choses existantes, il est possible de remonter par analogie à la beauté divine. Le passage suivant en offre un aperçu significatif :

> L'univers apparaît comme une inépuisable irradiation de splendeurs, une manifestation grandiose de la diffusion de la beauté première, une cascade éblouissante de lumières : un Beau "suressentiel", c'est-à-dire une nature divine, qui dispense sa beauté à tous les êtres, dans la mesure propre à chacun, et se fait cause de la splendeur de toutes choses (*Noms divins*, IV, 7, 135)[49].

Il reste à déterminer si cette beauté divine représente la parole de Dieu inscrivant sa volonté au sein de la Nature, ou si ces deux entités – Dieu et Nature – tendent à se confondre. Il nous faut alors nous interroger sur le sens de l'expression « dans la mesure propre à chacun » : cette mesure ne saurait être comprise comme une simple répartition quantitative, mais comme une participation différenciée à la Beauté *suressentielle*, selon la capacité de chaque être à recevoir l'irradiation divine. En conséquence, la Beauté divine se diffuse pleinement et sans défaut ; la différence ne réside pas dans la source, mais dans la capacité réceptive des êtres. Ce qui apparaît dès lors comme une absence ou une laideur ne relève pas d'un défaut de la cause dispensatrice, mais de la limitation propre au récepteur, incapable d'accueillir intégralement l'irradiation de la Beauté *suressentielle*.

[49] Umberto Eco, *op. cit.,* p. 44.

1.3 Les monstres au Moyen Âge : des présages ou des miracles ?

L'apparition des monstres ne passe pas inaperçue, surtout du point de vue religieux dont les siècles de Saint Augustin et d'Isidore de Séville sont imprégnés. Les monstres que la nature crée, étant l'œuvre de Dieu, anticiperaient le futur :

> La nature redevenait le livre où étaient inscrits lisiblement les événements à venir, et non pas seulement ceux qui touchaient à la vie éternelle, mais encore ceux qui devaient constituer la trame de l'existence terrestre la plus quotidienne[50].

La nature, qui sert le Créateur, dispense récompenses ou châtiments aux hommes selon les actions qu'ils accomplissent. Ce faisant, Dieu demeure, aux yeux des hommes, une figure irréprochable : en effet, lorsque l'homme pèche, c'est lui qui est mis en accusation, et c'est par la punition que lui inflige la Nature qu'il peut espérer se racheter. Toutefois, dans la mesure où la Nature détient un pouvoir d'action sur les hommes, elle pourrait, en théorie, prendre le dessus, à condition que tous suivent le chemin qui leur a été préétabli :

> Si Dieu, ayant constitué dès l'origine chaque créature, la laissait à jamais persister dans son ordre immuablement, la nature passerait pour se diriger elle-même, et l'opération de Dieu tomberait en oubli parmi les hommes. La nature est détournée de son ordre, afin que l'on se rappelle toujours que Dieu est l'artisan des natures, qu'il n'a pas agi une fois pour toutes, mais continue chaque jour à agir[51].

Cette citation remontant au Moyen Âge prouve que le thème de la divination christianisée demeure ouvert, laissant entrevoir un intérêt toujours renouvelé pour des explications religieuses. Cependant, bien que les hommes du Moyen Âge soient les héritiers de l'Antiquité et aient pu développer une réflexion plus approfondie sur le thème des monstres et des prodiges, il est évident que certaines incertitudes ont perduré jusqu'au XVI^{e} siècle. Force est de constater que le Moyen Âge n'a jamais véritablement développé de terminologie propre aux phénomènes que les Grecs désignaient comme paradoxaux. On peut même avancer que, de manière générale, cette question ne fit jamais l'objet d'une attention soutenue[52].

Cela se reflète notamment dans l'emploi ambigu des termes *miracle* et *merveille* chez les historiens et les chroniqueurs du Moyen Âge, les deux mots désignant des objets suscitant

[50] Jean Céard, *op. cit.,* p. 32.
[51] Vincent De Beauvais, *Speculum naturale*, XXXI, Paris, éd. Duaci, 1624, t. I, cité par Jean Céard, *op. cit.*, p. 37.
[52] Jean Céard, *op. cit.,* p. 40-41.

l'admiration. Si les *miracula* « excèdent les forces de la nature et doivent être rapportés à la puissance de Dieu », les *mirabilia*, au contraire, « sont des faits qui échappent à notre savoir, même quand ils sont naturels[53] ». De manière analogue, les savants du Moyen Âge ont défini assez clairement le prodige comme un signe annonçant des événements futurs, échappant au savoir humain. Le monstre, bien qu'il appartienne à cette catégorie, se distingue par son caractère plus frappant. Ces apparitions suscitent l'émerveillement et adressent à l'homme médiéval un message venu de Dieu, maître de la Nature. Toutefois, le langage qu'elles emploient le déconcerte : d'un côté, il reconnaît la manifestation de la majesté divine, capable d'œuvres que l'homme ne saurait accomplir ; de l'autre, il s'interroge sur le fait que Dieu semble avoir laissée une partie de sa création livrée à l'anarchie et à l'absurde.

De l'Antiquité jusqu'au XVI[e] siècle, les figures monstrueuses ont été interprétées comme des porteurs de messages divins, contraints à révéler les secrets que Dieu aurait inscrits dans leur apparence. La conception de la nature comme reflet de la volonté divine poussait le Moyen Âge à développer des lectures symboliques et des explications théologiques complexes, parmi lesquelles l'effort d'inscrire les monstres dans un ordre finalisé, conformément à la pensée d'Aristote. Contrairement aux créatures de l'Antiquité, les monstres issus de l'imaginaire chrétien ne renvoient plus à des présages ambigus – heureux ou funestes – mais signalent presque toujours l'imminence d'un malheur. À ce stade, il convient de s'interroger sur le fait que la nature puisse être la cible d'une violence extérieure, supérieure à son ordre paisible, ce qui pourrait expliquer l'émergence d'êtres caractérisés par la brutalité. Cette théorie sauverait la Nature d'une possible attaque qui la verrait comme la génératrice de telles laideurs. Mais, la fait d'exempter la Nature de ces actions ne fait qu'accroître son innocence, ce qui justifierait l'appellation de « contre-nature » adressée aux êtres dont l'aspect présente des diversités ou des difformités. Toutefois, si, comme le signalait Isidore de Séville, l'on considérait les monstres comme une sous-catégorie des prodiges, ces deux phénomènes apparaîtraient alors comme l'expression d'une activité inhabituelle ou surprenante de la Nature – mais néanmoins naturelle. Ce recours constant à la Nature comme norme représente le principal obstacle à toute tentative de définition de monstre. Le terme même de *monstre* était rarement employé ; en outre, il suffirait de lire quelques textes pour voir que les auteurs du Moyen Âge avaient une conception ambiguë de la monstruosité[54]. Le Pseudo-Thomas utilise, au lieu de Nature, le mot *raison* :

[53] *Ibid*., p. 41. Gervais de Tilbury (1150-1228) a consacré la troisième partie de ses *Otia Imperialia* à distinguer *miracula* et *mirabilia* et à les énumérer.
[54] Claude Kappler, *op. cit*., p. 215.

> Au sens étymologique, *ratio* est, au sens premier, un calcul ; il est aussi système, procédé, plan ; il est disposition intelligible des choses. Le Moyen Âge n'a pas gardé ces sens latins mais il emploie le mot raison dans un certain nombre d'acceptions d'où se dégage la notion d'ordre, de juste mesure ; leur contraires : le désordre, la démesure, sont des manifestations de déraison, de folie[55].

Ni Dieu, ni la nature – en tant que création divine ordonnée par une sagesse infaillible – ne sauraient être accusés de déraison. Dans la pensée médiévale, tout ce qui relève de la nature est considéré comme bon, puisque la vérité et la diversité en constituent les principes fondamentaux : « La Nature se joue en ses œuvres et de tous côtés se répercute l'écho de la gloire de Dieu[56]. ». La notion de norme devient de plus en plus restreinte alors que celle de monstre est toujours plus vaste. La raison de l'apparence des monstres demeure un secret que Dieu seul possède en tant que maître des monstres, aussi bien que de toute autre créature. Le Pseudo-Thomas écrivait : « Conques Dius ne fist rien en vain / Nient plus com Adam et Evain », soulignant une fois de plus la nature divine des monstres, et par conséquent, la présence apparente du désordre dans la Nature. Face à cette dissonance, la pensée médiévale tend à affirmer que le désordre n'est qu'une illusion. Derrière ce qui semble être une difformité ou une laideur, se dissimule une volonté supérieure dont le sens dépasse la compréhension humaine :

> La Nature ne fait rien au hasard, rien sans but, elle ne se trompe pas, même si certains produits sont contraires à la norme, à la "généralité des cas" : elle a ses habitudes, que nous considérons comme la norme mais les exceptions que nous appelons monstres par commodité de langage et presque abusivement ne constituent en aucun cas une remise en question de l'ordre universel[57].

Ce qui nous semble monstrueux ne l'est pas nécessairement aux yeux de la Nature, puisqu'elle participe à l'ordre harmonieux de l'univers. « Le monstrueux est considéré comme le miroir à peine modifié de la norme et il désigne une catégorie par rapport à une autre mais cette dernière est choisie par les êtres humains[58] » et correspond à la perfection, notion très présente dans la société médiévale, dans tous les domaines. Le soi-disant *nombre parfait* représente, pour les artisans, un rapport de proportions parfait qui ne peut que donner vie à un objet pas moins parfait. Même la musique, à partir du XII^e^ siècle jusqu'au XVI^e^ siècle se fonde sur le ternaire, le mètre parfait. La perfection est, au Moyen Âge, la référence par

[55] *Ibid*., p. 217.
[56] *Ibid*., p. 226.
[57] *Ibid*., p. 208.
[58] *Ibid*., p. 231-232.

excellence et, si la Nature est pour les monstres le point de référence, par postulat, elle résulte parfaite.

De l'Antiquité au Moyen Âge les monstres ont été étudiés selon trois types principaux de raisonnement, que nous reprenons de la taxinomie de Claude Kappler :

- génétique, par considération des causes (Aristote et, bien plus tard, Ambroise Paré) ;
- théologique et esthétique, en considération de l'harmonie de l'univers (Saint Augustin) ;
- exemplariste ou normatif, par référence à des modèles dont les monstres s'écarteraient comme de mauvaises reproductions. C'est le point de vue du Moyen Age qui n'exclut pas celui d'Augustin et qui, bien qu'éloigné de celui d'Aristote, n'est pas sans rapports avec lui[59].

Selon Aristote, la Forme et la Matière seraient impliquées dans un combat pour la naissance de l'individu. Il donne l'exemple de la reproduction à l'identique selon laquelle l'enfant mâle devrait ressembler à son père et plus on s'éloigne du modèle d'origine, plus l'imperfection s'accroît, jusqu'à arriver au stade le plus lointain, le monstre, dont la caractéristique principale est la diversité. Dans ce cas-là, la Nature a dépassé ses limites, mais l'être né laid ou monstrueux ne saurait être qualifié d'« outre-nature », dans la mesure où la volonté d'un si grand Créateur constitue la nature même de toute chose créée.

Dans la pensée augustinienne, la nature devient malléable entre les mains de Dieu : « un *portentum* ne se produit donc pas contre nature, mais contre la nature connue[60] ». Si, pour Cicéron, la nature ne renvoie qu'à elle-même, aux yeux de Saint Augustin la cause ultime de toute chose est la volonté divine. Dans le chapitre VIII du livre XVI de la *Cité de Dieu,* Saint Augustin écrit :

> La raison qu'on donne, dit-il, des naissances humaines monstrueuses parmi nous, peut aussi expliquer la monstruosité de certains peuples. Dieu, en effet, créateur de tous les êtres, connaît le lieu et le temps où il faut ou a fallu qu'un être fut créé, parce qu'il sait de quelles parties semblables ou diverses tisser la beauté de l'univers. Mais qui ne peut en considérer le tout, est choqué par ce qui lui semble la difformité d'une partie du moment qu'il ignore à quoi elle s'accorde et se rapporte[61].

Saint Augustin voit en Dieu un artiste qui a disposé toutes les parties du monde selon un ordre dont seulement un regard immense comme le sien est capable de saisir la raison[62]. Selon Saint Augustin, bien que la raison pour laquelle Dieu a créé les monstres nous échappe,

[59] *Ibid., op. cit*., p. 208.
[60] Jean Céard, *op. cit.,* p. 24.
[61] *Ibid.,* p. 26.
[62] *Ibid*., p. 3.

il serait erroné de les considérer comme des fautes de la nature, dans la mesure où ils participent eux aussi à l'harmonie et à la beauté de l'ensemble de la création. Il rappelle que, même si le monde peut sembler admirablement ordonné et le corps humain merveilleusement conçu, il ne faut pas perdre de vue que la nature a été corrompue par le péché originel. Il affirme que toute anomalie corporelle, y compris les monstruosités, sert à montrer que notre condition humaine est défectueuse[63]. Face aux objections des païens qui demandent quelle sera la résurrection destinée aux êtres affectés par la laideur, par des défauts physiques, accidentels ou congénitaux, bref à des êtres monstrueux, Saint Augustin applique la parole divine selon laquelle aucun cheveu de notre tête ne périra (Luc, XXI, 18). Selon cette vision religieuse, tous les corps seront rendus à la perfection. Le monstre pouvait être perçu soit comme un suppôt redoutable du diable, soit comme un envoyé miraculeux de Dieu. Dans les deux cas, il témoignait de la toute-puissance céleste et apparaissait comme un messager annonciateur de malheurs terrestres.

La réflexion théologique de Saint Augustin offre aux chrétiens l'opportunité de s'interroger sur l'origine des races monstrueuses : proviennent-elles d'Adam, se demandait-t-il. En latin, cette interrogation est introduite par la particule *an*, qui exprime une question ouverte sans impliquer de réponse déterminée. Saint Augustin et le Moyen Âge partagent la même manière de penser : « refusant de considérer une chose en soi, on ne peut l'envisager que dans une perspective générale théologique[64]. ». La proposition de Saint Augustin de ne pas mettre en doute la perfection de la création se détache de l'idée d'Aristote car elle considère la difformité comme partie prenante de la beauté de l'Univers en tant qu'élément de diversité : « Celui qui ne peut considérer l'ensemble est choqué par l'apparente difformité d'une partie dont il ignore la convenance et le rapport avec l'ensemble[65]. ». Selon cette conception, Dieu a fusionné les enseignements du pythagorisme à ceux de la Bible et a arrangé l'Univers en suivant les règles de mesure, de nombre et de poids[66].

Toutefois, quand il s'agit d'expliquer le mal dans l'Univers, Saint Augustin ne parvient pas à trouver une justification rationnelle parce que le mal et le laid ne devraient pas bénéficier d'autonomie dans une création qui brille de bonté et de beauté. En ce qui concerne le mal, il serait plutôt attribué au choix arbitraire de l'homme et pas à la volonté divine, alors que la laideur participerait aux entrelacs de l'Univers en tant que création pas moins parfaite.

---

[63] *Ibid*., p. 28 : « deformitates humanorum corporum, non modo usitatas, verum etiam raras atque monstrosas ».
[64] Claude Kappler, *op. cit*., p. 208.
[65] Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Livres XV-XVIII, éd. B. Dombart et A. Kalb, 4ème éd., trad. G. Combès, Paris, Desclée de Brouwer, 1960, p. 211.
[66] « *Omnia in mensura, numero, pondere disposuisti* ». *Mensura* est liée aux limites, *numerus* découle de la correspondance entre sens et rationalité et *pondus* indique l'âme qui tend vers la beauté divine.

Saint Augustin précise que le mal, voire la corruption d'âme, est un dommage qui se manifeste uniquement par la diminution d'un bien préexistant. Toute corruption implique une privation de valeur, ce qui suppose qu'avant cette corruption, il y avait une valeur. Par conséquent, ce que les Anciens désignaient sous le terme d'*hylè*, c'est-à-dire « la matière difforme et dépourvue de qualités », n'a pas été considéré, au Moyen Âge et dans les siècles suivants, comme une manifestation du mal. Au contraire, les médiévaux soutiennent que ces créatures laides contribuent à l'équilibre de l'Univers ; si elles s'engagent sur le chemin du mal et du péché, l'ordre sera rétabli par le biais du châtiment. Saint Augustin affirme que « le mal et le laid n'existent pas dans le plan divin[67] », mais que tout est beau, même l'animal monstrueux, en tant que créature de Dieu. Le monde chrétien a ainsi opéré une véritable rédemption de l'être laid.

Cette tendance à christianiser la tératomancie héritée de l'Antiquité se prolonge à l'époque de la Renaissance, où l'interprétation des monstres évolue : ceux-ci ne sont plus perçus uniquement comme des présages, mais également comme des avertissements adressés à l'ensemble de l'humanité, en particulier à ceux qui ont commis ou envisagent de commettre des péchés. La réaction suscitée par le célèbre monstre de Ravenne en constitue une illustration significative[68]. Nous verrons qu'à la Renaissance l'imperfection se situe dans ce qui apparaît « outre le cours de Nature[69] », selon la dernière définition proposée par Ambroise de Paré, donc dans le désordre, ou, plus spécifiquement, dans ce qui n'est pas conforme à un modèle donné. Cette définition vient compléter une première, dans laquelle Paré qualifiait les monstres de choses qui apparaissent « contre le cours de Nature ». Toutefois, cette formulation s'avère trop restrictive, car elle ne prend pas en compte la diversité des formes de monstruosité. Si le Moyen Âge a largement exploré la thématique des monstres, il faut attendre le XVI^{e} siècle pour voir émerger de véritables enquêtes sur les causes des naissances monstrueuses. Ambroise Paré dénombre treize causes qui déterminent les apparitions des monstres, dont la première est d'ordre divin : la gloire de Dieu. Paré rappelle un épisode de l'Évangile selon Saint Jean (IX, 1-3) où Dieu guérit un aveugle. À la suite de cette action

---

[67] Umberto Eco, *Histoire de la laideur, op. cit.,* p. 44.

[68] « [...] apparu peu de temps avant la bataille qui se livra dans cette ville, il avait une corne sur la tête, des ailes, mais aucun bras, un pied de rapace, un œil au genou, deux sexes et sur la poitrine, un Y et le signe de la croix. Joannes Multivallis, qui fit paraître dès 1512 une continuation de la *Chronique* d'Eusèbe, signale que certains virent dans la corne le symbole de l'orgueil, dans les ailes celui de la légèreté et de l'inconstance de l'esprit, dans l'absence de bras celui du défaut de bonnes œuvres, dans le pied de rapace l'esprit de rapine et d'avidité, dans l'œil au genou l'orientation de l'âme vers les seules choses de la terre, et dans la présence des deux sexes la sodomie ; quant à l'Y et à la croix, ils indiquaient la voie du salut à qui voulait la suivre. » ; (Jean Céard, *op. cit.,* p. 34).

[69] *Ibid*., p. 3.

miraculeuse, les disciples demandent si cette infirmité lui avait été infligée à cause des péchés de ses parents ou s'il y avait d'autres raisons sous-jacentes, après quoi Christ répondit « c'était afin que les œuvres de Dieu soient manifestées en lui » (Jean 9 :3). Héritier de la pensée médiévale, Paré, comme Saint Augustin avant lui, interprète les monstres comme des preuves de la cohérence du tout cosmique, dans lequel « la Nature serait la machine à laquelle le créateur a délégué son pouvoir[70]. ». Les monstres sont envisagés comme « des phénomènes naturels extraordinaires[71] » à qui Paré ôte l'humanité en leur attribuant la dénomination de *choses*. La cause suivante, concernant l'ire de Dieu, permettrait d'expliquer pourquoi, dans le miracle de l'aveugle, la faute était attribuée aux parents :

> S'il y a des monstres ou des prodiges qui naissent, la faute n'est pas à attribuer à Dieu mais au couple qui s'est fait guider par les appétits et qui n'a donc pas respecté le temps et d'autres lois ordonnées de Dieu ou de Nature[72].

Dans la dernière étape de sa recherche, Paré conclut que les monstres pourraient naître des démons et des sorcières, ces derniers ayant renoncé à Dieu pour s'unir au Diable. Cette distinction ne découle pas de l'aspect physique mais de l'esprit : dans les Saintes Écritures figurent des esprits bons appelés Anges et des esprits mauvais, les Démons ou Diables.

La laideur est transposée dans l'intériorité, dans la sphère morale, et ce n'est pas par hasard que la racine *men,* en latin, est à la base de l'âme du mot *monstrum*. À partir de cette particule, indiquant les mouvements d'esprit, sont issues trois catégories de mots :

- la famille *mens*, *memini* etc ;
- celle de *monere*, *monito*, sur laquelle s'est formé, par une suffixation que les linguistes s'expliquent mal, *monistrum* qui aurait donné *monstrum* ;
- celle de *monstrare* qui comporte naturellement *monstrum* ;

Monere se disait d'un avertissement divin. Les autres noms latins du monstre ou du prodige allaient à peu près dans le même sens[73].

Les Anciens affirmaient *monstrum monstrat*, c'est-à-dire « le monstre montre quelque chose » : une rareté, voire, le plus souvent, un signe à interpréter. Si la définition du monstre se fonde généralement sur ses caractéristiques physiques, il apparaît toutefois qu'au Moyen

[70] Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges,* éd. Michel Jeanneret, Gallimard, 2015, p. 37.
[71] *Ibid*., p. 14.
[72] *Ibid*., p. 47-48.
[73] Claude Kappler, *op. cit*., p. 234.

Âge un intérêt croissant se manifeste également pour leur dimension morale : « Les monstres sont-ils intelligents ? Peuvent-ils être bons, vertueux ? Ont-ils une âme[74] ? ».

Saint Augustin, dans la *Cité de Dieu,* avait déjà esquissé une classification des monstres et, ce faisant, il avait remarqué que le langage occupait une place importante dans la considération d'un monstre. Le langage serait un « témoignage de la pensée, de la raison, qui décident de la nature humaine et morale des monstres[75]. ». Nous voyons à quel point sont mêlés le caractère moral et les particularités physiques pas seulement chez les monstres, mais chez les hommes et femmes du Moyen Âge. Dans le christianisme nous assistons à une juxtaposition entre beauté extérieure et beauté intérieure où la première est niée en faveur de l'autre. Les corps des martyres sont à l'apparence horribles mais ils brillent de beauté spirituelle : ce qui d'un côté se perd, de l'autre se récupère[76]. À partir du XII^{e} siècle, le corps souffrant se rachète et sa chair commence à être prise en considération.

Toutefois, cette revanche du corps est de courte durée : le péché originel, source du malheur humain, évolue dans sa signification. Alors que dans la Genèse, il est présenté comme une faute d'orgueil et de curiosité, un défi lancé par l'homme à Dieu, au Moyen Âge, il devient un péché sexuel, où le corps est finalement vaincu. L'identification du péché originel au péché sexuel est rendue possible par un système médiéval dominé par la pensée symbolique. Les textes bibliques, riches et polyvalents, se prêtent aisément à des interprétations et déformations : il était plus facile de convaincre le peuple que manger le fruit défendu concernait la copulation plutôt que la connaissance[77].

La tendance à passer à travers des symbolismes pour atteindre des significations supérieures est très commune au Moyen Âge et dans la latinité tardive ; les bestiaires en sont un exemple : ces manuscrits médiévaux regroupaient une série de fables suivies d'enseignements moraux. Le premier texte à entrer dans le monde chrétien est le *Physiologus*, écrit en grec et daté du II et III^{e} siècle. Il s'agit d'une réinterprétation en clé chrétienne du genre littéraire hellénistique des *Physiká*, des traités sur des animaux, des plantes ou des pierres. Le *Physiologus* avait comme but d'observer le monde environnant et le soumettre à une lecture spirituelle mais aussi allégorique, destinée à révéler des desseins religieux. La doctrine chrétienne prend souvent une coloration gnostique et semble se combiner avec les mystères grecs et égyptiens. De toute façon, la Bible reste un filtre qui permet d'étudier le

[74] *Ibid*., p. 220.
[75] *Ibid*., p. 221-222.
[76] Umberto Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, *op. cit.,* p. 25.
[77] Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *op. cit.,* p. 36-37.

monde naturel comme le reflet de l'ordre divin où chaque créature détient un côté moral, même les monstres.

Bien que l'époque médiévale ne garantisse pas l'union entre le beau et le bon de même qu'entre le laid et le mauvais, l'homme chrétien est tourmenté par l'idée du salut, obsédé par l'au-delà et effrayé par l'Enfer plus que par la mort. C'est pour cette raison que le monstrueux est parfois lié au démoniaque. L'homme chrétien voit dans les difformités le symbole du mal et du péché, alors que la beauté renvoie aux grâces divines. Cette conscience vient de la Bible où l'homme comprend d'être la créature la plus parfaite en tant que fils d'Adam, l'aboutissement de l'œuvre divine dépourvue de défauts. Si les concepts de laid et de mauvais sont souvent associés, c'est parce que le Moyen Âge craint tout ce qui ne peut pas être étudié ou contrôlé, donc tout ce qui pourrait engendrer une perte des certitudes. Par conséquent, on définit un être « mauvais » parce qu'il diffère du beau. De toute façon, le monstrueux devint le moyen pour se rapprocher de Dieu, en raison de sa nature divinatoire.

Le Pseudo Denys l'Aréopagite distingue deux types de symbolisme dans les Saintes Écritures : les *symboles ressemblants* représentant les anges comme des personnages rayonnants de lumière et vêtus splendidement et les *symboles discordants*, reproduisant les images des créatures basses et méprisables ou des animaux monstrueux. La bassesse de ces derniers permet de mieux mesurer la distance qui sépare le symbole du Créateur. Il s'agit d'une théologie négative (qui sera la base pour le développement des arts grotesques) selon laquelle Dieu transcende la connaissance humaine et, en conséquence, une telle théologie ne peut pas indiquer ce que Dieu est mais ce qu'il n'est pas.

Chapitre 2 - Trois figurations de la laideur entre Antiquité et Moyen Âge : Thersite, Socrate, Bertrand du Guesclin

2.1 La laideur homérique : de Dolon à Thersite

Même si la beauté imprègne la vie des Grecs et s'impose comme le principe régulateur de toute chose, une attention discrète mais réelle commence à se manifester à l'égard des êtres marqués par des imperfections physiques. Dans le contexte grec du V^e^ siècle avant J.-C., l'individualité n'était pas perçue comme une qualité commune à chaque être humain. Au contraire, seuls ceux qui présentaient des traits déviants par rapport aux normes esthétiques et morales dominantes – par exemple une difformité ou un défaut visible – se distinguaient en tant qu'individus reconnaissables. Le beau, en revanche, relevait d'un idéal collectif, où la conformité aux canons effaçait les particularités au profit d'une typicité quasi impersonnelle. Giorgio Pasquali, dans son étude sur la représentation du laid chez Homère, souligne cette tension entre beauté canonique et singularité des traits perçus comme « autres » par rapport à l'idéal de beauté. La littérature de cette époque porte une attention particulière aux anomalies, qu'il s'agisse de défauts physiques fréquents, tels que la calvitie chez Eschyle et Aristophane, ou de malformations plus rares, comme la particularité crânienne de Périclès. Au contraire, ce qui définit la beauté est souvent passé sous silence, rarement décrit[78].

Si l'on prend en compte l'*Iliade*, on constate que la fonction de l'épithète est généralement remplie par un adjectif ou un groupe adjectival renvoyant aux qualités physiques ou morales d'un personnage. Cette expansion brève du nom auquel l'épithète est accolée permet de désigner en quelques mots le côté le plus manifeste du héros. Généralement, les épithètes visent à souligner les qualités des personnages, en les plaçant sous une lumière favorable. L'immédiateté des épithètes permet de ne pas s'attarder sur de longues descriptions de la beauté. Les attributs physiques et moraux ne sont qu'ébauchés. Même les objets bénéficient de descriptions plus détaillées grâce à l'ekphrasis – un procédé discursif qui vise à les rendre imaginables par le lecteur – dont l'exemple le plus célèbre reste, sans doute, la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade.*

Dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*, la beauté des héros et des femmes n'est pas décrite mais elle presque toujours énoncée sous forme d'évaluation ou de comparaison. Dans le

[78] Giorgio Pasquali, « Omero, il brutto e il ritratto », dans Carlo Ferdinando Russo (dir.), *Pagine stravaganti di un filologo II. Terze pagine stravaganti : Stravaganze quarte e supreme nel testo originale*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1994, p. 99.

monde grec, il n'est pas rare que même l'homme le plus beau, tel Pâris, incarne une discordance entre apparence et valeur morale ; de même, Hector, chevalier sans défaut, se voit reprocher par Polydamante d'avoir failli dans l'action, malgré l'image de preux guerrier que son apparence suggère[79]. Dans les œuvres homériques, un homme au physique moins attrayant peut être un meilleur combattant, comme le petit Tydée. Toutefois, dans l'*Iliade*, aucun héros laid ne parvient à égaler un héros beau, que ce soit sur le plan physique ou moral, contrairement au *Symposium* de Platon où le plus laid des hommes, Socrate, devient le meilleur parmi tous. Dans l'*Iliade* les personnages laids sont décrits plutôt comme des anti-héros, au moins sur terre, comme dans le cas de Thersite. Dans le ciel, Homère chante le dieu difforme, Héphaïstos, devenu un artisan à cause de ses défauts physiques[80]. Mais, si dans l'*Iliade* Héphaïstos apparaît peu, dans l'*Odyssée* il est traité avec beaucoup de malveillance. Il est décrit comme un mari laid, jaloux et trompé, ce qui autorise les personnages qui l'entourent à se moquer de lui. Si, dans le cas d'Héphaïstos, Homère souligne surtout son apparence physique, dans deux autres cas la laideur apparaît comme une expression symbolique d'un malaise spirituel – d'une corruption morale ou d'une altération de l'âme[81].

Le premier cas concerne Dolon dont Homère met en évidence les comportements. Dolon est lâche et chez lui la laideur est le miroir de son âme. Pour sauver sa vie, il trahit ses compagnons, d'où son nom qui signifie « l'homme de la tromperie ». De la même manière, Thersite aussi porte un nom parlant, à savoir « l'insolent ». Cependant, il diffère de Dolon parce que chez lui la laideur touche principalement au corps : Thersite est un homme boiteux, il a les épaules étroites et la tête recouverte d'un duvet rade. Sa calvitie et la forme particulière de sa tête sont une source de moquerie. Toutefois, Homère ne s'attarde pas sur les effets que l'aspect de Thersite suscite chez les personnes qui l'entourent. Le seul moment où un adjectif à connotation physique est directement associé à son nom se situe au début de sa description, lorsque Ulysse l'accable en ces termes : « Je soutiens qu'il n'y a pas un mortel plus vil que toi parmi tous ceux qui vinrent avec les Atrides sous les murs d'Ilion » [82] (v. 246). L'adjectif *vil*, correspondant en grec à *aischrós,* désigne un être non seulement répugnant sur le plan physique, mais également abject, ignoble, dépourvu de mesure et d'ordre. En plus de cette apparition, Thersite s'inscrit parmi les figures de haine et de dérision à cause de ses idées

[79] *Ibid*., p. 108.
[80] Giorgio Paquali, dans son livre *Pagine stravaganti di un filologo II*, observe que dans la culture grecque les hommes qui devenaient des artisans étaient ceux qui ne pouvaient pas être des fermiers, des bergers, des matelots ou des guerriers.
[81] *Ibid*., p. 111.
[82] Homère, *Iliade*, trad. Eugène Bareste, Paris, Lavigne, Libraire-Éditeur, 1843, https://remacle.org/bloodwolf/poetes/homere/iliade2.htm?utm_source=chatgpt.com, consulté le 12 janvier 2026.

et de ses comportements. La présentation de sa nature précède la description de son physique, ce qui met le focus sur son attitude. Il est décrit comme un bon parleur mais plutôt irritable vu qu'il discute sans grâce et attaque verbalement les rois. Il ose affronter Agamemnon, le chef de l'expédition, dans un discours où sa voix est comparée aux bruits des animaux : Thersite fait du tapage, il croasse et crie à pleine voix. Sa condition, pareille à celle d'un animal, subit une dégradation au moment où les Achéens le déshabillent et lui enlèvent l'armure, le privant ainsi de sa dignité d'homme. Thersite est traité comme une bête car il ne reconnaît plus sa place au sein de la petite société qui s'est formée à l'intérieur de la *castra*. Il a sapé le pouvoir en mettant en discussion l'autorité d'Agamemnon qui joue le rôle de souverain-chef : il gouverne, attribue les terres ou les prix de guerre, et répartit les responsabilités parmi les guerriers. Ulysses interviendra en le frappant avec le sceptre – symbole du pouvoir – sur le dos, dans le but de maintenir l'ordre du peuple en armes. Thersite se replie sur lui-même et, bien qu'au début il soit le seul debout pendant que tout le monde était assis à écouter les mots d'Agamemnon, il se retrouve forcément assis comme les autres, voire blotti. Cette punition exemplaire déclenche le rire de tous les présents même si ceux-ci montrent de la pitié pour cet homme laid et malade. Bien que le peuple grec critique la mauvaise gestion d'Agamemnon, il continue néanmoins à respecter la hiérarchie sociale et à obéir à ses ordres, en préservant ainsi l'unité de l'armée. Homère ne se contente pas de ridiculiser Thersite en raison de sa laideur physique ; il utilise cette caractéristique pour accentuer le contraste avec la beauté idéalisée des héros. Ce contraste crée une dynamique qui, loin de réduire Thersite à un simple objet de moquerie, en fait un personnage complexe. En effet, lorsque la laideur d'un individu est perçue comme un obstacle à l'expression de sa pensée ou lorsqu'elle est punie en raison de ses idées, elle suscite une forme de compassion. Dans le cas de Thersite, sa laideur physique ne sert pas uniquement à le ridiculiser ; elle devient un moyen pour lui d'exprimer des critiques envers Agamemnon et la guerre. En jouant le rôle de parrèsiaste – un personnage qui, malgré sa condition sociale inférieure, ose dire des vérités que les autres préfèrent taire –, Thersite incarne une voix discordante. Loin d'être une simple figure comique, il reflète les tensions sociales et politiques de l'époque, en offrant au lecteur une réflexion sur la justice, le pouvoir et la vérité.

La laideur physique de Thersite correspond à un désordre qui n'est pas moral mais social. Thersite expose une vérité que tout le monde connaît mais dont personne ne parle : Agamemnon profite de son pouvoir et il garde pour lui une grande partie du butin que ses guerriers lui ont apporté. Thersite est considéré comme vil parce qu'il n'observe pas le silence face à l'insolence d'Agamemnon. Fait notable : c'est lui, et non son roi, qui porte le nom de

l'arrogance. De toute manière, tout ce bref passage s'organise autour de l'idée d'un cosmos social régi par l'ordre, que Thersite vient perturber[83]. Le désordre de son corps écoule vers sa parole qui se fait, à son tour, lâche en raison de sa présomption à l'égard d'Agamemnon.

L'analyse de cet anti-héros nous permet de saisir la différence de traitement de la laideur. Contrairement à la beauté, la laideur révèle une ambiguïté qui mène le lecteur à s'interroger sur la morale du personnage. Dans son comportement, Thersite ne manifeste pas une malveillance profonde mais une rudesse née des circonstances. Le jugement porté contre lui ne repose pas tant sur son apparence physique que sur ses principes éthiques, qui dérangent par leur franchise. Sa laideur physique et son attitude irritable le rendent unique parmi les personnages héroïques, soulignant la différence plutôt que l'idéalisme commun. La tête pointue de Thersite, marque de sa difformité et donc de sa laideur, s'imprime durablement dans la mémoire du lecteur ; à l'inverse, on se souvient de la beauté d'Achille sans pouvoir en distinguer précisément les contours, tant elle se confond avec celle d'Hélène, d'Hector ou de Pâris. Cette beauté devient alors floue : elle peut renvoyer à une partie du corps, à l'esprit, ou bien il se peut que l'auteur lui-même renonce à en préciser les traits, conscient que le *kalos kagathos* désigne à la fois l'harmonie du corps et celle de l'âme.

[83] Vers 211-277 du deuxième chant de l'*Iliade*.

2.2 La dualité de Socrate : *anima pulchra in corpore deformi*

Bien que l'époque grecque glorifie avant tout les corps beaux, tant sur le plan physique que moral, la laideur, elle, ne demeure pas ignorée, comme dans les cas de Dolon et de Thersite que nous venons d'évoquer. À la différence de ce qui se produit dans le cas des personnages homériques laids, les imperfections esthétiques de Socrate, loin d'être perçues comme des carences, deviennent le point de départ d'une réflexion sur les notions de laideur et de beauté, ainsi qu'en témoigne l'attention portée à la description du corps du philosophe athénien dans le *Banquet* de Xénophon. Entre son apparence extérieure et son for intérieur, il n'existe pas d'unité harmonieuse, mais une dissonance profonde[84]. Socrate personnifie l'imperfection et, contrairement au corps-tombeau de la tradition médiévale, son corps revêt une fonction pédagogique pour ses disciples : il est le symbole de la rupture avec le principe de *kalokagathia*, en ce qu'il met en lumière les qualités morales du philosophe. Cette richesse d'âme conduit ceux qui l'entourent à s'améliorer :

> il était aussi capable de mettre les autres à l'épreuve, de réfuter ceux qui étaient dans l'erreur et de les exhorter à la vertu et à l'excellence ; bref, il donnait l'impression d'incarner ce que serait un homme parfaitement bon et heureux[85].

Compte tenu de sa perfection éthique, son corps est réhabilité : il est considéré avec une dignité nouvelle, une attitude que nous retrouvons au Moyen Âge. Le corps passe d'une relation dualiste à une relation duelle avec l'homme. Le corps n'est pas envisagé comme la prison de l'âme ou comme un lieu charnel, transitoire et accessoire ; il devient au contraire l'espace où l'être s'épanouit pleinement et spirituellement, dans une harmonie profonde avec l'âme. Le corps de Socrate ressent la tension entre lui-même et son esprit mais tend toujours vers l'équilibre et l'harmonie entre l'un et l'autre.

Même Nietzsche voit en Socrate le premier grand Hellène dont la laideur physique marque une rupture avec l'esthétique classique, et dont chaque trait devient porteur d'une valeur symbolique. En Grèce, la laideur, voire une abjection, était presque une réfutation, à tel point que même les origines de Socrate ont été mises en discussion : « Socrate était-il seulement un Grec[86] ? ». À Athènes, où la philosophie constituait un motif de fierté, le corps

---

[84] Sören Kierkegaard, *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, dans *Œuvres complètes,* Paris, Éditions de l'Orante, 1975, t. II p. 10.
[85] Xénophon, *Mémorables*, éd. Michèle Bandini et trad. André Dorion, Paris, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, 2011, IV, 8, 11.
[86] *Ibid*.

de Socrate suscitait une forme d'incompréhension parmi les Hellènes, qui valorisaient et cultivaient le bien-être physique, comme en témoigne le plaisir associé à une apparence corporelle harmonieuse. Les Grecs de l'Antiquité concevaient le corps et ses vertus physiques comme le reflet de l'âme et des vertus morales, une correspondance qui trouve son point de rupture chez Socrate.

Dans le dialogue *Théétète* de Platon, qui se déroule quelques jours avant le procès de Socrate (vers 399 avant J-C), Théétète est décrit comme « si laid que nul ne peut en être amoureux ». Il est le reflet du jeune Socrate : « Mais, soit dit sans t'offenser, il [Théétète] n'est pas beau, et il a, comme toi, le nez camus et les yeux à fleur de tête, moins que toi pourtant[87]. ». Socrate, dans un dialogue de Platon, parviendra à la conclusion que « ni le corps ni le tout ne sont l'homme, reste qu'ils ne soient rien, ou, s'ils sont quelque chose, il faut en conclure que l'homme, c'est l'âme[88]. ». Socrate reconnaît à Théétète une beauté intérieure empreinte de vertu ainsi qu'une admirable capacité d'exercer la raison :

> il se porte à l'étude et à la recherche d'une allure si unie, si sûre, si efficace avec une grande douceur, pareille à celle de l'huile qui s'écoule sans bruit, qu'on est émerveillé de voir un si jeune homme si avancé dans la science[89].

Socrate rappelle qu'il vaut mieux se focaliser sur la capacité de bien parler plutôt que sur l'apparence physique étant donné que la première dépasse la laideur corporelle afin d'atteindre la beauté et la bonté. « Tu es beau, Théétète, et non pas laid, comme le disait Théodore ; car celui qui parle bien est aussi beau que bon[90]. ». Dans le corps de Socrate se mêlent l'éloge de son âme et le blâme de son corps mal formé. Cette figure, empreinte de sagesse, prend forme dans un corps singulier, plutôt maladroit et assez rebutant.

Plus de dix siècles plus tard, elle trouve un écho dans le « Prologue de l'auteur » de *Gargantua*, qui renoue avec le discours d'Alcibiade dans *Le Banquet* de Platon. Rabelais propose un portrait fortement amplifié de Socrate : la mise en avant de son apparence disgracieuse par le biais des hyperboles contraste avec la richesse de son esprit. L'auteur de *Gargantua* met en relief l'antinomie entre la chair et l'esprit, thème que nous retrouvons déjà chez Xénophon. Dans les trois textes, y compris le *Théétète* de Platon, les figures de Socrate et de Théétète sont comparées à celle d'un Silène. Dans la mythologie grecque, le Silène était un satyre sage, souvent peint en vieillard jovial mais d'une grande laideur. La comparaison

[87] Platon, *Théétète*, éd. et trad. Michel Narcy, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, 144 a, p. 59.
[88] *Id., Le premier Alcibiade,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015, 130 c, p. 67.
[89] *Id., Théétète*, 144 b, p. 60.
[90] *Ibid*., 185 d, p. 127.

d'Alcibiade, qui place Socrate et Silène sur le même plan, ne doit pas être perçue comme un affront à l'égard du philosophe parce que très souvent, dans l'Antiquité, les silènes représentaient des divinités olympiennes. Dans le prologue de *Gargantua*, les Silènes apparaissent sous la forme de boîtes décorées de figures « drôles et frivoles » qui devraient provoquer le rire ; mais une fois ouvertes, ces boîtes dévoilent des drogues fines qui font allusion à l'intelligence de Socrate :

> Silènes étaient jadis petites boîtes, telles voyons de présent aux boutiques des apothicaires, peintes au-dessus de figures joyeuses et frivoles comme de harpies, satyres, oisons bridés, lièvres cornus, canes batées, boucs volants, cerfs limoniers et autres telles peintures contrefaites à plaisir pour exciter le monde à rire (tel fut Silène, maître du bon Bacchus) ; mais au dedans l'on conservait les fines drogues, comme baume, ambre gris, amomon, musc, civette, pierreries et autres choses précieuses. Tel disait être Socrate, parce que le voyant au dehors et l'estimant par l'extérieure apparence, n'en eussiez donné un morceau d'oignon, tant laid il était de corps et ridicule en son maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau, le visage d'un fol, simple en mœurs, rustique en vêtements, pauvre de fortune, infortuné en femmes, inepte à tous offices de la république, toujours riant, toujours buvant d'autant à un chacun, toujours se moquant, toujours dissimulant son divin savoir ; mais ouvrant cette boîte, eussiez au dedans trouvé une céleste et inappréciable drogue : entendement plus qu'humain, vertu merveilleuse, courage invincible, sobriété non pareille, contentement certain, assurance parfaite, déprisement incroyable de tout ce pourquoi les humains tant veillent, courent, travaillent, naviguent et bataillent[91].

La relation parfois ambiguë entre intérieur et extérieur, entre essence et apparence, constitue un thème majeur de la Renaissance et au-delà, mais trouve ses premières manifestations dès les œuvres platoniciennes. Les portraits de Socrate – tantôt homme à l'âme vertueuse, tantôt figure laide physiquement – sont mobilisés par les auteurs pour mettre en lumière la dualité du philosophe. Cette dualité sert surtout à interroger la notion traditionnelle de beauté : Socrate représente une voie possible de perfectionnement pour ses disciples, en ce qu'il dépasse les critères esthétiques conventionnels. Le jugement du beau et du laid ne se réduit alors plus à l'apparence physique, mais s'élargit à une dimension éthique.

Socrate introduit dans cette réflexion un élément qui complexifie la conception de la beauté. Selon lui, l'harmonie ne procède pas nécessairement de la reproduction d'une perfection formelle : « Tu me parais dire, reprit Socrate, qu'une chose est bien formée non pas par elle-même, mais relativement à celui qui s'en sert[92]. ». Selon Socrate, la perfection n'a pas d'existence autonome, mais dépend de quelque chose d'autre, comme l'illustre l'analyse de Mélanie Lucciano :

---

[91] François Rabelais, *Gargantua* [1534], dans *Œuvres complètes de François Rabelais*, éd. Pierre Cailler, Genève, Pierre Cailler, 1956, p. 19-20.
[92] Xénophon, *op. cit,* t. III, 10, 12-11.

> Le corps de Socrate lorsqu'il danse devient beau parce qu'il accomplit une activité utile, et cela à un double niveau : il est entretenu et harmonieux dans sa musculature, mais il entraîne également ses disciples sur la voie de cette pratique[93].

La beauté d'un objet ou d'un sujet dépend de la relation entre l'objet même et son emploi : il s'agit du critère de l'utile ou de l'adaptation à une fonction donnée. À ce propos, nous assistons à une redéfinition de la beauté traditionnelle : la *kalokagathia,* l'union entre beauté éthique et beauté esthétique, est définie par l'adaptabilité à une tâche, comme l'explique Xénophon dans *Les Mémorables :*

> Est-ce que tu crois que le bien est une chose, et que le beau en est une autre ? Ne sais-tu pas que toutes les choses sont à la fois belles et bonnes relativement aux mêmes choses ? La vertu, en tout premier lieu, n'est pas bonne relativement à certaines choses, et belle relativement à d'autres ; pour les hommes, ensuite, il en va de même : c'est par rapport aux mêmes choses qu'ils sont dits beaux et bons, c'est par rapport aux mêmes choses aussi que leurs corps paraissent beaux et bons, et tous les autres objets dont les hommes se servent sont considérés beaux et bons relativement aux mêmes choses, à savoir celles pour lesquelles ils sont utiles[94].

Cependant, cela implique que même les choses et les personnes laides esthétiquement peuvent, s'ils se révèlent utiles, acquérir une dimension de beauté et de bonté – et inversement. C'est ce que l'auteur affirme dans le passage suivant, à l'issue d'une réflexion approfondie :

> Dans ce cas, demanda-t-il, est-ce qu'une corbeille pour le transport du fumier est aussi une belle chose ? – Oui, par Zeus, répondit-il, et un bouclier
> en or peut être laid, du moment que le premier a été conçu pour remplir sa fonction et l'autre mal. – Veux-tu dire, reprit-il, que les mêmes choses sont à la fois belles et laides ? – Bien sûr par Zeus, répondit-il, et qu'elles sont à la fois bonnes et mauvaises ; souvent, en effet, ce qui est bon pour la faim est mauvais pour la fièvre et ce qui est bon pour la fièvre est mauvais pour la faim ; et souvent ce qui beau pour la lutte est laid pour la course. Car toutes les choses sont bonnes et belles pour les usages auxquels elles sont bien adaptées, et mauvaises et laides pour ceux auxquels elles sont mal adaptées[95].

Selon cette conception, Socrate serait plus beau que Critobule parce que la nature a doté le premier de la force du logos philosophique et le deuxième de la beauté physique. Dans un

---

[93] Mélanie Lucciano, « Socrate philosophe imparfait ? L'exemple du Banquet de Xénophon », dans Xavier Bonnier et Sylvie Laigneau-Fontaine (dir.), *L'imperfection littéraire et artistique en Europe. Antiquité - XXI^e^ siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 34.
[94] Xénophon, *op. cit,* t. III, 8, 5.
[95] *Ibid*., t. III, 8, 6-7.

discours d'utilité, la beauté morale l'emporte sur la beauté physique, celle-ci se bornant à l'extériorité, tandis qu'une morale vertueuse constitue, par essence, un signe manifeste de bonté. Malgré cela, Critobule continue à nourrir sa beauté physique et sensuelle, tandis que Socrate chérit l'âme de préférence au corps, une pratique partagée et défendue au Moyen Âge mais qui subira un coup d'arrêt lors de la réforme grégorienne et du mouvement des moines. Ce nouvel esprit entraîne une révision des paradigmes théologiques qui s'étendent au-delà des cercles religieux. L'événement capital qui bouleverse les certitudes chrétiennes est la résurrection et réincarnation de Christ. Le fils de Dieu a vaincu la mort et ce geste salvateur a permis le rachat de l'humanité. Dans l'au-delà, les hommes et les femmes retrouveront leur corps, pour souffrir en enfer ou pour jouir dans la gloire du paradis.

Si d'une part la description de la laideur de Socrate dans les textes antiques découle de la volonté de blâmer le corps et faire l'éloge de l'âme avec une visée didactique adressée surtout aux disciples du philosophe, au Moyen Âge, la description du corps dégradé bascule souvent vers l'animalité. Les descriptions s'appuient sur des attributs du monde animal pour disqualifier quelqu'un au physique hideux, comme dans le cas du *Chevalier au lion*. L'ensauvagement dévalorise encore plus les corps laids qui, lors des descriptions, sont exclus de la communauté des hommes.

Dans les textes médiévaux, le terme *vilain* désigne couramment celui qui habite à la campagne, et par là même, celui qui est dépourvu des manières courtoises. Selon la morale de l'époque, quiconque vivait en dehors de la cour était considéré comme dépourvu de bonnes manières, et par conséquent, comme n'étant pas beau. Puisque les portraits reposent fréquemment sur l'exagération, la laideur attribuée au méchant est presque toujours absolue. La distance entre beauté et laideur devient si marquée que, par le procédé de l'assimilation, le personnage bascule hors de l'humanité et se voit rapproché du règne animal – comme c'est le cas du *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, où un chevalier aux « yeux de chouettes » est comparé à des créatures telles que le loup ou l'éléphant.

Chez Chrétien de Troyes, les passages descriptifs entrent en tension avec une narration principalement orientée vers l'action, davantage susceptible de retenir l'attention des lecteurs et auditeurs. Dans une économie du récit qui privilégie l'aventure, toute pause descriptive risque de ralentir la progression narrative. Par conséquent, lorsque l'auteur développe un portrait physique, il recourt à l'hyperbole, à l'amplification et à une riche variété lexicale dans le choix des adjectifs qualificatifs : l'intensité stylistique vient alors légitimer cet arrêt momentané du récit et confère à la description une valeur signifiante, souvent morale ou

symbolique. Le rythme des descriptions est souvent soutenu, une approche qui permet à l'auteur de créer de la curiosité et de la surprise.

Par ailleurs, ces descriptions revêtent souvent une portée morale, qu'il s'agisse de personnages beaux ou laids. Face à une beauté féminine ou masculine, l'auteur médiéval fait ressortir les qualités morales des personnages ou il s'attarde sur leurs vêtements, révélateurs de leur noblesse d'âme. Cependant, lorsqu'il introduit des personnages marqués par la laideur, Chrétien de Troyes ne les entoure pas toujours de pitié ni de commisération, comme le montre l'exemple du gardien de taureaux qu'Yvain rencontre au cours de sa pérégrination.

Le personnage apparaît assis sur une souche, une massue dans la main, deux éléments dénués de toute noblesse. L'édition critique de David F. Hult permet de nous rapprocher beaucoup du texte médiéval, surtout du point de vue linguistique[96]. Le manuscrit sur lequel Hult s'est appuyé date de la fin du XIII^{e} siècle ou du début du XIV^{e} siècle. Nous signalons les vers 286-307 contenant une description du *vilain* :

> Un rustre qui ressemblait à un maure, / immense et excessivement hideux, / bref, une créature si laide / qu'on ne saurait l'exprimer en paroles, / était là, assis sur une souche, / une grande massue à la main. / Je m'approchai du rustre, / et je vis qu'il avait la tête plus grosse que celle d'un cheval de somme, ou de n'importe quelle autre bête ; / les cheveux en désordre, un front pelé / qui mesurait bien deux empans en largeur ; / de grandes oreilles velues / comme celles d'un éléphant ; de gros sourcils et un visage plat, / des yeux de chouette et un nez de chat ; / la bouche fendue comme celle d'un loup ; / des dents de sanglier aiguës et jaunâtres ; / la barbe noire et les moustaches tordues ; / et le menton soudé à la poitrine, / avec une longue échine déformée et bossue. / Il était appuyé sur sa massue, / et vêtu d'un habit vraiment étrange[97].

Le premier octosyllabe se clôt sur le terme *maure* qui indique la figure de l'Autre, c'est-à-dire le Sarrasin. Celui-ci est présenté comme un géant : son portrait démesuré concerne tant le physique que les codes d'ordre moral et social. Le terme *homme* ne fait jamais son apparition dans la description du *vilain* : celui-ci est plutôt indiqué comme une *créature*. L'auteur

---

[96] Claude Buridant, David F. Hult, (éd. trad.), « Yvain, ou le Chevalier au lion », *Cahiers de civilisation médiévale,* Paris, 38^{e} année, supplément annuel 1995, p. 44-46.
L'édition critique de David F. Hult du *Chevalier au Lion* repose sur le manuscrit de la Bibliothèque nationale fr. 1433. Hult applique les principes d'un « bédiérisme tempéré » (une approche philologique développée par Joseph Bédier, éminent médiéviste français, reconnu pour ses travaux sur la *Chanson de Roland* et d'autres œuvres médiévales) : il conserve les particularités orthographiques, grammaticales et lexicales du manuscrit médiéval sans les « moderniser », et signale systématiquement les variantes des autres témoins manuscrits. En outre, le texte est proposé en ancien français côte à côte avec une traduction en français moderne, ce qui permet au lecteur d'observer directement les formes médiévales – morphologie, conjugaisons, tournures syntaxiques – et ainsi de mieux comprendre la langue telle qu'elle était à l'époque. Hult ne cherche pas à « arranger » le texte pour le rendre plus élégant, mais à le présenter « le plus près possible du manuscrit », de façon que l'on puisse percevoir la vitalité linguistique du texte médiéval dans toutes ses nuances.
[97] Chrétien De Troyes, *Le chevalier au lion ou Le roman d'Yvain,* éd. trad. David F. Hult, Paris, Livre de poche, 1994, p. 70-73, v. 286-307.

introduit ce personnage d'abord par une description du visage, avant de déplacer le regard vers son corps et ses vêtements. Cette peinture représente une antithèse du portrait du héros courtois : au lieu des cheveux blonds, un nez droit et des yeux riants, le vilain a des cheveux en broussaille, un nez de chat et des yeux de chouettes. Dans le cas du *maure*, Chrétien décrit ses vêtements aussi : il portait un vêtement étrange qui ne contenait ni lin ni laine, et, autour du cou, des peaux écorchées, de taureaux ou de bœufs. Dans les descriptions des personnages laids, nous trouvons « soit une adéquation entre laideur physique et laideur vestimentaire, soit la seule laideur physique. Il n'y a pas, semble-t-il, de portrait de la laideur physique allié à une description de vêtements somptueux[98]. ».

Même si le *vilain* semble dépourvu de sensibilité, sa laideur ne revêt pas un caractère entièrement négatif. Ce gardien informe Yvain de l'existence d'une fontaine où le chevalier pourra trouver l'aventure qu'il recherche. Sa participation active au destin d'Yvain ne nous donne pas accès à ses sentiments, mais permet néanmoins de l'exclure des figures strictement méchantes. Chrétien de Troyes ne condamne pas les personnages physiquement laids ; au contraire, il leur attribue une valeur morale et humaine qui les rapproche des figures considérées comme belles. Une fois de plus, il apparaît que la laideur physique ne coïncide pas avec la malveillance morale.

[98] Catherine Blons-Pierre, « L'esthétique de la description des personnages chez Chrétien de Troyes », *Bien dire et bien aprandre,* n° 11, 1993, p. 65.

2.3 Bertrand du Guesclin : la laideur au fondement d'un destin héroïque

Contrairement aux romans, dans les chansons de geste les pauses descriptives sont presque inexistantes en raison de la nature des ouvrages, qui peuvent être lus comme des instruments de célébration d'une communauté. L'intérêt du texte épique réside avant tout dans l'enchaînement des actions et moins dans les pauses descriptives qui en interrompent l'élan et contrastent avec l'esprit même de ce genre littéraire. Les portraits restent en effet peu développés : Roland est preux, marqué par sa vaillance, tandis qu'Olivier incarne la sagesse. Ils représentent des types de personnages correspondant à des catégories morales ou sociales.

Toutefois, dans le sillage de la chanson de Roland, deux siècles plus tard, la *chanson de Bertrand du Guesclin* fait son apparition au tout début du règne de Charles VI. Cette chanson n'est connue que depuis 1839 ; avant cette date, l'histoire de Bertrand du Guesclin circulait en Bretagne grâce à des manuscrits inspirés de la version en prose de Cuvelier, écrite en 1387 à la demande du seigneur Jehan d'Estouteville.

À partir de ce moment, notre analyse s'appuiera principalement sur l'édition critique établie par Jean-Claude Faucon en 1991, dont l'apport essentiel fut de sortir cette chanson de geste de l'oubli. Jean-Claude Faucon observe que du Guesclin ne fait véritablement son entrée sur la scène historique qu'entre 1360 et 1364, alors qu'il était déjà âgé de plus de quarante ans. Avant cette période, nous ne disposons d'aucune information sur sa vie. Cuvelier entreprend la rédaction de la chanson après la mort du connétable français, donc vers la fin de 1380, et l'achève au bout de cinq ans. La circulation d'un autre manuscrit traitant de la vie de du Guesclin et portant le nom de Trueller, a fait penser à une double chronique, mais cette hypothèse a vite été abandonnée au moment où on a reconnu la similarité des deux ouvrages, à la différence que l'un avait été écrit à Paris par Cuvelier, et l'autre par Trueller en Bretagne. L'originalité de l'œuvre de Cuvelier tient à sa forme : tout en relevant du genre épique, elle assume également une dimension quasi de chronique, dans une période où les chroniques se font particulièrement rares[99]. Malgré l'aspect apparemment biographique, Cuvelier rapproche son œuvre à la tradition épique par le biais du titre *chanson*[100]. Il choisit de se confronter à la matière épique à une époque où le public ne se presse plus autour des jongleurs, ni sur les

[99] Jean-Claude Faucon, *La chanson de Bertrand du Guesclin de Cuvelier*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 1991, t. III, (édition critique) p. 7.

[100] Les particularités de cet ouvrage sont bien expliquées par Yvonne Vermijn dans « Trois traditions manuscrites parallèles. La Chanson de Bertrand du Guesclin et ses mises en prose de 1380 à 1480 », dans Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman (dir.), *Pour un nouveau répertoire des mises en prose. Roman, chanson de geste, autres genres*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 347-360.

routes, ni lors des fêtes. Cuvelier ne s'adresse pas à l'aristocratie, dont les goûts, à cette époque, se tournent davantage vers le genre romanesque que vers la matière épique. En décidant d'attribuer à son récit la forme d'une chanson de geste, une des dernières de notre littérature, Cuvelier atteint un public plus vaste : il s'agit d'un choix en accord avec la personnalité de du Guesclin, héros pauvre mais populaire, chez qui la pauvreté et la simplicité vont de pair avec une attention aiguë aux souffrances du petit peuple français. Le but de l'auteur était d'élever la figure de Bertrand du Guesclin au niveau de celle de Roland par le biais d'une chanson de geste qui, en réalité, n'est ni une chanson ni une imitation. De toute façon, les fonctions traditionnellement attribuées aux chansons de geste se trouvent formellement assignées à l'œuvre de Cuvelier :

> le divertissement, la sanction, l'information, la mémoire et l'exemple, avec ces excroissances de l'exemple que sont la propagande et la mobilisation. À cet égard, la *Chanson de Bertrand du Guesclin* est l'aboutissement ultime de ce lien spécial entre le politique et la littérature, qui part de la *Chanson de Roland*[101].

Il est important de préciser que Cuvelier ne réalisa pas une chanson de geste sur le connétable du Guesclin mais il voulut installer Bertrand à l'intérieur de la tradition épique pour que son histoire reste durable et éternelle. L'image que l'auteur partage avec nous est celle d'un héros simple et naïf : son apparition à la cour ne touche pas au même niveau de somptuosité que celle de Roland ; « [...] mal habillé, vêtu d'une jacques noire ou d'une cotte grise, une hache sur l'épaule, le regard farouche, il surprend tous ceux qui attendaient le célèbre chef de guerre[102]. ». Il en résulte un récit dont les témoins ne sont pas seulement les combattants de guerre mais toute une population qui en a subi les effets terribles. Bertrand du Guesclin se fait donc le porte-parole des habitants du royaume en incarnant, aux yeux d'un grand nombre d'entre eux, la paix revenue.

D'après Martí de Riquer, on peut considérer la chanson de geste comme « l'histoire pour le peuple, pour ceux qui ne savent pas lire[103] », ce qui éclaire le choix de Cuvelier de recueillir des récits façonnés par la tradition orale. L'originalité de l'œuvre de Cuvelier réside dans le traitement qu'il accorde au combat épique – mettant en lumière la guerre de siège et la dynamique des conquêtes successives – ainsi que dans l'élaboration d'une figure héroïque moderne, enracinée dans le contexte du XIV^e^ siècle, mais incarnant l'idéal glorieux du vassal fidèle. L'auteur parvient à établir un compromis entre modernité et pathos épique ancien en se

[101] *Ibid*., p. 267.
[102] *Ibid*., p. 134.
[103] *Ibid*., p. 249.

dissimulant derrière le masque d'un prétendu jongleur, qui apparaît au début de nombreux épisodes. Il s'agit d'un élément qui contribue à associer Bertrand à Roland. Ce type de héros s'éloigne à ce point des modèles romanesques que les biographies héroïques postérieures n'en feront même pas mention[104]. Le recours à la tradition ancienne pour célébrer la politique royale du XIV[e] siècle est rendu possible grâce à l'emploi du genre littéraire de la chanson de geste où le héros triomphe après avoir reconnu la souveraineté royale. Chronique en forme de geste, la chanson de Bertrand du Guesclin reprend les formules et les schémas épiques, mais elle les inscrit dans une atmosphère différente de celle des chansons canoniques. Le renouvellement du genre transparaît également dans les laisses, dont la forme reste profondément narrative. Cuvelier s'efforce de respecter quelques règles du genre de la chanson comme l'intonation à travers laquelle il s'adresse à l'auditoire et l'emploi des vers conclusifs qui contiennent des proverbes, des réflexions morales ou humoristiques, des interventions de la part de l'auteur, des approbations ou des maximes, comme nous pouvons le constater à la fin de la laisse suivante :

CXXXII
"C'est voir, se dist li ducs, bien m'y suis garde prins,
Car cil qui honorer doivent la fleur de lis
La vouroient fouler aux piez, ce m'est avis"[105].

Cette maxime apparaît dans une laisse de glorification du roi Charles V, qui aimait ces sujets et en était, à son tour, aimé. Ce thème est fréquent dans les ouvrages du Moyen Âge – comme le montrent *Le Livre des Manières* (1168-1178) d'Étienne Fougères et *Le Livre des Fais du sage roi Charles V* (1404) de Christine de Pisan.

Les soixante ans de la vie de Bertrand et les pays de France et d'Espagne servent de cadre spatio-temporel à cette chanson, caractérisée par une certaine discontinuité temporelle. Toutefois, même si la figure de Bertrand est centrale dans cette œuvre, l'intériorité de son âme n'est pas abordée. Le public de cette anti-chanson fait la connaissance de Bertrand, dont la générosité est une constante de son comportement. Mais au-delà de sa proximité avec le peuple, c'est sa hargne qui le précède – une qualité décisive dans nombre de ses victoires sur le champ de bataille. Il ne cherche ni à séduire ses partisans, ni à complaire à ses supérieurs. L'un des traits qui ressortent le plus nettement du portrait brossé par Cuvelier est, par ailleurs, la confiance en soi. À la différence de nombreux autres chefs, du Guesclin n'impose pas le

[104] *Ibid*., p. 251.
[105] Jean-Claude Faucon, *op. cit.,* t. I, p. 78, CXXXII, 3720-3722.

respect, mais est seulement capable de susciter deux sentiments opposés : la peur ou l'enthousiasme. La colère prend le dessus sur toutes ses actions, comme l'observe Jean-Claude Faucon : « Qu'on se moque de lui, qu'on l'insulte, qu'on dédaigne ses propositions et le voilà lancé dans un projet sans appel[106]. ».

DCCXXV (22383-22387)
Quant Bertran entendi celui qui le moqua,
Moult dolent fu au cuer, de ce ne doubtez ja ;
A haulte voiz lui dist : "Mal ait qui vous porta!
Par force serez prins, ou on se rendera,
Et se tenis vous puis, voir on vous pendera[107] !"

Sur le plan moral, les vices et les vertus se disputent l'âme de du Guesclin : son extrême générosité s'alterne avec une fougue menaçante. Pour pousser ses hommes à l'assaut, il recourt à des insultes et à des menaces, souvent renforcées par des serments destinés à encourager les troupes. Cette attitude provoque fréquemment la reddition de ses ennemis. À la différence des chevaliers des chansons ou des romans, du Guesclin incarne des aspirations collectives plutôt qu'une prouesse et une morale individuelles. C'est pourquoi l'analyse psychologique du personnage, ses drames intérieurs et ses doutes, restent limités. Le narrateur se contente de décrire les comportements, les réactions et les propos du héros en tant que tels, sans intervenir. Il se présente comme un observateur qui fait vivre ses personnages tels qu'ils furent et tels qu'ils étaient perçus.

Toutefois, son obstination à dévoiler sans fard la disgrâce physique du héros, tout en modulant certains traits de la personnalité du connétable, témoigne d'une intention délibérée. Là où les jugements explicites font défaut, la mise en lumière de certains épisodes de la vie de Bertrand révèle la curiosité et la réflexion de Cuvelier à l'égard de ces thématiques. Ce récit est le seul témoin de l'enfance du héros, ce qui nous empêche de vérifier la vraisemblance de certaines affirmations. Cuvelier consacre 27 laisses à la jeunesse de Bertrand, à partir de sa naissance jusqu'à son entrée dans l'âge adulte. Le choix de révéler au public du XIV^{e} siècle les coulisses de la grandeur du chef français s'oppose à la conception médiévale selon laquelle le « sentiment de l'enfance » n'existe pas[108]. Il est vrai qu'une partie de la littérature s'intéresse à la jeunesse des héros, souvent abandonnés ou maltraités, victimes de la tyrannie parentale, mais qui, dès leur plus jeune âge, font preuve de bravoure, d'intelligence et de force

[106] *Id., op. cit.,* t. III, (édition critique), p. 136.
[107] *Id., op. cit.,* t. I, p. 438-439, DCCXXV, 22383-22387.
[108] Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Points, 2014, p. 134.

– trois qualités annonciatrices d'un futur chef. Loin du topos de l'enfant prodige, dont l'héroïsme se situe hors norme, Cuvelier prive son héros de l'abondance des dons naturels et met en scène un enfant démuni et détesté. Le focus sur la petite noblesse et sur la fortune modeste de la famille de Bertrand illustre clairement les écarts qui se creusent entre le nouveau paysage social du XIV^e^ siècle, dont du Guesclin est issu, et l'exclusivisme de la haute noblesse des chansons de geste du XII^e^ siècle. Aucun élément aristocratique ne se trouve à la base de son éducation. C'est pour cette raison que le peuple se sent proche de lui : « nulle morale sociale ne le sépare vraiment des catégories infortunées[109]. » ; il ne s'approche pas du peuple, il est le peuple. L'altérité de cette histoire, au contenu épique mais ancrée au XIV^e^ siècle, se traduit dans la figure de Bertrand : nul n'est plus éloigné du preux Roland que cet homme à l'allure champêtre. Il est rusé, froid et calculateur, mais, en contrepoint de cette méchanceté, il révèle une générosité sans limites, témoignant d'un profond désir d'être respecté plutôt qu'aimé. Après une journée consacrée aux affrontements, il offre à boire à tous ses compagnons et distribue des prix aux combattants les plus valeureux (parfois cette générosité atteint des pointes extrêmes : « Et li fut sur son chief le noble pris posez : / C'estoit un bel chappel d'or et d'argent ouvrez[110] »). Cependant, il ne s'agit pas vraiment d'une générosité désintéressée car elle vise à s'entourer d'hommes fidèles qui le suivent dans ses conquêtes. Ce comportement le suivra à l'âge adulte, lorsqu'il promettra à ses hommes, avant l'attaque, qu'ils dîneront le soir même dans le château assiégé.

Bien que Cuvelier travaille à défaire les textures épiques usuelles, il demeure fidèle au modèle des récits où l'enfance du héros constitue le point de départ de sa future grandeur. L'affirmation de du Guesclin s'accomplit par le dépassement d'une infortune qui le poursuit depuis son enfance : il est conscient d'être laid et rude, et que tout est pauvre et étroit dans son présent, tandis qu'un avenir glorieux est inscrit dans son destin. Le libre arbitre confère au héros la capacité d'agir ou de périr dans sa condition.

L'enfance de Bertrand du Guesclin n'a rien de romanesque ; pourtant, Cuvelier choisit de dresser le portrait d'une adolescence marquée par la prédestination à commander : celle d'un enfant qui se révèle chef de bande dès l'âge de neuf ans, organisant des groupes de jeunes et les incitant à s'affronter.

X (280-306)
Quant vint qu'il ot neuf ans sa maniere changoit ;
Plus honnorablement assez se maintenoit

[109]Jean-Claude Faucon, *op. cit.,* t. III, (édition critique), p. 130.
[110] *Ibid*., p. 14, XVII, 473-474.

Et sa mere meesmes noblement le vestoit
Et li monstra amour. En chierté le tenoit,
C'on ne lui medisist a sa gent commandoit,
Et Bertran li gentilz amendoit et croissoit.
Or oyez de Bertran quel coustume il prenoit :
Aux plains champs et aux prez souvent jouer aloit,
Quarante ou demi cent des enfants assembloit,
Si qu'en tournoyement departir les faisoit,
Et les faisoit combatre telement et si roit
Que l'un l'autre abatoient ; et puis les relevoit,
Et en eulx relevant Bertran les reboutoit.
Telement l'un a l'autre a son sens les hurtoit,
Ce sembloient mouton qui hurtoyent la endroit.
Tel y ot des enfans qui haultement rioit
Et tel y ot aussi qui laidement ploroit.
Bertran entroit en eulx qui bien les resmouvoit ;
Dist qu'au mieulx combatant un noble pris donroit.
Et puis de foiz a aultre ces compaignons boutoit
A destre et a senestre, moult grans cops leur donnoit.
Et aussi a la foiz si bien batus estoit
Que par bouche et par nes le cler sang luy filoit,
Et ses draps ensement touz on luy dessiroit.
Bertran n'y compta riens, "Glaiequin" escrioit,
Et quant li compaignons le laissoient tout coit
Pour le jeu reschauffer en my eulx se boutoit[111].

Les combats se terminent souvent par une scène où Bertrand revient au château, le visage ensanglanté et les vêtements déchirés. Cette attitude révèle un futur chef et guerrier. Dès son plus jeune âge, il n'a jamais baissé sa garde ni fait preuve de faiblesse. Au contraire, il a toujours intériorisé le regard négatif de son entourage et a riposté pour se protéger des invectives.

XI (307-328)
Ainsi se maintenoit Bertran li ber souvent.
Les enfans fait combatre et il mesmes s'i prent
Et faisoit la bataille durer si longuement
C'on ne savoit li quelx avoit amendement.
Et quant chascun avoit moult bien son payement
La bataille faisoit par son conmandement
Cesser, puis leur disoit a sa voix doulcement :
"Avant my compaignon ! Alons priveement
Boire trestous ensemble bien et paisiblement ;
Je payerai pour vous tant com j'aray argent.

[111] *Id., op. cit.,* t. I, p. 10-11, X, 280-306.

Et qui ara mestier de faire payement
Je demourray pour luy bien et courtoisement
A fin ; se je le preste aucun, si le me rent,
Jamais ne l'ameray en trestout mon vivant.
Se li hostez me croit, payez sera briefment,
S'en maison je devoye prendre hanaps d'argent
Ou aler vendre a Resnes une bonne jument ;
Encore en fineroit monseigneur plus de cent.
- Dieux ! dient li enfant de leur droit sentement.
Conment Bertran sera de grant entendement ?
Dieux lui doint bonne fin, a qui le mons apent,
Devenir a honneur a bon conmencement[112] !"

Bertrand apparaît comme l'homme de Dieu qui conduit ses guerriers à l'assaut ; il incarne le Bien contre le Mal, bien qu'il ne se soit jamais engagé sur une voie spirituelle. Ses combats, loin d'être des témoignages de foi, sont souvent marqués par des railleries à l'égard de l'Église.

Malgré l'absence d'une analyse psychologique explicite, c'est le personnage lui-même qui témoigne d'une psychologie complexe : il agit en héros triomphant de son malheur originel, constitué par une laideur outrancière. Le petit Bertrand n'a rien pour plaire : « moins il est aimé, moins il est aimable ; plus il est châtié, plus il se rend odieux par ses incartades et ses brutalités[113]. ». La laideur le hantera à jamais, et il demeurera toujours rude. Cette laideur semble constituer le leitmotiv d'une grande partie de la chanson :

III (53-66)
Mais l'enfes dont je dis et dont je vois parlant,
Je croy qu'il n'ot si lait de Resnes a Dinant :
Camus estoit et noirs, malostruz et massant.
Li peres et la mere si le heoyent tant
Que souvent en leurs cuers estoient desirant
Qu'il fust mort ou noiez en une eaue courant ;
Garçon, nice et coquart l'aloyent appelant.
Tant estoit deboutez a loy de mescheant
Que compte n'en faisoient escuier ne sergant.
Mais on a bien veü en ce monde apparant
Que li plus debouté estoient li plus grant.
Ainsi en avint il, de ce n'alez doubtant,

[112] *Ibid*., p. 11, XI, 307-328.
[113] Alain Labbé , « Une grande âme en un corps disgracié : la laideur du héros dans la Chanson de Bertrand du Guesclin », dans Arrouye Jean, Raphaela Averkorn, Carine Bouillot, Danielle Buschinger, Augustijn Callewaert, Françoise Clier Colombani, Valérie Galent-Fasseur (dir.), *Le beau et le laid au Moyen-Âge*, coll. « Senefiance », n° 43, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2000, p. 170 ; https://books.openedition.org/pup/4004, mis en ligne le 14 mai 2024, consulté le 16 juin 2025.

Car puis ot tant d'onneur, si com j'ay dit devant,
Conques n'ot chevaliers puis le temps de Rolant[114] ;

Tout en respectant la modalité de présentation des personnages telle qu'elle a toujours été pratiquée par la littérature médiévale, Cuvelier expose d'abord le physique laid du héros, qui entre en contradiction avec l'union harmonieuse entre sa mère et son père : « Regnault de Glaiequin fu le pere a l'enfant, / D'une moult gentilz dame et de moult bel semblant[115]. ». Il n'est ni beau, ni blond et certainement il ne ressemble pas à ses parents. Son entrée en scène est marquée par la conjonction *mais* qui brise l'équilibre précédent pour introduire un être hybride. L'adjectif *noir* qui apparaît au vers 55 semble englober à la fois son teint et sa chevelure, à une époque où la peau et les cheveux clairs étaient considérés comme des qualités indispensables pour un chevalier courtois. À la différence des chansons de geste où le portrait des musulmans allie souvent la laideur à la lâcheté, ici les Sarrasins ne sont pas tournés en ridicule ; leur valeur n'est pas remise en question. Les ennemis, qu'ils soient anglais ou Sarrasins, ne présentent ni monstruosité physique, ni perversion morale. Cuvelier ne les disqualifie pas, contrairement aux troupes espagnoles. Ce n'est pas l'armée adverse qui est jugée laide en raison de la noirceur de son teint, mais le visage sombre et camus de Bertrand.

La famille, censée être un lieu de réconfort, devient pour Bertrand le cadre de son malaise : sa laideur fait l'objet de méprises de la part de ses parents, notamment de sa mère, qui répète à maintes reprises qu'elle préférerait le voir mort. Elle ne supporte pas l'idée d'avoir mis au monde un enfant si laid et si brutal, au point qu'elle n'arrive pas à cacher le désir de la mort de son fils : son caractère violent et fier l'emporte sur sa nature maternelle. La réitération incessante du souhait de mort d'un fils est rare dans le panorama littéraire médiéval, d'autant plus quand elle émane d'une mère. Le visage vilain et la rudesse des manières de du Guesclin ne peuvent qu'annoncer des présages malheureux. Son père aussi le repoussera, jusqu'à l'emprisonner, sur demande de la mère de Bertrand : « Et la mere souvent tenrement en ploroit / Et dist a son seigneur que ja n'en joyroit / Se li sien fils Bertran en prison ne metoit[116]. ». Il n'est qu'un maillon défectueux d'une longue chaîne lignagère. La laideur et la méchanceté de Bertrand déçoivent tant sa mère que son père qui renouvellent sans cesse et en vain leurs reproches, dès lors que Bertrand se conduit encore pire le jour suivant.

[114] Jean-Claude Faucon, *op. cit.,* t. I, p. 6, III, 53-66.
[115] *Ibid*., p. 6, III, 51-52.
[116] *Ibid*., p. 12, XIII, 372-375.

XII (332-349)
Quant Bertran revenoit de celle compaignie,
Navrez et descirez en faisant chiere lye,
Sa mere lui disoit, dolante et corroucie :
"Certes chestif garçon, vous menez laide vie !
Mal semble que venez de si noble lignie,
Vous vous faites gaber et avoir vilonnie.
Regardez conme il a sa robe bien soillie,
Le visage sanglant et en mainte partie !
S'en ce point revenez encore une autre fie,
Vous en repentirez touz les jours de vo vie.
Ne vous souvient il pas donc de la convertie
Qui dist qu'a haulte honneur et a grant seignorie
Verrez la char de vous ains vostre vie faillie,
Et metriez a honneur toute vostre lignie ?
Mains biens sorti sur vous, mais je ne le croy mie.
Bertran, or vous gardez ! Ou, par sainte Marie,
Je vous corroceray, je vous acertiffie."
Mais Bertran l'andemain faisoit pis la moitie[117].

Cependant, sa bravoure compense sa laideur, et son sens de l'honneur, son absence de noblesse. La laideur naturelle qui distingue le héros est perçue comme une injustice, au regard de la grandeur de Bertrand : « Bertrand n'a fait autre chose que de devenir ce qu'il était, durcissant ses forces et acceptant ses disgrâces, épousant le déterminisme de la grande destinée prédite sans échapper pour autant à celui de la laideur[118]. ». L'enfant et l'adolescent qu'il a été reflètent l'homme qu'il deviendra.

IV (79-95)
Ainsi que dit vous ay devant en la chanson,
Fu li enfes gentilz qui tant ot de renom,
Appelez bien souvent et tenuz a garçon
Jusques a tant qu'il ot. VI. ans ou environ.
S'avint a un hault jour si conme Ascencion
Que la mere Bertran, dont je fay mencion,
Estoit en une chambre qui fu en sa maison.
La estoient ses filz delez lui environ ;
Nonpourquant cilz Bertran seoit sur un lezon,
Et estoit a par luy, n'avoit nul compagnon.
Ly autre doy estoient en haulte establizon,
Nonpourquant arrier fu Bertran, ce nous dist on,
Mais on ne tenoit compte de luy ne de son nom,

[117] *Ibid*., p. 11, XII, 332-349.
[118] Alain Labbé, art. cit., p. 173.

Car il sembloit tout fol en sa condicion.
S'estoit nices et ors et de rude façon,
Mievres et annuyeux estoit plus que nulz hom
Et si tenoit toujours en sa main un baton[119].

Bertrand assimile et redirige les insultes qu'il reçoit à cause de sa laideur et de sa méchanceté. Un jour, à l'âge de six ans, délaissé par ses frères et ses sœurs, à l'heure du dîner, il se lève et renverse la table. Cet épisode reflète sa vigueur brutale et déclenche une série de comportements rebelles : « il ne cessera de se dresser contre ses parents, entrant ainsi dans l'engrenage révolte-répression[120]. ». La scène où Bertrand s'énerve pendant le repas est exposée ci-après :

IV (96-123)
Oyez dont s'apensa Bertran le dansillon :
La ou il vit ses freres, qu'il ama de cuer bon,
Qui se seoient a table en mangant d'un chappon,
A eulx s'en vint Bertran et leur dist a hault ton :
"Devez vous la mengier ? De par la Paission !
Vous mengiez des premiers a guise de baron,
Et il me faut atendre a guise de garçon !
Avecques vous yray seoir sur ce lezon.
Et se vous enparlez, par le corps saint Simon,
Pain et vin et vitaille a terre abateron !
- Freres, dist Oliviers, il me vient bien a bon.
Or vous venez seoir, s'avez devocion."
Adonc s'assist Bertran a sa division.
Ou qu'il voit a mengier il en prent a plain poing,
En luy n'avoit maniere non plus qu'en un mouton.
Quant la dame perçoit sa noble oppinion,
Haultement li cria : "Bertran ! Par saint Simon,
Se de la ne partez, bien batre vous feron !"
Et quant Bertran l'entent, ne luy vint mie a bon.
De table se leva par tel condicion
Qu'il a tout abatu et versé en un mon,
Oncques n'y demoura pain ne vin ne chapon.
"Ay, Dieux, ce dist la dame, com rude charreton !
Pleust a Dieu qu'il feust mort, car de certain savon
Ja n'aura en luy sens, maniere ne raison,
Ja honneur ne fera a son estracion !"
Ainsi que la dinoient en ceste mençion,
Une converse y vint que sage tenoit on[121].

[119] Jean-Claude Faucon, *op. cit.,* t. I, p. 6, IV, 79-95.
[120] *Id., op. cit.,* t. III, (édition critique), p. 131.
[121] *Id., op. cit.,* t. I, p. 6-7, IV, 96-123.

Indigné de voir ses frères et ses sœurs assis à la table sans lui, Bertrand monte en colère et réclame une place. Une fois qu'on la lui accorde, il se jette sur la nourriture avec l'avidité d'une bête affamée. L'ardeur presque sauvage qu'il met à se rassasier traduit déjà ce besoin viscéral de survivre, une pulsion qu'il transposera, plus tard, sur les champs de bataille. Lorsque sa mère le menace de le châtier, il renverse la table en augmentant la consternation maternelle. Cet épisode porte en lui le sceau d'un destin déjà tourmenté : les épreuves à venir prolongeront celles de l'enfance.

L'apparition de la converse, jouant le rôle d'antithèse, renverse la perspective en prophétisant la haute destinée de l'enfant. Elle prononce des mots, inspirés de la parole évangélique, qui annoncent que cet enfant méprisé deviendra le premier homme du monde.

VII (204-224)
"Dame, dist la converse, or ne me celez ja :
N'est mie vostre filz cilz enfes par dela ?
- Si est, se dist la dame, ly mien corps le porta,
Mais oncques mon seigneur vrayement ne l'ama,
Car ja plus annuyeux de luy ne naistera,
Mignoz, pervers et rudes a este et sera.
Il n'est mauvestié nulle dont ne s'avisera :
L'un fiert et l'autre boute et le tiers sachera ;
Il fait a l'un la moe, l'autre il compissera,
Et c'est nices et ors, ne say c'on en fera.
Pleüst a Dieu qu'il feust mors, desiré l'ay pieça !"
Et Bertran qui l'oÿ sur ses piez se dresça :
"Dame, vous avez tort, Bertran respondu a,
Que souhaidiez ma mort, encor m'en souvenra !
La voulenté de Dieu acomplie en sera.
Mais quant je seray grans, et li temps en venra,
J'aray un tel cheval qui chier vous coustera.
Se je treuve du vostre, bien paiez en sera.
Encore grant honneur de par moy vous vendra,
Ce dist ceste converse qui mes mains regarda."
Et la dame respont : "Je croy que ce n'iert ja !"[122].

Au début, la mère de Bertrand ne croit pas aux mots de la converse et la fait raisonner sur l'impossibilité de ses affirmations. La converse est pourtant bien consciente du message qu'elle leur a communiqué et affirme que, si sa prédiction ne se réalise pas, elle réclamerait elle-même d'être brûlée vive.

[122] *Ibid.,* t. I, VII, 204-224.

VIII (225-252)
La converse s'en vint a la dame briefment :
"Dame, dist el' a luy, oyez mon jugement :
Je vous jure sur Dieu et sur mon serement
Que cest enfant yci, que la voy en present,
Que vous tenez ainsi maleüreusement
Sera tant eüreux et de tel hardement
C'onques si grant honneur n'eurent tout si parent,
Car je voy desur luy un tel avisement
Qui devise sur luy si bel avenement
Que j'oblige mon corps, se je vis longuement,
C'on me face en un feu ardoit soudainement,
Se cilz enfes ne vient a honneur telement
Qu'il n'ara son pareil en tout le firmament,
Et li plus honorez de tout ce tenement
Ne qui soit ou royaume de France proprement.
Des fleurs de lix sera honnorez telement
Qu'on en orra parler jusques Jherusalant.
- A quoy le savez vous ?" dist la dame briefment.
Et celle luy a dit : "Je le say vrayement,
Et s'il n'avient ainsi, je m'offre plainement
Que me faciez ardoir en feu vilainement."
Lors s'apaisa la dame en cestui parlement,
Et dist a la converse : "Je scay bien vrayement
Que Dieux est tout poissant pour avancier sa gent.
Mais de ce que me dictes je ne vous croy noient,
Car en Bertran a trop petit conmencement.
Nonpourquant je le donne a Dieu omnipotent,
En sa garde le mais, si en fay son talant"[123].

Le laid Bertrand s'avère être un enfant prodige : un élément qui le rapproche encore plus des chansons de geste ou des romans où un avenir triomphant attend le jeune héros. Le dernier des hommes est destiné à devenir le premier, ou peut-être l'a-t-il toujours été : un *primus inter pares*. Le futur de Bertrand commence à prendre la forme de celui de Roland, souvent cité dans le poème de Cuvelier. À ce propos, l'index de l'édition de Jean-Claude Faucon met en évidence le nombre élevé de mentions de Roland. La référence rolandienne ne constitue pas seulement un moyen d'ancrage dans la tradition épique ; elle semble également confirmer le rôle providentiel de du Guesclin, figure réactualisée du *miles Christi*. L'auteur confère à l'expédition espagnole la dimension d'un pèlerinage vers le salut, tandis que la guerre menée par Bertrand prend les allures d'une croisade, déployée sur les mêmes terres où Roland avait

[123] *Ibid.,* t. I, VIII, 225-252.

autrefois souffert et brillé. Ainsi, le conflit engagé par du Guesclin tend à se transformer en un combat de foi, contribuant à la métamorphose de son caractère comme de ses intentions. Il a tout essayé pour déchirer le lien entre lui-même et l'image qu'il offre de lui. C'est pourquoi il s'acharne à prouver sans cesse sa valeur, en dépit de ses transgressions récurrentes. Pour devenir respectable aux yeux du peuple, il commence par accepter sa propre laideur, laquelle, ajoutée à sa hardiesse, lui ouvre l'accès à la gloire et à l'honneur.

> XX (586-591)
> Mais puis que je suy lait, estre vueil bien hardis,
> Et larges et courtois, de donner bien apris ;
> Hiraux et menestrelz vueil avoir revestis,
> Par quoy auttorisé je soye par leurs cris,
> Car la grace d'onneur vueil je acquerir tousdis,
> Car larges et courtois acquiert de bons amis[124].

Cette conscience lucide de soi se révèle déterminante dans sa destinée, où sa laideur – principalement physique – passe au second plan, éclipsée par son héroïsme. Enfin, le sarcasme adressé à son apparence pourrait s'ajouter aux raisons qui ont poussé Bertrand à emprunter le chemin du commandement, dans le but de reconquérir sa dignité. Ce n'est pas le premier récit à mettre en scène des personnages méprisés qui finissent par devenir les plus grands chefs. Bertrand ne cherche pas à rivaliser avec les autres chevaliers : sa supériorité s'impose à travers ses succès. À cela s'ajoute sa capacité à agir de manière autonome, sans être guidé dans les étapes à franchir – à la différence de héros comme Perceval, généralement accompagnés de maîtres ou de conseillers.

Malgré sa volonté d'accepter sa laideur et de s'affirmer en tant que chef, sa personnalité conserve des zones d'ombre où l'enfant humilié resurgit et empêche l'homme Bertrand de devenir un paladin preux et un chevalier fier : « Où plairait-il celui qui n'a pas trouvé grâce aux yeux de ses père et mère[125] ? » . Une part du caractère de du Guesclin restera toujours empreinte de méchanceté ; sa rudesse d'attitude et de parole l'accompagnera tout au long de sa vie, comme s'il ne pouvait jamais se libérer des frustrations de l'adolescent Bertrand ni de l'agressivité de l'enfant Bertrand. La rage qui fait partie de son comportement pourrait être la réponse à l'amour parental qu'il n'a jamais reçu, le contraignant à renoncer au bonheur de l'enfance. Il fonde son ambition débridée sur l'amertume du présent, tout en nourrissant l'espoir d'un avenir florissant.

---

[124] *Id., op. cit.,* t. I, p 16, XX, 586-591.
[125] Alain Labbé, art. cit., p. 173.

Même si précédemment nous avons affirmé que dans cette œuvre la psychologie du personnage est peu développée, il y a des passages brefs qui font ressortir toute l'intériorité de Bertrand, même dans la scène suivante, qui condense la personnalité du personnage :

XX (578-586)
Chevaucha par les rues Bertran li agencis ;
Voit ses nobles bourgeoises, blanches com fleur de lis,
Bourgeoises souffisans et ces dames de pris,
C'on menoit par ses rues, par escuiers faitis.
"A Dieux! se dist Bertran, le noble posteïs,
Jamais je ne seray amez ne conjoïs,
Ainçois seray tousjours des dames escondis,
Car bien say que je suy laiz et mal faitis.
Mais puis que je suy lait, estre veuil bien hardis,
Et larges et courtois, de donner bien apris[126] ;

Le regard désirant que du Guesclin porte sur les dames bourgeoises de Rennes et les observations qu'il formule sont un signe de délicatesse d'âme et de pleine conscience de la laideur qu'il assume. Il sait qu'il est « laiz et mal faitis » (v. 585) et qu'au lieu de se montrer devant les belles dames, il doit se cacher d'elles. Nous avons affaire à un homme à la perspicacité plutôt aiguë qui ne conteste ni sa laideur ni sa méchanceté, mais qui vit avec elles. Chez du Guesclin nous retrouvons une corrélation entre physique et morale : « puisque l'enfant est laid, il ne peut qu'être mauvais, et ne saurait donc être aimé »[127]. Cependant, si d'un côté Bertrand alterne sa générosité avec sa colère, en ce qui concerne son physique, il ne fait rien pour le modifier. Malgré son acceptation, il en souffre souvent. Cette laideur qui ne cesse de s'amplifier, grave toujours plus profondément ses traits sur le héros. Elle reflète l'humeur acerbe et vindicative de sa mère, la froideur de son père, l'indifférence de ses frères – en somme, le cercle vicieux du désamour qui, à maintes reprises, dévore puis rejette Bertrand.

Par ailleurs, notre héros, en plus d'être outrageusement laid, passe pour stupide et illettré. Sa laideur n'a pas seulement une mauvaise influence, tant verbale que physique, sur son entourage ; elle affecte aussi Bertrand lui-même, puisque la mauvaise apparence de l'enfant ne peut qu'annoncer un esprit défectueux. La laideur représente donc la cause de tous les malheurs de du Guesclin, tout comme la beauté était, à cette époque-là, à la base des fortunes physiques et morales des chevaliers. Toutefois, même si du Guesclin fait preuve

[126] Jean-Claude faucon, *op. cit.,* t. I, p 16, XX, 578-586.
[127] Alain Labbé, art. cit., p. 172.

d'intelligence sur le champ de bataille, il restera illettré pour toujours, une condition qui accentue encore plus sa laideur. Contrairement à l'esprit très fin de Socrate, qui lui permettait de transcender son physique hideux, du Guesclin n'a pas cette chance. Mais, même s'il n'atteint pas un tel raffinement philosophique, il connaîtra une métamorphose où la valeur morale l'emportera sur la laideur physique. Ce changement ne résulte pas d'une prophétie ou d'une révélation : la générosité et la sagacité ont toujours fait partie de son âme, ne l'ayant jamais quittée, malgré ses victoires et ses défaites.

Sa disgrâce physique continue à le dénigrer aux yeux de tout le monde, à l'exception de l'une des princesses de Castille qui, après l'avoir jugé sur la seule base de son apparence, expose une réflexion générale à propos de la laideur et de la beauté. Ce discours, introduit *in medias res*, revêt une portée trop conceptuelle pour ne pas être attribué à l'auteur lui-même. Le choix de confier ces paroles à des femmes, qui, contrairement aux hommes, occupent un rôle mineur dans la chanson de geste, pourrait révéler une intention délibérée de l'auteur. Cuvelier semble soit réévaluer la perception et la place des femmes, soit instrumentaliser la voix féminine afin de se distancier de la conclusion qu'il formule par la maxime « On doit mieulx la bonté que la biauté amer », placée dans la laisse suivante :

> CCCXLIV (9864-9870)
> Les suers Henrys si vont moult Bertran regarder,
> Dist li une : "Je voy merveilles a penser
> De ce Bertran de quoy j'ay oy tant parler ;
> Si est merveilles laiz que le veult regarder,
> Et si l'ay tant oy priser et honnorer."
> Et la seconde dist : "Dieux la veuille sauver!
> On doit mieulx la bonté que la biauté amer.
> C'est touz li plus vaillanz que soit deçà la mer[128]".

L'auteur nous fait entendre sa voix au moment où il tranche en faveur du héros le long débat médiéval sur le corps et sur l'âme. À travers ces vers, il franchit l'épaisseur des apparences jusqu'à admettre, par le recours à une formule épidictique, qu'il faut privilégier la bonté à la beauté. La profondeur spirituelle prend le dessus, dans le sillage du maître Socrate qui avait donné le premier exemple de mise en cause de la *kalokagathia*. Le double visage de Socrate se reflète sur Bertrand du Guesclin, dont la personnalité se développe autour du cercle du manque.

[128] Jean-Claude Faucon, *op. cit.,* t. I, p. 197, CCCXLIV, 9864-9870.

À partir de la fin du Moyen Âge, un certain intérêt pour la laideur se manifeste, comme nous avons pu voir dans la chanson de Bertrand. Chef, chevalier et serviteur du peuple, Du Guesclin est apprécié pour sa bonté, qui émerge et qui est appréciée malgré sa laideur. C'est bien pourtant celle-ci – qui est décrite et non simplement évoquée – qui marque durablement le souvenir que l'on conserve du héros. La laideur tend à imprimer dans l'esprit des observateurs des contours nets, là où la beauté suscite le plus souvent une impression diffuse, moins définie. Tandis que les manifestations de la beauté tendent à une certaine uniformité, chaque expression de la laideur se distingue par une singularité intrinsèque que Cuvelier s'attache à représenter selon des modalités inédites.

Contrairement au *Chevalier au lion*, qui personnifiait l'étranger monstrueux physiquement et moralement, chez Cuvelier la démesure n'est plus stigmatisée ; il ne s'acharne contre aucun chevalier, même pas contre les traîtres. Le diable est mentionné mais il ne renvoie pas au Mal : les Français, les Anglais et bien sûr du Guesclin aussi, sont décrits comme diaboliques en raison de leur fureur de vaincre sur le champ de bataille. Tout comme pour Chrétien de Troyes, Cuvelier a recouru au domaine animal pour peindre ses personnages mais cette fois ce n'est pas pour évoquer leur laideur : c'est leur rage belliqueuse qu'il met en évidence. Cuvelier procède à l'embellissement de la réalité au bénéfice de Bertrand. Il n'y a pas d'épisodes où le héros adulte ne joue pas le rôle du bienfaiteur : Cuvelier emploie des exagérations, des hyperboles et des amplifications pour magnifier la gloire de Bertrand[129]. L'auteur veille à ce que Bertrand n'ait plus d'ennemis ni à Paris ni ailleurs grâce à l'habile transfert de parole qu'il met en place : sa ruse littéraire consiste à faire prononcer l'éloge du grand chef du Guesclin à ses ennemis. De cette façon, l'auteur accorde à Bertrand le droit à une rançon : après une enfance d'enlaidissements subis par ses parents, il bénéficie à l'âge adulte d'une revalorisation progressive, tant de la part de son entourage que de ses ennemis, qui en viennent à le respecter.

Nous voyons que Cuvelier arrive à partager l'intériorité de son héros, tout en cachant sa vie privée. Nous ne connaissons presque rien de ses relations et ses sentiments ne sont pas exposés de façon explicite, comme le remarque Jean-Claude Faucon :

> Les personnages de Cuvelier ne sont pas dénués de personnalité ni d'une richesse pleine de conventions. Il a modelé ses personnages à partir de la société qui lui appartenait et après il les a intégrés dans les structures figées de la chanson de geste. Il s'est appliqué à nous donner une image complexe, malgré l'absence d'élan mystique ou de conflit intérieur[130].

[129] Jean-Claude Faucon, *op. cit.,* t. III, (édition critique), p. 199.
[130] *Ibid*., p. 127.

La possibilité d'explorer en profondeur l'identité du personnage découle du contraste entre le corps et l'âme qui caractérise le héros. Bertrand ne se réduit pas à sa laideur ni à sa méchanceté : Cuvelier le présente comme un personnage bien plus complexe, en recourant au style épique qui célèbre le chevalier prestigieux, à l'égal de Roland. Du Guesclin, tout comme Thersite et Socrate, témoigne du conditionnement que le physique exerce sur l'âme. Dans cette chanson de geste, la laideur est encore connotée négativement : elle sert à exhiber la disgrâce et à condamner une personne ou son comportement. Bien qu'elle représente un élément de curiosité, elle n'offre pas encore d'attrait érotique. De l'époque médiévale à la Renaissance, la conception platonicienne continue d'associer la laideur au chaos et au mal, qu'elle soit morale, physique ou spirituelle. Le corps laid y est encore représenté comme un frein à l'élévation de l'âme.

Chapitre 3 - La femme laide : du corps blasonné au corps grotesque

3.1 Des corps blasonnés : Hélène dans le *De bello Troiano* et de la « laide demoiselle » dans *Le roman de Perceval ou le conte du Graal*

L'histoire a souvent été dépouillée de son corps, de ses joies et de ses misères. Il fallait donc redonner un corps à l'histoire et donner une histoire au corps. Car le corps a une histoire, qui commence par la transformation du péché originel en péché sexuel. Selon cette interprétation médiévale, c'est la femme qui doit payer le prix le plus lourd. Au Dieu qui créa l'homme « à son image et à sa ressemblance » (Genèse I, 26-27), les Pères de l'Eglise préfèrent la version selon laquelle Ève est modelée par Dieu à partir de la côte d'Adam (Genèse II, 21-24). C'est sans doute de là que viennent l'inégalité des femmes et l'attribution de la partie supérieure du corps au côté masculin et de la partie inférieure au côté féminin.

Bien que, huit siècles plus tard, Thomas d'Aquin ait entrepris de s'écarter de la voie tracée par ses prédécesseurs – qui exaltaient l'âme et la figure masculine tout en reléguant le corps et la femme à une position inférieure –, l'idée selon laquelle la femme serait dotée d'une moindre acuité intellectuelle continuait néanmoins à imprégner les mentalités de l'époque. La volonté de rappeler que Dieu façonna la femme à partir du milieu du corps de l'homme afin de consacrer leur égalité – car « si Dieu avait voulu faire de la femme un être supérieur à l'homme, il l'aurait créée à partir de sa tête, et s'il avait décidé d'en faire un être inférieur, il l'aurait créée à partir de ses pieds[131] » – se voit sans cesse ébranlée par la comparaison récurrente entre la beauté d'Ève et celle de Marie. D'un côté, se dresse la figure d'Ève, incarnation de la femme belle et tentatrice et, plus encore, de la pécheresse ; de l'autre, s'élève Marie, symbole de pureté et de rédemption. La beauté sacrée et la beauté profane se rencontrent :

> Et la beauté féminine est le produit de l'union de ces deux beautés. Mais, si le corps de Marie n'est pas un objet d'admiration, son visage le devient. Et c'est ce double aspect de la femme Ève et de la femme Marie qui produit l'ennoblissement du visage féminin à la fin du Moyen Âge[132].

À partir de la fin du XIII[e] siècle, le thème de la double nature de la femme, dont l'origine remonte à la parabole de l'Évangile selon Matthieu (XXV, 1-13), qui est destinée à une longue

[131] Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *op. cit.,* p. 40.
[132] *Ibid*., p. 128.

postérité[133], devient très fréquent. La femme, contrairement à l'homme, incarne simultanément les deux pôles opposés de la beauté et de la bonté d'une part, et de la laideur et de la méchanceté de l'autre. Si, chez l'homme, la beauté et la laideur s'excluent mutuellement, vers la fin du Moyen Âge, les écrivains se penchent sur la pluralité des aspects de la nature féminine. Cette perspective contraste avec la vision qu'Aristote défendait, comme en témoignent les propos qu'il partage dans son livre *De la génération des animaux* (330-322 avant J-C) : « Le principe mâle agit sur la Matière qui est, par nature, femelle et sans pouvoir agissant. Du point de vue de la génération, le principe mâle est le "semen" masculin et la Matière est "résidu" féminin[134]. ». Il conclut que la femme est un « homme imparfait » ou un « homme stérile ou castré ». Or, malgré la persistance tardive de ce mépris à l'égard de la femme, les différentes représentations et traitements du corps féminin au bas Moyen Âge s'en éloignent, en offrant une perspective renouvelée et plus nuancée, qui illustre la complexité des perceptions corporelles à cette époque.

En effet, le Moyen Âge apparaît traversé par une ambivalence fondamentale : le corps y est à la fois réprimé et exalté, refoulé et glorifié. Ce rapport changeant entre corps et âme se reflète dans les descriptions qui se font de plus en plus complexes, comme en témoigne le portrait de la reine Camille dans le *Roman d'Énéas* (vers 1160), animé par des adjectifs valorisants. Dans cette réécriture médiévale de l'*Enéide,* Camille assume une importance majeure, visible dans sa description ; l'auteur en fait une esquisse élaborée à travers un emploi excessif de termes sublimes :

> Leur succéda une jeune fille / qui était reine du pays des Volsques ; / cette demoiselle s'appelait Camille, / d'une extraordinaire beauté, / elle avait une exceptionnelle énergie ; / il n'existait pas femme d'une telle sagesse. / Très courtoise, valeureuse et sage, / elle était de très nobles mœurs ; / elle gouvernait sa terre à merveille, / et, élevée depuis toujours dans la guerre, / elle avait la passion de la chevalerie / qu'elle pratiqua toute sa vie. / Jamais elle ne se soucia d'ouvrages féminins, / de filer ou de tisser ; / elle préférait porter les armes, / combattre et jouter, / frapper de l'épée ou de la lance ; / il n'existait pas femme de sa vaillance. / Le jour c'était un roi, la nuit une reine ; / jamais

[133] « Alors le royaume des cieux sera semblable à dix vierges qui, ayant pris leurs lampes, allèrent à la rencontre de l'époux. Cinq d'entre elles étaient folles, et cinq sages. Les folles, en prenant leurs lampes, ne prirent point d'huile avec elles ; mais les sages prirent, avec leurs lampes, de l'huile dans des vases. Comme l'époux tardait, toutes s'assoupirent et s'endormirent. Au milieu de la nuit, on cria : "Voici l'époux, allez à sa rencontre!". Alors toutes ces vierges se réveillèrent, et préparèrent leurs lampes. Les folles dirent aux sages : "Donnez-nous de votre huile, car nos lampes s'éteignent". Les sages répondirent : "Non ; il n'y en aurait pas assez pour nous et pour vous ; allez plutôt chez ceux qui en vendent, et achetez-en pour vous". Pendant qu'elles allaient en acheter, l'époux arriva ; celles qui étaient prêtes entrèrent avec lui dans la salle des noces, et la porte fut fermée. Plus tard, les autres vierges vinrent, et dirent : "Seigneur, Seigneur, ouvre-nous". Mais il répondit : "Je vous le dis en vérité, je ne vous connais pas". Veillez donc, puisque vous ne savez ni le jour, ni l'heure. » ; (*Évangile selon Matthieu,* chap. XXV, v. 1-13, trad. Louis Segond, 1874-1880, https ://fr.wikisource.org/wiki/Bible_Segond_1910/%C3%89vangile_selon_Matthieu#Matthieu_25)

[134] Claude Kappler, *op. cit.,* p. 208.

> chambrière ni suivante ne l'aurait approchée le jour, / et la nuit nul homme n'aurait pénétré dans la chambre où elle se trouvait. / Elle se conduisait si sagement / à tous égards / que l'on ne pouvait pas lui reprocher / une action ou une conduite coupables, / on n'aurait pu lui être à ce point hostile. / En beauté, n'était son égale / aucune mortelle ; / elle avait le front beau et bien fait, / la raie des cheveux droite sur le sommet de la tête, / les sourcils noirs, bien fins, / les yeux rieurs, toujours joyeux ; beau était son nez, sur un visage / plus blanc que neige sur glace ; / la rougeur était harmonieusement / melée à la blancheur ; / elle avait une petite bouche très bien faite, / pas très grande, mais menue, / elle avait les dents étroitement serrées ; / brillant plus que l'argent. / Qu'ajouter sur sa beauté ? / L'un des plus longs jours d'été ne me suffirait pas pour évoquer / la beauté qu'elle possédait, / ni ses mœurs ni son mérite / qui dépassent en valeur la beauté[135].

La beauté démesurée de Camille touche tant à son corps qu'à sa dimension morale. Tout ce qu'elle possède – ses vêtements et son cheval – n'est que le prolongement de sa beauté physique. Dans ce cas-là, son portrait constitue une pause plutôt longue dans la narration.

Ce type de portrait riche et nuancé commence à émerger dans les textes à partir du XII^e^ siècle, indépendamment du genre ou de la matière traitée. Le *Roman d'Énéas*, rédigé entre 1150 et 1174, figure parmi les premiers textes à avoir véhiculé une nouvelle manière de décrire les personnages, s'éloignant des portraits fondés sur des adjectifs génériques et globalisants. Si les descriptions de la période gréco-latine reposent sur la dimension de l'éloge ou du blâme et demeurent presque exclusivement physiques, le portrait qui émerge au XII^e^ siècle se voit investi d'une portée morale, au point que l'âme devient le reflet du corps, et réciproquement. La structuration de ce portrait obéit à une logique hiérarchique : l'ordre ascendant est réservé à la description de la beauté, tandis que la laideur s'exprime selon un agencement descendant ou volontairement chaotique. En matière de beauté, le portrait offre une représentation visuelle du sujet, s'appuyant sur des adjectifs puisés dans le champ chromatique, donnant ainsi naissance à une description empreinte de symbolisme : dans le portrait de Camille, le blanc, emblème de pureté, se détache avec éclat, en contraste avec les couleurs jaune et rouge, marqueur de laideur et méchanceté. La description de la beauté féminine cesse de relever d'une simple typologie – c'est-à-dire d'une catégorisation par types distincts. Soumises aux mêmes normes esthétiques, les représentations de la beauté tendent à perdre leur singularité au profit d'une ressemblance structurée.

Toutefois, à partir du XII^e^ siècle, les descriptions physiques tendent à gagner en précision et en richesse de détails, comme en témoigne le portrait de Camille dans le *Roman d'Énéas*. Nous verrons que les blasons anatomiques et les contre-blasons lancés par Clément Marot dans les années 1530 reprennent précisément le modèle de la *descriptio puellae*, issu

[135] Wilfrid Besnardeau et Francine Mora-Lebrun (éd. et trad.), *Le roman d'Énéas,* Paris, Champion Classiques, 2018, v. 4046-4093.

des littératures latine et vernaculaire des XII^e^ et XIII^e^ siècle. D'ailleurs, c'est l'héritage pétrarquiste qui influencera davantage les auteurs français et l'approche qu'ils adoptent vis-à-vis des descriptions physiques.

À ce stade, nous proposons d'analyser le portrait d'Hélène brossé par le clerc Joseph Iscanus (d'Exeter) qui, vers 1180, a écrit *De bello Troiano*. Il s'agit d'un poème épique qui raconte la guerre de Troie, mais qui ne s'appuie pas directement sur l'*Iliade* d'Homère. Les auteurs médiévaux qui souhaitaient raconter la guerre de Troie ne disposaient pas de l'œuvre d'Homère, mais plutôt de textes latins qui prétendaient être des chroniques historiques de la guerre. Joseph d'Exeter s'appuie sur des écrits hérités de l'Antiquité tardive, largement diffusés et encore abondamment lus au Moyen Âge, souvent tenus pour des témoignages historiques authentiques. En particulier, il consulte *De excidio Troiae historia* de Darès le Phrygien et *Ephemeris belli Troiani* écrit par Dictys de Crète. Joseph fonde sa narration sur ces œuvres, qu'il considère comme des sources fiables et il rapporte la guerre de Troie non point en simple mythe, mais en événement historique véritable. Cela reflète la mentalité du XII^e^ siècle qui s'efforçait d'harmoniser l'érudition classique avec la tradition chrétienne et l'histoire sacrée.

Joseph Iscanus d'Exeter propose une description d'Hélène qui s'écarte de l'*Éloge d'Hélène* de Gorgias, bien connu de la tradition. Composé au V^e^ siècle avant notre ère, le portrait détaillé de Gorgias la dépeint comme une enfant des dieux, incarnation sublime d'une beauté sans pareille. Toutefois, dans la littérature médiévale, la *descriptio Helenae* se présente souvent comme un *topos* où se concentrent des difficultés stylistiques et des enjeux rhétoriques liés à la représentation de la beauté idéale.

Les descriptions médiévales, dont l'objet principal est l'éloge ou le blâme, mettent les écrivains en difficulté lorsqu'il s'agit de décrire la beauté féminine du point de vue physique. C'est pour cette raison que la description d'Hélène assume une fonction essentiellement ornementale ; *Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme en offre un exemple significatif. Rédigé vers 1170, ce traité met en scène une Hélène qui est moins un personnage qu'une figure rhétorique : son nom seul suffit à avertir le lecteur de l'intention de l'auteur de décrire une femme belle, quelle qu'elle soit. La description « de cap en pied », typique du Moyen Âge, construit une figure d'Hélène harmonieuse et équilibrée, à l'image de toutes les Hélènes médio-latines et cléricales. C'est la nature qui s'est privée de ses dons pour les offrir à la Tyndaride : sa beauté transparaît dans ses cheveux d'or, son front large et lisse, ses sourcils fins et arqués, ses yeux brillants, son teint rose, ses lèvres rouges, ses dents et son cou blancs

comme l'ivoire et la neige, ses seins petits et les membres proportionnés[136]. La belle Hélène de Matthieu de Vendôme démontre ainsi que « la seule façon de décrire dignement une beauté que rien ne caractérise sinon le fait qu'elle est beauté, c'est de donner libre cours à un langage qui exhibe de manière voyante son caractère purement ornemental, ses étincelles, ses *colores*[137]. ». La difficulté d'exprimer par des mots l'incarnation de la beauté terrestre disparaît dès lors que, comme nous l'avons déjà remarqué, la beauté, contrairement à la laideur, se suffit à elle-meme, tout comme le seul nom d'Hélène suffit à indiquer que la femme décrite sera belle.

Longtemps considérée comme une figure emblématique de la beauté féminine, Hélène de Joseph Iscanus présente certains traits qui vont converger dans les pratiques promues par Clément Marot en 1535, lors du concours des blasons qu'il a initié. Joseph Iscanus procède à une amplification du texte *De excidio Troiae* de Darès le Phrygien : bien que sur le plan du contenu et de la structure, Joseph d'Exeter reste fidèle à sa source, il se propose d'insister sur certains traits de la beauté d'Hélène, se détachant de ses références, y compris le *Roman de Troie* (v. 1165) de Benoît de Sainte-Maure. L'Hélène de Benoît est une figure romanesque, inscrite dans l'idéologie courtoise, dont la beauté n'est plus seulement ornementale : elle est le moteur narratif. Tandis que Benoît de Sainte-Maure fait d'Hector le véritable héros de son roman, lui consacrant 68 vers, contre une moyenne de 15 vers pour tous les autres portraits, chez Joseph Iscanus, Hélène est le dernier personnage à apparaître ; néanmoins, elle fait l'objet d'une description de 36 vers. Iscanus fait d'elle le personnage central de son épopée, où elle assume une fonction aussi bien narrative qu'ornementale. L'extrait suivant, transposé en français par Jean-Yves Tilliette, nous permet de dégager les caractéristiques saillantes du portrait d'Hélène qui apparaît dans *De bello Troiano* :

> L'illustre fille de Sparte égale ses frères de Laconie par le visage, la chevelure, le teint ; la semblable beauté de leur physionomie témoigne de leur origine commune. Mais la Lédéenne doit plus encore à Jupiter, le roi des astres et son corps blanc comme le lait évoque le cygne qui trompa sa mère. Son front répand l'ivoire le plus pur, sa tête, aux cheveux lisses et divisés par une raie au milieu, exhibe l'or pur pour crinière, ses joues éclatantes valent le lin, sa main la neige, ses dents les lis, son col la fleur du troène. Son oreille fronce au tour incomplet, son œil veilleur, son nez chasseur de parfums qui flottent dans l'air réclament tour à tour un triomphe également mérité.
> Son menton juste un peu renflé éclate de blancheur et sa bouche, assez charnue pour que le baiser posé sur ses lèvres closes soit plus doux, se gonfle, mais sans excès, comme un bouton de rose. Ses épaules coulent de sa tête, sa poitrine étroite abrite ses seins, la légèreté environne ses flancs et la

[136] Jean-Yves Tilliette, « La descriptio Helenae dans la poésie latine du XII^e siècle », *Bien dire et bien aprandre. Revue de médiévistique,* n° 11, 1993, p. 421-424.
[137] *Ibid*., p. 425.

> souplesse ses bras. Son pied menu qui effleure la terre de sa plante soutient sa marche dansante et le beau mouvement de ses jambes donne à son corps une démarche élégamment balancée. Seule une macule qui s'étale entre ses sourcils fins sépare les minces arcs d'une tâche audacieuse[138].

Hélène est décrite selon un ordre descriptif descendant : l'auteur commence par évoquer la blancheur de son front, pour ensuite poursuivre son portrait jusqu'à ses pieds effleurant la terre. Toutefois, dans un mouvement inattendu, la dernière ligne opère un retour vers le haut du visage, en s'arrêtant sur un détail dissonant : une petite tâche brise l'harmonie et la perfection qui entourent la femme. Cependant, cette particularité ne saurait être interprétée comme un trait péjoratif ; en effet, l'auteur qualifie la tâche d'« audacieuse », ce qui permet d'affirmer que, malgré cette légère imperfection, Hélène demeure une figure de beauté idéale, presque divine[139]. Ce détail apparaissait déjà chez Darès le Phrygien sous le nom de « grain de beauté » situé entre les sourcils, tandis que Mathieu de Vendôme le désignait comme la « *via lactea* ». La « tâche audacieuse » s'allie à « l'œil veilleur », offrant le portrait d'une femme entreprenante. Cette tentative de lui conférer une amorce d'individualité se heurte aux traits stylisés qui généralisent la beauté de la plus belle des femmes. C'est avant tout le nom d'Hélène qui la précède et qui définit sa beauté, bien plus que ses traits physiques, qui restent comparables à ceux de n'importe quelle autre femme belle. Dire « Hélène », c'est déjà promettre la beauté. Ses caractéristiques ne participent pas à la construction de sa beauté ni à la compréhension de son identité. Il s'agit d'une description strictement physique, qui n'accorde aucune ouverture à une exploration approfondie du caractère ou de la moralité d'Hélène[140].

Pour mieux situer le personnage, le poète introduit à l'autre extrémité le portrait de Béroé. La « fausse Béroé » (en latin *falsa Beroē*), telle que Joseph Iscanus la nomme, n'est pas la nymphe de la mythologie traditionnelle, mais une voix rhétorique : elle est un personnage inventé qui discute ou commente avec ironie la situation des Troyens. Elle apparaît lorsque l'auteur veut introduire des critiques, de faux espoirs ou des discours trompeurs à l'égard des héros principaux. Elle est une figure plate et même fallacieuse, qui cache des ruses derrière ses discours illusoires ; Béroé est dépourvue de beauté et se place donc du côté de la tromperie, alors que Hélène devrait être l'emblème de la vérité.

---

[138] *Ibid*., p. 428-429. La « traduction » de Tilliette se détache sur plusieurs points de la « traduction » anglaise du même passage (vers 172-192) proposée par W. B. Sedgwick dans « The Bellum Troianum of Joseph of Exeter », *Speculum*, 5, n° 1, Janvier 1930, p. 49-76.
[139] C'est nous qui avons choisi cette définition.
[140] Jean-Yves Tilliette, art. cit., p. 421.

Toutefois, dès Gorgias, Hélène est accusée d'avoir provoqué la guerre de Troie en raison de sa beauté et, bien que l'auteur cherche à la défendre, il s'interroge sur la manière dont les Troyens ont pu justifier le déshonneur qui lui a été infligé. Selon Gorgias, qu'Hélène ait agi par amour, par flatterie des paroles, par enlèvement violent ou sous une contrainte divine, elle demeure en tout cas exempte de tout blâme. Ce sont là les premières prises de conscience de la nature trompeuse de la beauté.

Joseph Iscanus, dans son *De bello Troiano*, ne se limite pas à une description de la surface de la peau d'Hélène comme l'a fait Matthieu de Vendôme ; il pénètre jusqu'aux viscères de cette femme. Les vers où sont mentionnés le *cor* (v. 195), le *pulmo* (v. 197), la *splen* (v. 198) et le *fel* (v. 198) d'Hélène s'inscrivent dans un passage de caractère quasi anatomique, tout à fait exceptionnel au sein du poème épique. L'énumération des organes internes suppose l'ouverture du corps et exclut toute lecture strictement métaphorique d'inspiration médicale : elle renvoie à une véritable représentation *post mortem*. La fonction du passage est avant tout démonstrative, puisque l'organisation interne du corps d'Hélène confirme « l'harmonie des parties extérieures[141]. ». Sa beauté n'est donc pas seulement superficielle, mais profondément enracinée dans la structure même de son corps. Sur le plan narratif et symbolique, cette description intervient après la mort d'Hélène, dans le contexte du traitement funéraire de sa dépouille, et s'inscrit dans une tradition tardo-antique et médiévale qui associe étroitement la beauté physique et morale à l'ordre et à la proportion des organes internes, avec des échos de la physiologie galénique. C'est précisément en raison du rôle destructeur traditionnellement attribué à Hélène que Joseph Iscanus insiste sur la perfection absolue de son corps, qui demeure intacte même lorsque la vie l'a quittée.

Toutefois, un élément vient perturber cet équilibre général : le foie, le siège de la sensualité, présente une anomalie. Hélène semble souffrir d'hypertrophie hépatique (v. 200), ce qui autorise l'auteur à l'appeler « prodige » (« *hoc monstrum* », v. 203). Cette difformité physique pourrait anticiper le rôle dévastateur d'Hélène mais aussi faire allusion à la frivolité de sa beauté. La rupture de cet équilibre se voit confirmée par les couleurs qui accompagnent ce portrait. Le blanc immaculé domine, remplaçant le mélange de lys et de rose des portraits classiques : « La Lédéenne, fille du cygne lacteus, est assimilée à l'ivore, à la neige, au lis, à la fleur du troène ; son menton est incandescent de blancheur[142]. ». La seule ombre de ce portrait est la « tâche audacieuse » qui pourrait être interprétée comme un signe des Enfers.

[141] Julien Goeury et Thomas Hunkeler (éd.), *Anatomie d'une anatomie. Nouvelles recherches sur les blasons anatomiques du corps féminin,* Genève, Droz, 2018. p. 43.
[142] Jean-Yves Tilliette, art. cit., p. 421.

C'est la première fois que la plus belle des femmes sur terre est associée au domaine du monstrueux et analysée de l'extérieur à l'intérieur, dans le détail. En elle se manifeste l'intérêt médiéval pour les sciences et la médecine, des disciplines offrant des éclairages précieux sur la nature humaine. Le rapprochement d'Hélène aux prodiges s'éloigne de la tradition antique et nous offre l'occasion d'interroger le choix d'Iscanus de mettre en scène ce personnage hybride. Il convient alors de se demander si cet ajout relève de la volonté de montrer que même la beauté la plus parfaite comporte des imperfections, en humanisant ainsi la figure d'Hélène, ou s'il constitue une manière d'exposer l'origine de tous les maux de Troie.

Dans *La littérature européenne et le moyen âge latin*[143] Curtius étudie le *topos* de la *descriptio Helenae* et compare Hélène à la plus infernale des créatures. Ce retournement du *topos* transforme la figure de la plus belle des femmes en une anamorphose : Hélène devient une sorcière trompeuse, se rapprochant de la conception médiévale d'Ève comme tentatrice et source de désordre. La *felix culpa* d'Ève, responsable du péché originel mais ouvrant la voie à la rédemption, pourrait ainsi être mise en parallèle avec celle d'Hélène : toutes deux ont bouleversé le sort de l'humanité et d'un peuple entier.

Même si le portrait d'Hélène obéit aux codes établis par des rhéteurs latins tels que Cicéron, Horace et Herennius, il constitue l'un des modèles normatifs à partir duquel les portraits successifs se sont structurés :

> [Ils sont divisés] en deux parties et traitent successivement de l'apparence physique et des qualités morales. Or si celles-ci, souvent négligées, sont exemptes de règles strictes, la description du corps fait de son côté l'objet d'une codification rigoureuse. Après une *laudatio* inaugurale relevant le talent déployé tantôt par Dieu, tantôt par Nature, chaque trait, chaque membre est énuméré de façon stylisée : il en va ainsi de la chevelure, comparée à l'or pur ; du front, large et lisse ; des sourcils, fins et bien déssinés, séparés par un intervalle d'un blanc laiteux ; des yeux dont on évoque la brillance par la fameuse épithète *vair* ou *vairon* ; de la complexion des joues, un peu gonflées, mais pas trop ; des dents d'ivoire ; du col de neige ; des seins petits et ronds comme des pommes ; enfin du "reste", le fameux surplus des textes vernaculaires qu'abrite, pour la bienséance, le voile des figures[144].

Le portrait que Joseph d'Exeter propose d'Hélène relève d'une description qui se veut objective, mais qui reste soumise aux exigences du discours démonstratif : la stylisation des traits physiques conduit l'écrivain à éveiller le désir, l'empathie ou, à l'inverse, l'émoi, l'affliction, et ainsi de suite. De surcroît, afin de prévenir l'ennui que la description pourrait susciter, le poète cherche à captiver l'attention des lecteurs par un dépassement constant de

[143] Curtius, *op. cit.,* p. 270-276.
[144] Julien Goeury et Thomas Hunkeler (éd.), *Anatomie d'une anatomie*, *op. cit.,* p. 48.

ses habiletés et par le recours à une particularisation minutieuse du portrait. Derrière chaque phrase se dissimule l'intention de diriger le regard du lecteur vers un détail précis, en le chargeant de signification. Peut-être que le choix d'avoir construit une description circulaire, qui commence par le haut du visage et se clôt sur ce même point, recèle une signification plus profonde. Il se pourrait que l'auteur ait délibérément orienté le regard vers les yeux d'Hélène, et plus précisément vers l'imperfection située en plein milieu de ses sourcils. Cette démarche vise à publier le corps, c'est-à-dire l'exposer au public. Mais, avant de pouvoir le qualifier d'éloge ou de blâme, il conviendrait de le considérer comme « un dispositif qui permet la publication d'une identité, d'une nature ou d'une valeur cachée[145]. ». Même si le portrait qu'Iscanus dresse d'Hélène ne vise pas à mettre en avant son individualité, certaines caractéristiques permettent néanmoins de la percevoir sous un jour nouveau, celui d'une femme qui ne se distingue pas uniquement par sa beauté.

Ce motif du corps blasonné réapparaît lors de la description du personnage de Blanchefleur dans *Le roman de Perceval ou le conte du Graal* de Chrétien de Troyes composé en 1180 – soit la même année que la parution du *De bello Troiano.* Lorsque Perceval arrive dans le royaume du roi Arthur, un spectacle de désolation l'accueille. Le peuple souffre et la faim règne. C'est alors qu'apparaît une jeune fille, plus gracieuse qu'un épervier ou un perroquet. La *descriptio puellae* annonçant l'arrivée de Blanchefleur s'inscrit dans les canons de la beauté féminine médiévale :

> Si j'ai jamais décrit la beauté que Dieu a pu mettre au corps d'une femme ou sur son visage, voilà bien l'agréable occasion de le faire à nouveau, sans nulle exagération. Ses cheveux, qu'elle portait flottant sur les épaules, étaient tels qu'à les voir on aurait pu les croire — si la chose était possible - entièrement faits d'or pur, tant ils étaient d'un blond éclatant. Elle avait le front blanc, dégagé et lisse, comme fait à la main — œuvre d'un véritable artiste sculptant la pierre ou l'ivoire ou le bois. Ses sourcils étaient bruns, bien écartés l'un de l'autre ; des yeux riants et vifs, joliment fendus, animaient sa figure. Elle avait le nez droit et fin. Sur son visage, le rouge se détachant sur le blanc lui allait mieux que sinople sur argent. Pour ravir le cœur et l'esprit des hommes, Dieu avait fait d'elle la merveille des merveilles; il n'en avait jamais fait de semblable et n'en fit jamais plus[146].

La description exaltant la beauté divine de Blanchefleur contraste avec l'irruption d'une « laide demoiselle » à la cour d'Arthur. Le romancier procède par juxtapositions : alors qu'à la cour règnent l'élégance, le luxe et la courtoisie, l'entrée en scène de la laideur prend une tournure scandaleuse. La belle Blanchefleur fait son apparition au milieu d'un spectacle

[145] *Ibid*., p. 229.
[146] Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal (Perceval),* dir. Jean Dufournet, trad. de l'ancien français Jacques Ribard, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983, p. 48, v. 1781-1805.

de ruine. Le château de Beaurepaire, assiégé et menacé de destruction, porte les marques visibles de la guerre et du dénuement : la forteresse est isolée, les vivres manquent, la population souffre. À l'inverse, la laide demoiselle intervient à la cour du roi Arthur, réunie dans un climat de fête et d'abondance. Son irruption brutale rompt cette atmosphère de joie collective et introduit une dissonance morale et symbolique au cœur même de la communauté arthurienne. Cette femme laide est brossée par Chrétien de Troyes comme un personnage disgracié, ingrat et difforme qui semble être sorti de l'Enfer :

> Toute la nuit c'est la fête et le lendemain encore, mais, le troisième jour, ils voient arriver une demoiselle montée sur une mule de couleur fauve, tenant un fouet de la main droite. La demoiselle portait deux grosses tresses noires et, si le livre dit vrai qui rapporte tout cela, jamais il n'y eut de créature aussi parfaitement laide, pas même en enfer. Jamais on n'aurait pu voir métal aussi noir que l'étaient son cou et ses mains, et encore est-ce peu de chose auprès du reste de sa laideur. Ses yeux, aussi petits que ceux d'un rat, semblaient deux trous. Son nez, on eût dit celui d'un singe ou d'un chat, et ses oreilles, celles d'un âne ou d'un bœuf. Ses dents rappelaient la couleur du jaune d'œuf: elles étaient rousses. Et elle avait une barbe de bouc. Au milieu de la poitrine une bosse, l'échine toute tordue, les reins et les épaules bien faits assurément pour mener le bal. Bosse dans le dos et jambes torses comme baguettes d'osier, bien faite, en vérité, pour conduire la danse[147].

Cette fille est encore plus laide du vilain apparu dans *Yvain ou le Chevalier au lion*[148]. Chrétien ne nous donne pas à voir une femme où se conjuguent laideur et vieillesse ; l'antithèse de Blanchefleur est une « demoiselle » remarquable pour sa laideur presque monstrueuse. La demoiselle hideuse fait son apparition sur une mule fauve et un fouet à la main, une image qui permet au lecteur d'encadrer le personnage dès le début. Elle apparaît comme fragmentée, sa diversité se révélant à travers de multiples comparaisons. L'auteur explore à la fois le domaine des Enfers, « les couleurs, les odeurs et les animaux associés au diable, ainsi que les traits monstrueux qui lui sont attribués[149] », et la sphère animale, où la demoiselle est comparée à un singe, un rat, un chat, un âne et un bœuf.

Les deux portraits antithétiques ne diffèrent ni pour leur structure, ni pour les procédés employés par l'auteur. Les détails descriptifs sont exposés aussi bien pour Blanchefleur que pour la laide demoiselle : les deux descriptions débutent par le sommet de la tête – les « cheveux flottant sur les épaules » pour Blanchefleur et les « grosses tresses noires » pour la laide demoiselle – et passent en revue les parties du corps de chacune. Les métaphores et les hyperboles ne sont pas épargnées : tandis que Blanchefleur représente l'apothéose de la

[147] *Ibid*., p. 93-94, v. 4634-4720.
[148] voir le chapitre 2.2 du présent mémoire.
[149] Marie Blaise, « Laide semblance », *Terres Gastes*, Presses universitaires de la Méditerranée, 2005, p. 135-136, https://books.openedition.org/pulm/1535#anchor-toc-1-1, consulté le 17 février 2026.

beauté divine sur terre, la laide demoiselle semble provenir des Enfers. Le portrait de l'une est dominé par les teintes sombres du noir et du rouge, tandis que l'autre irradie une blancheur lumineuse. Le narrateur adopte en outre un ton ironique à propos de la difformité de la laide demoiselle, suggérant que ses jambes contrefaites et son dos courbé feraient d'elle une excellente danseuse.

Après avoir quitté sa mère pour entamer sa vie chevaleresque, le jeune et inexpérimenté Perceval va visiter le château du roi Pêcheur au cours de l'une de ses pérégrinations. Là, il assiste à un dîner et à une procession mystérieuse où un chevalier porte une lance qui saigne et un autre un plat lumineux, le Graal. Par respect des règles de la courtoisie, Perceval ne pose aucune question[150]. Cet épisode sert de pivot narratif : ce qui n'est d'abord qu'une simple visite chevaleresque se transforme en leçon morale, préparant la future quête du Graal, révélée par l'apparition de la laide demoiselle à la cour d'Arthur. Son discours, accusatoire et révélateur, souligne que l'omission de Perceval aura des conséquences pour le roi et pour sa terre. Selon la laide demoiselle, tous les malheurs qui frapperont cette terre seront dus à la faute de Perceval

> Ah ! Perceval, Fortune est chauve par-derrière, par-devant seulement chevelue, et maudit soit qui te salue ou te souhaite quelque bien, car tu n'as pas su la retenir, Fortune, quand tu l'as rencontrée ! Tu es allé chez le Roi Pêcheur, tu as vu la lance qui saigne : c'était donc si difficile alors d'ouvrir la bouche, de parler, que tu n'as pas été capable de demander pourquoi cette goutte de sang perle à la pointe du fer éclatant de blancheur! Et le graal que tu as vu, tu n'as pas seulement demandé à quel puissant seigneur on en faisait le service. Il est bien misérable celui qui voit la plus belle des occasions qui soient, et qui en attend une meilleure encore. Oui, c'est toi, ce misérable, qui as vu l'occasion et le lieu de parler, et qui est resté silencieux ! Quel malheur que tu aies été si insensé! Quel malheur que tu te sois tu ! Car, si tu avais posé les questions, le puissant roi qui est dans la peine serait maintenant guéri de sa blessure et gouvernerait en paix sa terre, dont il ne gouvernera jamais plus la moindre parcelle. Et sais-tu ce qu'il adviendra du fait de ce roi qui ne gouvernera pas sa terre et qui n'est pas guéri de ses blessures ? Les dames en perdront leurs maris, les terres en seront dévastées, les jeunes filles, privées d'appui, resteront orphelines, bien de chevaliers mourront — et tous connaîtront le malheur à cause de toi[151].

---

[150] « Le silence du héros exprime son souci de conduite courtoise qui lui fasse honneur », Micheline de Combarieu du Grès, « Perceval et les péchés de la langue », *Littérature* 39, automne 1998, p. 22, https://doi.org/10.3406/litts.1998.1772, consulté le 17 février. C'est la mère de Perceval qui lui a enseigné la politesse courtoise et l'exercice de la parole vertueuse. Toutefois, au château du roi Pêcheur, « au silence de convenance courtoise gardé par le héros pour ne pas encourir un jugement de "vilenie" qui lui aurait fait honte [...] est substitué [...] un silence condamnable, parce que, de fait, il empêche la guérison et le retour à l'harmonie de toute une communauté [...] », p. 21. Même si telle n'était pas son intention, le royaume du roi Pêcheur demeure un « *païs gaste* », à peine gouverné par un roi malade.

[151] Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal (Perceval), op. cit.,* p. 94-95, v. 4608-4611.

La laideur de la demoiselle n'est pas gratuite : elle symbolise l'échec du héros et le danger qui menace le royaume. Bien qu'elle disparaisse après son intervention, son rôle a structuré le récit : la faute de Perceval devient le point de départ de la quête du Graal, une mission initiatique et éthique. Perceval, frappé par le discours de la demoiselle hideuse, se montre résolu à poursuivre la quête, prêt à en assumer les conséquences.

Il s'agit de deux textes produits en 1180, une période où l'être humain se trouve déchiré entre son âme et son corps. L'idolâtrie du corps et de ses parties apparaissait comme une entreprise profane, dans la mesure où le corps ne méritait que l'humiliation, et non pas des louanges. Cependant, à partir du Moyen Âge tardif, on observe une libération progressive du corps ainsi que des descriptions physiques, se faisant de plus en plus précises. La dimension symbolique demeure néanmoins intacte : le portrait d'Hélène dans *De bello Troiano* et ceux de Blanchefleur et la laide demoiselle dans *Perceval ou le conte du Graal* ne se limitent pas à représenter des femmes belles ou laides ; leur beauté ou leur laideur fonctionnent comme des symboles révélateurs d'un message moral, spirituel ou social. Cette étude symbolique, à certains égards quasi scientifique, des corps culminera à la Renaissance avec l'émergence du genre des blasons.

3.2 Poétiques de l'anatomie : les blasons et les contre-blasons

Les éloges canoniques de la jeunesse comme symbole de beauté et de pureté sont légion, tout comme la vieillesse était traditionnellement associée à la déchéance physique et morale. Cette conception de la beauté féminine – ainsi que celle de la laideur – fera l'objet de plusieurs compositions poétiques à la Renaissance, période où les blasons et les contre-blasons célèbrent ou critiquent avec ironie certaines parties du corps féminin, tantôt en conformité, tantôt en opposition aux canons esthétiques dominants.

Dans la poésie du XVI[e] siècle, « au corps beau, sain, rond, blanc et lisse s'oppose le corps laid et malade[152] », ce qui nous permet d'aborder la notion de corps « contre-érotique ». On assiste à une particularisation croissante des descriptions corporelles, surtout celles de la beauté. Si l'Antiquité grecque n'a pas laissé de descriptions détaillées de la beauté physique, c'est parce que celle-ci y était encore envisagée comme une figure synthétique, réunissant en elle l'ensemble des canons esthétiques À l'inverse, la Renaissance proclame un véritable triomphe du corps – en particulier du corps féminin –, dont les blasons constituent un exemple emblématique : contrairement aux descriptions esthétiques précédentes, souvent globales et limitées à l'énumération des parties du corps, le poète blasonneur concentre son regard sur une seule partie du corps féminin et passe en revue les effets qu'elle produit chez celui qui la regarde. Le corps féminin a un pouvoir évocateur chez le blasonneur qui exploite la description non seulement pour mettre en relief la beauté de la femme mais aussi pour entrer en rivalité avec d'autres poètes, ce qui fait du blason un genre démonstratif, ou épidictique. L'enjeu poétique consiste alors à « tout dire à partir d'une seule partie[153]. ». Il convient de s'interroger sur la manière dont la laideur en vient à être célébrée par la littérature de la Renaissance, ainsi que sur la portée de cet intérêt croissant pour le corps non conforme aux canons traditionnels.

L'exagération mise en œuvre par les blasons et les contre-blasons relève d'un jeu poétique, souvent teinté d'amusement. Marot incite les blasonneurs à représenter les parties anatomiques du corps féminin, mais dans une perspective dépréciative. À l'inverse, le poète Charles de La Hueterie, en rupture avec la visée du genre tel que le promeut Marot, propose des anti-blasons plutôt que des contre-blasons. Il souligne que les parties du corps sur lesquelles le blasonneur concentre toute son attention devraient, selon lui, être dissimulées et méprisées : « L'âme est divine, et le corps pourriture, / Parquoy chascun doibt le corps

[152] David Dorais, *op. cit.,* p. 49-109.
[153] Julien Goeury et Thomas Hunkeler (éd.), *Anatomie d'une anatomie, op. cit.,* p. 39.

mespriser[154]. ». Il montre comment certaines parties du corps, comme la bouche par exemple, pourraient susciter le dégoût et pas le plaisir. La bouche, généralement sublimée par les poètes, représente pour lui une source de répulsion, non pas en raison de sa laideur, mais parce qu'elle est le lieu du rire et de la mastication. Si les anti-blasons adoptent une attitude contraire aux intentions du blason, les contre-blasons exaltent néanmoins le physique d'une femme, fût-ce pour le mépriser. Au-delà du plaisir satirique, les contre-blasons témoignent de l'habileté du poète tout en offrant à la laideur l'occasion d'être rehaussée malgré le ton méprisant que l'on lui adresse. La laideur affirme sa puissance et s'exalte au même titre que la beauté.

Toutefois, Charles de la Hueterie est encore lié à la vision chrétienne du corps. Dans ses textes, il procède par une première disqualification du physique, suivie d'une évaluation religieuse-chrétienne. Le ton n'est jamais satirique, contrairement aux contre-blasons. Ce type de description très précise qui fait d'un détail un monde imprègne toute la moitié du XVI^{e} siècle, mais elle n'est pas spécifique de la Renaissance : cette pratique était déjà enracinée au Moyen Âge tardif, comme en témoigne le portrait d'Hélène. Charles de la Hueterie, à l'instar d'autres poètes, rejette les tonalités sensuelles, voluptueuses, parfois grossières voire grivoises, que les blasonneurs emploient à l'égard des parties du corps féminin. Il emprunte plutôt la voie tracée par Ficin qui, dans son *Commentaire sur le Banquet de Platon* (1469)[155], ravive à la Renaissance « la conception platonicienne de l'amour alliée à la spiritualité chrétienne et qui ne fait nullement de la femme l'objet du désir[156]. ». Ficin est le promoteur du principe de l'incorporéité du beau selon lequel la beauté doit être séparée de la matière. Influencé par la philosophie néoplatonicienne de Plotin, Ficin élabore l'idée selon laquelle l'amour incite l'âme humaine à aspirer à une beauté spirituelle et divine, s'inscrivant ainsi dans la lignée du *dolce Stil Novo* italien. La corporéité tant célébrée par les blasonneurs se heurte aux pratiques descriptives néoplatoniciennes. La focalisation sur un seul détail du physique féminin s'oppose à une considération globale de l'ensemble du corps, qui permettrait une évaluation plus complète du sujet, tandis que les blasonneurs tendent à élever une seule partie pour en faire le symbole de l'ensemble. À cet égard, les blasons peuvent revêtir la forme de l'éloge ou, inversement, du vitupère, terme employé à l'époque. La beauté

[154] *Ibid* ; « Dizain de Charles de la Huetterie », 1543.
[155] voir Marsile Ficin, *Discours d'honneste amour sur le Banquet de Platon*, trad. G. Le Fèvre de la Broderie, Paris, J. Macé, 1578, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64906q/f4.item, consulté le 16 juin 2025, et Simon Sylvius, *Le Commentaire de Marsille Ficin, Florentin: sur le banquet d'Amour de Platon*, éd. Stephen Murphy, Paris, Classique Garnier, 2004.
[156] *Ibid*., p. 68-69.

et la laideur s'y trouvent ainsi réduites à l'absolu d'un détail censé les représenter dans leur totalité.

Il convient également de souligner que ce procédé rhétorique constitue le plus souvent un jeu littéraire, auquel les poètes s'adonnent avec plaisir pour exhiber leurs talents et rivaliser avec leurs confrères. En outre, la nature des blasons est foncièrement subjective : il n'est donc pas rare de trouver un éloge et un vitupère portant sur la même femme. Voici, à titre d'exemple, une description anatomique d'une partie du corps féminin, dont le titre même comporte déjà le terme *blason*. Il s'agit du *Blason d'un œil* de Mellin de Saint-Gelais (1491-1558). Il est intéressant de noter que cette composition ne figure ni dans les recueils des Blasons, ni dans les plaquettes échangées entre partisans et adversaires de Marot durant la querelle l'opposant à François de Sagon[157]. Même si ce disciple de Clément Marot paraît s'éloigner du panorama poétique du XVI^e^ siècle, en raison du peu de traces écrites qu'il a laissées, il demeure néanmoins une source essentielle pour comprendre les pratiques d'écriture poétique du milieu des années 1530. À la différence de Marot et plus tard de Ronsard, il n'a jamais géré la diffusion de ses œuvres :

> De son vivant, ses pièces circulent surtout par le biais d'anthologies lyriques manuscrites, plus rarement imprimées, où l'anonymat est la règle. Elles sont également connues par le biais de la musique imprimée, sans que son nom soit davantage mentionné. Le reste est affaire de renommée et de bouche à oreille plus ou moins bien informé[158].

Cet aperçu nous aide à cerner le personnage de Mellin de Saint-Gelais et son expérience vécue dans un Paris où le nom de Marot résonne dans tous les cercles littéraires et à la cour du roi. Malgré la reculée de Saint-Gelais face à l'invitation de Marot au concours des blasons où le disciple aurait pu montrer ses qualités de poète, il écrit, *a posteriori,* deux poèmes que l'auteur lui-même définit des blasons : *Blason de l'œil* et *Blason des cheveux.* Mais, objectera-t-on, la datation des deux compositions est vague ; si d'un côté il n'y a aucune attestation du *Blason des cheveux* avant 1543, de l'autre, le *Blason de l'œil* ne fait son apparition que dans les manuscrits postérieurs à 1558. Il est possible que ces blasons ne répondent pas aux sollicitations de Marot, mais traduisent plutôt la volonté de Saint-Gelais de se rallier au nouveau genre littéraire. Selon le témoignage de l'écrivain du XIX^e^ siècle Paul Lacroix, « Mellin de Saint-Gelais, sensible au reproche de son ami Clément Marot, lui envoya

[157] Claire Sicard, « 1536-1537, Mellin de Saint-Gelais ou l'étoile mystérieuse », *Cahiers de recherches Médiévales et Humanistes*, Paris, Classiques Garnier, 2020-2022, p. 230.
[158] *Ibid*., p. 230-231.

deux blasons, celui des Cheveux coupés et celui de l'Œil[159]. ». En faveur de cette hypothèse, nous pouvons invoquer la présence d'un blason consacré aux cheveux dans l'anthologie poétique *Recueil de vraye Poesie Françoise* datant de 1543 – soit la même année du recueil des *Blasons* fourni par l'imprimeur-libraire Charles L'Angelier. La proximité des deux recueils accentue encore davantage l'affiliation des poèmes de Saint-Gelais à l'entreprise marotique. Pour tenter de mieux appréhender ce nouveau genre, nous proposons d'examiner l'une de ces deux compositions de Mellin de Saint-Gelais :

Blason de l'œil

Œil attrayant, œil arrêté,
De qui la céleste clarté
Peut les plus clairs yeux éblouir,
Et les plus tristes éjouir
Œil, le seul soleil de mon âme,
De qui la non visible flamme
En moi fait tous les changements
Qu'un soleil fait aux éléments,
Disposant le monde par eux
À temps froid ou à chaleureux,
A temps pluvieux ou serein,
Selon qu'il est proche ou lointain.
Car, quand de vous loin je me trouve,
Bel œil, il est force qu'il pleuve
Des miens une obscure nuée,
Qui jamais n'est diminuée,
Ni ne s'éclaircit ou découvre,
Jusqu'à tant que je vous recouvre ;
Et puis nommer avec raison
Mon triste hiver cette saison.
Mais quand il vous plaît qu'il advienne
Que mon soleil à moi revienne,
Il n'est pas sitôt apparu,
Que tout mon froid est disparu
Et qu'il n'amène un beau printemps
Qui rend mes esprits tout contents ;
Et hors de l'humeur de mes pleurs
Je sens renaître en lieu de fleurs
Dans mon cœur dix mille pensées

[159] Paul Lacroix, noté sur l'épigramme «A ceulx qui apres l'epigramme du beau tetin en feirent d'autres », *Recherches sur des livres rares et curieux des XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, 1880, p. 149, cité par Claire Sicard, art. cit., p. 245.

Si douces et si dispensées
Du sort commun de cette vie,
Qu'aux dieux ne porte nulle envie[160].

Dès le premier vers, le poète s'adresse directement à l'œil par le biais d'une anaphore, même si le sujet du poème avait déjà été précisé dans le titre. Le choix de se concentrer sur un seul œil et pas sur les deux est assez récurrent pendant la période marotique : parmi les participants du concours lancé par Clément Marot figure le poète Antoine Héroët qui écrit « Œil, non pas œil mais un soleil doré » (c. 1535-1536). Quelques années plus tard, une composition intitulée « Œil beau, œil doux, œil gratieux » fait son apparition dans le paysage poétique de l'époque. L'auteur est anonyme mais le sujet reste pareil : l'œil de la bien-aimée symbolise le pivot autour duquel s'articule la vie du poète.

Saint-Gelais, évoque d'ailleurs la comparaison entre les sentiments et les saisons, une association d'images employée à plusieurs reprises par les écrivains des XV^e^ et XVI^e^ siècle. Encore une fois, Saint-Gelais compare l'œil de la femme aimée au soleil tandis que l'amoureux représenterait la terre. Dès que la terre ne voit plus le soleil, l'hiver s'installe et un nuage de pluie s'étend sur la terre, tout comme sur le poète, qui ne les quittera pas jusqu'au retour du soleil, à savoir de la femme aimée. À ce moment-là, la terre se réchauffe et la belle saison prend la place du froid et de la pluie. Des larmes naissent des fleurs qui inondent l'esprit de pensées agréables. Le cercle de vie dont parle le poète suggère que sa proximité avec sa bien-aimée n'est jamais stable mais oscille entre l'hiver et le printemps.

Ce poème est plus proche des poèmes de Joachim du Bellay que du *Beau tétin* de Marot, qui est plutôt une anatomie du sein de la femme aimée. Par rapport à celui de Marot, le poème de Saint-Gelais est certainement moins érotique et moins audacieux. Chez Saint-Gelais, nous retrouvons une veine pétrarquiste qui, chez les blasonneurs, se teinte de volupté. Dans le cas du *Blason de l'œil,* la description que le poète entreprend ne laisse pas de place à l'individualité de la femme, mais plutôt à l'état d'esprit de l'auteur. Dans les blasons, la personnalité du sujet représenté s'efface au profit de la mise en lumière de la pensée de l'auteur. Il n'y a ici aucun conflit entre le corps et l'âme, mais une union des deux : le corps et l'esprit souffrent en même temps et de la même manière lorsque le soleil n'éclaire pas la terre. La description de l'état d'esprit que le poète partage avec les lecteurs nous en dit davantage sur lui que sur le destinataire. C'est pourquoi les blasons visent à démontrer plutôt qu'à décrire :

[160] Mellin de Saint-Gelais, *Œuvres complètes de Saint-Gelais,* éd. Prosper Blanchemain, Paris, Daffis (Bibliothèque elzévirienne), t. I, 1873, p. 194-196.

ils mettent en valeur aussi bien les capacités poétiques de l'écrivain que les effets physiques et psychiques que la présence ou l'absence de la femme suscitent en lui.

Malgré l'adaptation du texte au moule marotique, cette production poétique de Saint-Gelais nous permet de percevoir une variation dans le traitement du corps féminin. Saint-Gelais, tout en s'inscrivant dans le projet des blasonneurs, cherche à distinguer ses poèmes de ceux de Marot et à leur conférer une certaine originalité. Son choix de définir son poème un blason reste toutefois inexpliqué : il pourrait s'agir d'un affront à Marot et à ses adeptes, ou bien la définition du blason placée en tête du poème servirait de contraste au contenu. L'éthique qui se dessine dans le *Blason de l'œil* ne repose pas sur l'éloge du beau et le critique le laid, mais exhibe l'intériorité du poète vis-à-vis d'une partie du corps de la femme. Nous empruntons une considération de Claire Sicard qui révèle le côté indécis de Saint-Gelais, très attentif à une certaine plasticité poétique d'une part et libérateur d'un genre de l'autre :

> Or Saint-Gelais loue en blâmant et blâme en louant. Il se tient à distance raisonnable – que ce soit question de prudence courtisane ou question de tempérament – de tout ce qui est radical, univoque, de tout ce qui ne peut aisément se retourner en son contraire – non pas successivement, comme dans les Blasons et les Contreblasons mais simultanément[161].

Alors que le ton du poème que nous venons de lire présente des traits courtois, la vague de contre-blasons qui s'élève durant la même période tend à dépasser toutes les limites, tant sur le plan du contenu que de la forme. L'objectif de ce type de description évocatrice ne change pas ; ce qui évolue, en revanche, c'est la manière dont le sujet représenté est traité. L'admiration que le poète éprouve pour le sujet ou l'objet décrit, de même que son exaltation, demeurent intactes.

Si, en revanche, l'on analyse le ton employé par Marot pour décrire le laid tétin d'une femme, il apparaît clairement que la satire, teintée d'une connotation négative, constitue l'élément distinctif entre un blason et un contre-blason. Dans les blasons, le poète se concentre sur une partie du corps d'un être qu'il aime et dont il fait l'éloge, tandis que les auteurs des contre-blasons décrivent crûment et de manière désarmante une caractéristique physique féminine telle qu'elle n'a jamais été dépeinte auparavant. Les contre-blasonneurs y déversent leur curiosité, comme s'ils se trouvaient face à un prodige ; en accentuant les traits moins beaux, ils offrent un portrait dédaigneux de cette partie du corps. Il s'agit moins d'une critique que d'un portrait qui se situe entre la description réaliste et la satire. D'un côté, Marot

[161] Claire Sicard, art. cit., p. 248.

se prête à une description presque anatomique de la forme du « laid tétin », de l'autre les métaphores et les comparaisons que la description contient font ressortir une forte connotation négative et horrifique – comme le montrent les vers suivants qui associent le tétin à l'enfer : « Tetin propre pour en Enfer / Nourrir l'enfant de Lucifer[162]. ». Marot suit le même schéma formel qu'il avait appliqué au blason du beau tétin, mais cette fois il se montre dégoûté :

> Tetin de laydeur despiteuse, / Tetin, dont Nature est honteuse, / Tetin des vilains le plus brave, / Tetin, dont le bout tousjours bave, / Tetin faict de poix et de glus[163].

Marot va jusqu'à attribuer la faute de cette laideur extrême à la nature, renvoyant ainsi à la problématique classique visant à déterminer si la responsabilité des laideurs revient à Dieu, à la nature ou à l'homme.

L'effronterie qui caractérise les contre-blasons n'est pourtant pas insolite : la satire offrait même au pétrarquisme, lors de sa diffusion, une voie de libération. La satire associée à la matière amoureuse a toujours été employée surtout dans les descriptions ayant un personnage âgé comme sujet. Selon Jacques Bailbé « les vieilles représentent une parodie de la lyrique amoureuse, de même que les poètes burlesques nous offrent une parodie de l'épopée chevaleresque[164]. ». La surprise et la curiosité poussent les écrivains à décrire la vieillesse. Associée à la laideur, aux vices et au fort contraste qu'elle offre avec son opposé – la jeunesse et la beauté exaltées par les Pétrarquistes – la vieillesse occupe une place considérable dans la poésie satirique du XVI^{e} et du début XVII^{e} siècle. Ce qui était dédaigné au Moyen Âge fait l'objet d'une analyse approfondie à la Renaissance, comme nous l'observerons à travers l'étude de quelques portraits de vieilles femmes.

---

[162] Clément Marot, *Oeuvres Complètes de Clément Marot*, Paris, Garnier Frères, 1831.
[163] *Ibid.*
[164] Jacques Bailbé, « Le thème de la vieille femme dans la poésie satirique du seizième et du début du dix-septième siècles », dans Robert Aulotte, Claude Blum, Nicole Cazauran et Françoise Joukovsky (dir.), *Saint-Amant et la Normandie littéraire*, *Études réunies à la mémoire de Jacques Bailbé*, Paris, Classiques Garnier, p. 111-135.

3.3 Quelques représentations de la vieillesse dans la poésie française du Moyen Âge tardif et de la Renaissance : Villon, Du Bellay et Ronsard

Les figures des vieilles femmes abondent déjà dans les littératures grecque et latine. La posture d'Aristote à l'égard des vieillards influencera, des centaines d'années plus tard, d'autres écrivains comme Horace. Pour Aristote, la vieillesse ne garantit ni la sagesse ni les facultés spirituelles, à la différence de Platon, qui voyait dans l'affaiblissement des sens une condition propice à la libération spirituelle de l'homme. Aristote défend quant à lui l'idée selon laquelle la santé physique et le bon fonctionnement des facultés corporelles sont indispensables à l'exercice de la sagesse. Il a conscience que le corps comme l'esprit seront tôt ou tard soumis aux effets de la vieillesse. Toutefois, il semble se contredire – ou peut-être nuancer sa pensée – en avançant que la décrépitude du corps favoriserait l'élévation de l'âme humaine. Il anticipe donc l'approche religieuse-chrétienne du Moyen Âge où le corps doit être déprécié pour que l'âme puisse s'élever. D'Horace, nous retenons « la description affreuse de la vieille folle d'amour dans les *Epodes*, celle de Canidie, type de sorcière, dont le portrait atteint les dernières limites de la brutalité[165]. ». Horace ne s'attarde pas sur sa sagesse mais simplement sur son aspect physique hideux qui attire toute l'attention du poète : « Ta dent est noire. Une antique vieillesse sillonne ton front de rides… tes seins sont flasques comme les mamelles d'une jument[166]. ». Dans le sillage d'Horace, de Properce et d'Ovide, les poètes poursuivent leurs litanies contre les ravages du temps et la flétrissure des ans.

Cependant, c'est à partir du XV^e^ siècle que s'intensifie une violence sans précédent à l'égard de la vieillesse. La tendance de cette époque s'explique par l'adoration de la jeunesse et de la beauté. Le vieillissement rappelle à l'homme le caractère éphémère de son existence terrestre, le privant de toute prétention à l'éternité ; l'homme ne pourra jamais atteindre l'immortalité des Dieux. « Cet âge optimiste et créateur mesure la vanité de ses efforts pour conjurer le vieillissement, et sa cruauté envers les vieux révèle son désespoir caché[167]. ». Le vieillissement devient le grand ennemi de la Renaissance : il est honni pour son invincibilité, mais aussi parce qu'un corps marqué par l'âge annonce l'imminence de la mort. Vieillesse et mort forment un double scandale, dans la mesure où ni l'une ni l'autre ne peuvent être vaincues – pas même par les moyens supposés prolonger la jeunesse, tels que la médecine, la sorcellerie, la magie ou d'autres artifices. Ce combat implacable n'est toutefois qu'une voie

[165] *Ibid*., p. 113.
[166] Horace, *Epode*, 8 ; cité par Jacques Bailbé, *op. cit.,* p. 116.
[167] Georges Minois, *op. cit.,* p. 340.

sans issue. Face à la puissance de la vieillesse, les poètes ne peuvent que s'en faire les témoins à travers leurs descriptions. Du XIV^e^ au XVI^e^ siècle les portraits de vieilles femmes abondent. L'une des pratiques les plus courantes consiste à comparer la vieillesse du présent à la jeunesse d'antan, comme le montre Du Bellay dans son *Antérotique de la Vieille et de la Jeune amye* (1549). L'attribution de la vieillesse à la femme contribue à la reléguer au bas de l'échelle sociale. Dans les milieux populaires, la vieille femme devient l'objet d'insultes et de mépris. Très souvent elle est même associée aux forces maléfiques qui la transforment en une vieille sorcière.

La vieillesse des femmes est tout d'abord traitée à partir de la tradition satirique, poétique et théâtrale, où les figures des vieilles sont souvent présentées par le biais de deux procédés : l'invective et le diptyque. Ce dernier procède par une opposition éloge-satire, une pratique qui puise ses origines dans l'élégie latine, où « les pièces amoureuses sont ponctuées d'invectives contre la vieille femme, tour à tour mère maquerelle, mère protectrice, vieille folle d'amour et sorcière[168]. ». Le raffinement du portrait burlesque de la vieille femme se développe tout au long du Moyen Âge jusqu'à arriver à la femme âgée, bigote, folle, prostituée du XV^e^ siècle.

François Villon contribue à nourrir le portrait de la femme hideuse avec *Les Regrets de la belle Heaulmière.* À la différence de poètes comme Du Bellay et Ronsard, Villon laisse la femme parler et prendre conscience de sa vieillesse :

> Je remains, vieille, chenue. / Quand je pense, lasse! au bon temps, / Quelle fus, quelle devenue ! / Quant me regarde toute nue, / Et je me voy si très changiée / Povre, sèche, megre, menue, / Je suis presue toute enragiée…[169].

C'est donc elle qui établit la comparaison entre la jeune beauté qu'elle regrette et le corps qu'elle est désormais contrainte d'habiter. La vieille femme passe en revue les parties de son corps et rend compte de leur état : « le front ridé, les cheveux gris, / Les sourcils cheus, les yeux estains[170]. ». Villon accède à la morale d'une femme qui, se regardant au miroir, se voit grossie et délaissée. En l'occurrence, la vieillesse de la femme sert de « moyen qui déclenche l'introspection[171]. ». Le poète insiste avec dureté sur les années périssables qui mènent la femme vers la mort. La satire s'exprime par le choix lexical : l'auteur a délibérément abaissé

[168] Zoé Weil, « Le Rôle poétique de la vieille femme chez Ronsard et Du Bellay, de la catharsis amoureuse au miroir déformant », *Société Française d'Étude du Seizième Siècle,* n° 22, printemps 2023, p. 103.
[169] Georges Minois, *op. cit.*, p. 314.
[170] *Ibid.*
[171] Zoé Weil, art. cit., p. 118.

le registre de sa composition, donnant l'impression que les mots émanent directement de la bouche ridée de la femme, d'où l'emploi de termes comme « cuissetes », « saulcisses », « crouppetons », « pelotes », « chenevotes », « mignotes » et bien d'autres encore. La force de cette description réside également dans le choix d'adjectifs évocateurs et leur association avec les substantifs, comme dans le cas de « moussues » référé aux oreilles et « mort et destains » pour décrire le visage. Si, au départ, la maigreur seule captivait les poètes, à partir de la fin du XV^{e} siècle, les vieilles femmes trapues commencent à apparaître dans les descriptions poétiques.

Tout en ayant perdu son charme, la vieille ne renonce pas à ses amours : elle y pense encore jusqu'au point où sa chair délaissée s'échauffe à l'idée de pouvoir aimer, comme le raconte Du Bellay dans *L'Antérotique de la Vieille et de la Jeune amye* (1549). Ce poème présente tout d'abord une esquisse de la vieille entremetteuse, appelée « peur des chastes familles » et « peste des jeunes Filles[172]. » (v. 46-48). Le poète lui attribue le nom de « vieille beste » (v. 11) qui décrit la vieille femme aussi bien physiquement que moralement. À l'appellation triviale de bête va se greffer une dégradation supplémentaire par l'adjectif *vieille* que le poète explique à travers une brève description de son corps : « Plus d'yeux, que de cheveux en Teste. / Vieille, à trois petiz bouz de Dentz / Tous rouillez dehors, & dedens. » (v. 12-14). Du point de vue moral, le poète ne se retient pas :

> Ton Ame sale, & depiteuse / Sortant de sa Prison hydeuse / S'en ira blasphemer là bas / Prenant (comme icy) ses ebas / A donner Peines, & encombres. » (v. 83-87).

Son âme, « plus sale qu'Avarice » (v. 5), est nourrie par les « etranges vices » (v. 61) qu'elle satisfait constamment. La description atteint son acmé lorsque la vieille femme n'est pas seulement comparée à la mort mais elle est « la Mort de la Mort » (v. 78) : « Pour que la Mort, qui tout poingt, / Quoy qu'elle soit fiere, & terrible, / Te voyant encor' plus horrible, / De toy approcher n'osera, / Mais de peur tremblente sera » (v. 72-76). L'auteur essaie d'émettre une hypothèse à propos de sa provenance et de l'origine d'une telle laideur :

> Bien infortuné devoit estre / L'Astre, soubz qui tu vins à naitre, / Et bien etoint fachez les Dieux, / Quand tu naquis en ces bas Lieux, / Qui de maulx y semes encore, / Plus que la fatale Pandore » (v. 53-58).

---

[172] Marie-Dominique Legrand, Michel Magnien, Daniel Ménager, Olivier Millet (éd.), *L'Antérotique de la vieille, & de la Jeune Amye*, dans *Œuvres complètes II volume. L'Olive et quelques autres œuvres poêtiques - Joachim Du Bellay,* Paris, Classiques Garnier, 2003, p. 39-44.

Le poète n'impute pas aux Cieux la naissance de cette fille, mais suppose que, le jour funeste de sa venue au monde, les Dieux étaient profondément courroucés. Sa description s'achève sur une hyperbole où le poète apostrophe la femme : « ô Vieille, & Immunde Vieille, Deshonneur de ce Monde » (v. 93-94). Le choix d'insérer ce dernier vers entre parenthèses pourrait révéler une volonté d'accentuer davantage l'essence même de cette femme. Cette hyperbole marque la transition entre le portrait de la vieille femme et celui de la jeune amie du poète qui partagent le même poème. La structure en miroir du poème contribue à mettre en évidence la duplicité du personnage féminin, à la fois repoussant et attirant : « jouant sur la structure du sonnet mais également sur les artifices poétiques – rimes, figures rhétoriques, sonorités – le poète articule son sujet avec le cadre poétique qu'il a choisi pour l'évoquer[173]. ». Le ton s'y modifie brusquement, le second portrait s'inscrivant en contraste direct avec le premier. L'auteur emploie la même métaphore solaire dans les deux descriptions : en présence de la vieille, « mesmes le Soleil se cache / De peur d'y prendre quelque tache » (v. 33-34) alors que les cheveux de la jeune fille sont « si crespes, & blonds / Qu'ilz font honte au beau Soleil mesme » (v. 98-99).

L'opposition antithétique des deux femmes réside aussi bien dans leur physique que dans leur morale. Dans les deux cas, le poète a opté pour une description qui part du haut et procède vers le bas. Le portrait de la jeune amie est le reflet de l'amour, de la grâce et de la beauté : l'harmonie de se traits, les sourcils formant deux arcs parfaits, le teint blanc comme la neige et le nez, le menton, les joues et les lèvres « où souvent se joue / Amour, quand il montre en rient / Tous les Thesors de l'Orient » (v. 130-132). Contrairement à la vieille femme, la jeune amie du poète est née sous « la belle Etoile amoureuse » (v. 152). Les deux femmes incarnent l'une un objet de rejet, l'autre un objet de fascination. Le pouvoir mystérieux qu'elles exercent sur le poète peut conduire à allumer ou à éteindre la flamme amoureuse. « Les yeux archers de ma Maitresse » (v. 197) deviennent, à la vue de la « vieille enchanteresse » (v. 198), « toutes froides en un moment » (v. 200). Du Bellay semble presque envier à la vieille sa puissance symbolique.

L'intérêt du poète pour la vieillesse ne s'arrête pas là : il se redirige vers le monde de la sorcellerie mais sans en faire une dénonciation. La vieille sorcière qui apparaît dans le sonnet *Contre une vieille* écrit par Du Bellay lors de son séjour à Rome (1553-1557) n'a pas de nom propre, à la différence de l'ode II, 14 de Ronsard intitulé *Contre Denise sorcière* (1553). Le

[173] Audrey Gilles Chikhaoui, « La beauté monstrueuse de la courtisane dans quelques sonnets renaissants français », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 70, 2010, p. 38.

poème de Du Bellay s'inscrit dans une veine satirique plutôt que dans un soulèvement de la question de la sorcellerie. À cette époque, l'Église et l'État, de concert, s'emploient à extirper ce qu'ils perçoivent comme une menace pour l'ordre social, n'hésitant pas à recourir massivement aux sentences capitales pour asseoir leur autorité. Si d'un côté Ronsard actualise et contextualise le discours sur la sorcellerie dans la France du milieu du XVI[e] siècle, Du Bellay emploie le terme « sorcière » moins pour désigner une réalité que pour l'exploiter comme une insulte connotant la vieillesse et la méchanceté.

Dans l'apostrophe directe des premiers vers, Du Bellay réitère plusieurs fois l'adjectif « vieille » qu'il accompagne à une description anaphorique et hyperbolique de la vieillesse de la destinataire de ses vers :

> Vieille plus vieille que le monde,
> Vieille plus que l'ordure immonde,
> Vieille plus que la fièvre blême ;
> Et plus morte que la mort même ;
> Plus que la fureur furieuse,
> Et plus que l'envie envieuse[174] (v. 1-6).

Du Bellay pousse la description de la vieille à l'extrême, en la dessinant comme la pire des créatures sur la terre. Il recourt à une métaphore fort proche de celle employée dans l'*Antérotique* (v. 78) : la sorcière de Du Bellay est plus morte que la mort elle-même. Afin de souligner davantage sa laideur, il la nomme « vieille Gorgone » (v. 19), ce qui fait allusion aux sœurs malfaisantes de la mythologie grecque dont le regard peut pétrifier quiconque les regarde dans les yeux. Cette appellation renvoie à l'univers de l'effroi que la vieille évoque à cause de son apparence physique, considérée comme « plus dangereuse que la peste » (v. 12). L'assimilation de la dame à l'une des Gorgones, très souvent Méduse, trouve son origine chez Tibulle (Élégies II, 2, v. 7-8), mais elle est déjà attestée chez Pétrarque (sonnet CXCVII, v. 6). La destinataire désignée comme « vieille Gorgone » rappelle Cassandre qui, dans les *Amours*, est comparée à « une horrible Méduse » (VIII, v. 4). Toutefois, à la différence de la « vieille Gorgone », Cassandre n'incarne pas un monstre, elle lui ressemble. Comme le souligne Zoé Weil pendant sa considération sur la figure de Méduse au sein de la littérature poétique de la Renaissance, l'emploi de Méduse en tant que représentation de beauté pétrifiante et de vieillesse malveillante dérive du mythe antique :

[174] Joachim Du Bellay, *Divers jeux rustiques. XXXII Contre une vieille*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 1994, t. II, p. 227.

> avant d'être un monstre délétère, Méduse est une belle jeune femme jalousée d'Athéna qui, par vengeance, littéralise sa capacité à pétrifier les hommes en la changeant en gorgone. Capacité à pétrifier les hommes qui se manifeste dans le mythe par le viol de cette vierge par Apollon, cause de la colère d'Athéna. Le passage de la chaste jeune femme à la monstrueuse gorgone semble étroitement lié à la sexualité, là où, dans notre corpus, dame et vieille courtisane s'opposent sur un continuum de pureté physique[175].

Du Bellay présente cette vieille dépossédée de sa féminité qui, pour se venger des jeunes filles encore belles, les pousse à se prostituer : « Mais je ne m'en donne merveille, / Vu que tu es la nonpareille / En toutes manières de charmes, / Et que souvent de telles armes / Tu as gâté mainte famille / Et séduit mainte pauvre fille » (v. 79-84). La vieille exploite la jeunesse des filles pour gagner sa vie, un comportement qui en fait un être encore plus laid, plus méchant et surtout plus puissant que Méduse. La fin du poème le résume bien :

> Tu peux faire tout ce dommage, / Tu peux encore davantage. / Mais pour éteindre dans une âme, / L'ardeur d'une amoureuse flamme, / Tu n'as recette plus certaine / Que ton regard et ton haleine (v. 109-114).

Du Bellay ne se penche pas seulement sur le physique de la vieille, comme dans la plupart des contre-blasons : il en donne aussi un reflet moral.

Le poème de Du Bellay se détache donc de l'entreprise marotique dont les descriptions se focalisent sur une seule partie du corps. L'écrivain reste encore marqué par l'héritage pétrarquiste et par les métaphores courtoises, comme en témoignent les vers 67-68 de *Contre une vieille* : « Tu dis que tu sais la manière / De rendre une âme prisonnière ». Cette métaphore de l'âme emprisonnée puise ses racines dans la *descriptio puellae* de tradition pétrarquiste. Toutefois, en choisissant de représenter la vieillesse d'une femme autrefois jeune, belle et désirable, le poète s'éloigne de l'idéalisation pétrarquiste. La vieillesse et la laideur qui en découlent ne bénéficient plus d'une approche empreinte de douceur et se trouvent désormais disqualifiées et rejetées. Le poète s'écarte de cette femme vieillissante, craignant d'être lui-même atteint par la déchéance qu'elle incarne. Ainsi, malgré quelques survivances de l'influence pétrarquiste, les poèmes de Ronsard, Du Bellay et Marot abordent la laideur soit sur un ton ironique, parfois même cru, soit en la comparant à un passé révolu dominé par la beauté et la jeunesse[176].

[175] Zoé Weil, art. cit., p. 110.
[176] Umberto Eco, *Histoire de la laideur, op. cit.,* p. 167.

3.4 Vieillesse et laideur féminines dans la prose narrative : Hélisenne de Crenne et Rabelais

À la Renaissance, la vieillesse devient un thème récurrent, souvent abordé par ceux qui la critiquent. Ces derniers en exploitent volontiers la dimension satirique, en dessinant le portrait de la vieille femme ou en soulignant la perte de sa jeunesse. Comme nous venons de le voir dans les sonnets du *Laid tétin* et de l'*Antérotique de la Vieille et de la Jeune amye*, la laideur de la vieille femme s'accroit souvent au souvenir de sa jeune beauté, permettant une méditation plus large sur le temps qui passe et la décadence de la jeunesse[177].

Dans la production en prose, on en trouve un exemple dans le roman d'Hélisenne de Crenne *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'Amours*, et plus précisément dans le chapitre intitulé « De la jalousie du mary avec la description d'une femme laide ». Le portrait de cette femme vieille et laide semble constituer le seul passage volontairement comique du roman. Dans cette description la narratrice recourt à l'humour et joue sur l'exagération et l'absurdité des difformités physiques attribuées à la femme, telles qu'elles sont exposées dans le paragraphe suivant :

> Elle estoit de petite stature, bossue et boyteuse, & si avoit le visaige fort ridé, les sourcilz larges de deux doigtz sans y avoir distance de l'ung à l'aultre. Elle avoyt les yeulx petitz et noirs, merveilleusement enfoncez en la teste, et le nez fort camus, la bouche oultrageusement grande et les lebvres grosses, et si n'avoyt seulement que deux dentz grands oultre mesure, et avoit le col court, et les tetins luy reposoient sur le ventre, et si estoit aagée de septante et deux ans. Parquoy toutes ces choses considerees, je pense, et à bon droict, qu'elle eust esté refusée et chassée de tous hommes[178].

Cette laideur caricaturale est poussée aux limites du vraisemblable, ce qui rappelle les *fabliaux* médiévaux. Un lecteur de l'époque, en lisant ce passage, l'aurait peut-être défini *licencieux* ou *grotesque*. Il s'agit d'une forme de laideur qui est définie en opposition à la beauté et qui reprend les modèles canoniques de la laideur associée à la vieillesse remontant à l'antiquité et à la littérature plus récente. Cette interprétation est notamment renforcée par le choix des adjectifs et des adverbes utilisés. L'adjectif « outre mesure » implique l'existence d'un cadre normatif – une mesure et un ordre – que cette laideur enfreint. Cette connotation est également perceptible dans l'adverbe « oultrageusement » (au sens de « démesurément ») qui, au même titre que « merveilleusement » (au sens de « étonnamment »), tend à provoquer la stupeur chez le lecteur. La réaction suscitée par cette description hyperbolique – qui

[177] Ce prototype est repris dans le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle et dans les *Regrets de la Belle Heaulmière* de Villon. Voir Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. et trad. Pierre-Yves Badel, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 286.

[178] Hélisenne de Crenne, *Les Angoysses Douloureuses Qui Procedent D'Amours,* [1538], éd. Paule Demats, Paris, Les Belles Lettres, 1968, p. 21.

rappelle de près celle du vieux mari des *Comptes amoureux* que nous analyserons dans le chapitre suivant – se reflète d'ailleurs dans le comportement des personnages :

> Ainsi que mon mary se delectoit en escoutant les propos de l'hoste, l'une de mes damoyselles estoit presente, laquelle incontinent me vint reciter le tout. Mais combien que fusse fort marrye et destituée de tous plaisirs, je ne me peuz garder de rire, en considerant la folye de l'hoste ; et comme j'en tenoye propos, mon mary survint, lequel me demanda comment je me portoye, et me dist : « Mamye, je vous prie que delaissez voz pleurs et gemissemens et reduysez vostre cueur en consolée lyesse. Quant à moy, je ne vous presteray matiere ny occasion de melencolye. Il est demain le jour d'une feste solennelle, parquoy je veulx et vous commande que vous accoustrez triumphamment affin que vous assistez au temple avec moy. Car doresnavant ne vous sera permis de sortir de la maison, sinon en ma compaignie, car je veulx veoir quelle contenance sera la vostre en ma presence, par ce que je suis certain que vostre amy se y trouvera »[179].

La narratrice n'est pas capable de se retenir de rire face à ce portrait d'une femme que l'hôte avait présentée comme bonne et chaste. Mais, bien que ce passage résulte plutôt comique, l'œuvre n'aspire pas à explorer cette voie.

Les premiers tiers du XVI^e^ siècle sont caractérisés par les mises en prose des chansons de geste et par les remaniements de romans antiques et arthuriens. Pendant cette période de transition, l'intérêt du public français porte sur un genre nouveau qui vient d'Italie et d'Espagne : le roman sentimental. L'œuvre d'Hélisenne atteste, en effet, l'existence d'une activité romanesque proprement française à la Renaissance. L'appartenance de cette production au genre sentimental la rapproche de la tradition italienne. À partir du message que Hélisenne adresse aux lisantes au début de son œuvre – où l'on découvre l'influence de la *Fiammetta* de Boccace – elle pose les jalons d'une conception de l'amour sentimental. Elle exhorte à ne pas suivre l'amour fou qui risque de conduire les amants à leur perte. *Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'Amours* relate l'histoire des corps des amants dans leur dimension terrestre, tandis que l'épilogue introduit une fable à tonalité mythologique qui prend forme au moment où ces corps cessent d'exister. Mercure emmène le lecteur aux enfers où il peut assister au jugement des amants et à leur transfert aux champs élyséens. C'est là que l'histoire des âmes commence.

L'œuvre d'Hélisenne de Crenne expérimente de nouvelles formes romanesques et reprend de différentes influences de genres littéraires. Les quelques lignes contenant la représentation de la laideur féminine liée à la vieillesse et à la déchéance du corps dégradé témoignent de la circulation d'un motif et d'une série de représentations canoniques qui

[179] Hélisenne de Crenne, *op. cit.,* p. 21.

peuvent trouver leur place – comme dans une sorte de camée – dans ce roman sentimental s'inspirant d'une vision courtoise de l'amour.

L'inscription de la vieillesse laide dans des formes narratives issues en partie de la tradition chevaleresque et italienne est d'ailleurs, comme nous l'observerons à propos des *Comptes amoureux*, un des modèles de la construction de l'œuvre narrative du XVI^e^ siècle. Le mélange des traditions, des tons et des genres se fonde souvent sur l'imitation différenciée des modèles littéraires antiques et modernes. Le topos du vieillard répugnant, parfois décliné au féminin, s'intègre ainsi dans la littérature sentimentale et dans la production des nouvelles, en donnant forme à des tableaux responsables parfois de l'insertion, par moments, du registre comique – comme l'explique Madeleine Kern :

> Dans la mesure où l'on conçoit la parodie comme étant l'imitation d'un langage ou d'un genre littéraire qui transforme le texte d'origine à des fins humoristiques, la représentation de la vieille femme hideuse reflète – de façon inverse – celle de la jeune beauté chantée par les poètes pétrarquistes. [...] Ce dédoublement du personnage féminin s'exprime aussi à travers la structure symbolique de la mort et de la vie, associant la jeunesse à l'amour et à la beauté alors que la vieillesse est mise en rapport avec la pauvreté, la fragilité, la laideur et enfin la mort[180].

La vieille repoussante constitue le double grotesque de la jeune femme charmante. Les caractéristiques attribuées à la vieillesse sont de plus en plus exagérées dans les descriptions de la Renaissance : la vieille femme n'est pas seulement cruelle, elle est parfois peinte comme meurtrière. La sauvagerie se manifeste dans les descriptions par l'emploi d'adjectifs tels que « fere », qui réduit la femme à l'état de bête, voire de monstre. La vieille monstrueuse ne se limite pas à incarner « la femme dont la singularité est rendue publique » ; elle devient une figure perçue comme menaçante, quasi bestiale, dont il convient de se tenir à distance[181].

Cependant, la vieillesse n'est pas la seule cible des railleries des auteurs du XVI^e^ siècle. Le corps est envisagé dans sa totalité, peu importe s'il s'agit d'un corps féminin ou masculin, jeune ou vieux. La dimension corporelle nous conduit vers l'univers romanesque rabelaisien que nous aborderons plus en détail au chapitre 4.

Dans l'œuvre de Rabelais, nous assistons à une libération du corps qui bouleverse la conception qu'en avait le Moyen Âge. Rabelais se plaît à insister sur le soi-disant « bas corporel[182] ». Il célèbre les fonctions et les plaisirs primaires du corps, pour l'homme comme

---

[180] Madelaine Kern, « La vieille femme dans la comédie humaniste française de la Renaissance : entre satire et parodie de clichés », dans Colette H. Winn et Cathy Yandell (dir.), *Vieillir à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 241.
[181] Zoé Weil, art. cit., p. 106.
[182] Définition de Mikhaïl Bakhtine qui apparaît dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1970).

pour la femme, toujours sous une plume savamment comique. En ce qui concerne la représentation du féminin, la position de Rabelais demeure ambiguë : il semble s'ériger en défenseur des femmes, tout en multipliant les attaques contre elles et contre leur nature. Les œuvres de Rabelais suggèrent qu'il n'a jamais pardonné à la femme d'être, comme l'homme, dotée d'un corps. Rabelais prolonge l'imaginaire médiéval populaire en proposant une représentation de la femme marquée par une profonde ambivalence, à la fois source de désir et de trouble, d'attraction et de menace : « Dans cette tradition, la femme est essentiellement liée au "bas" matériel et corporel : elle est l'incarnation du "bas" à la fois rabaissant et régénérateur[183]. ». Si Rabelais définit les femmes comme « trompeuses », c'est parce qu'elles sont attirées par ce qui leur est prohibé, comme le fruit défendu qu'Ève a mangé. Dans ses textes, Rabelais se montre hostile à la femme car elle représente « le sexe fragile, le sexe vain, le sexe capricieux, le sexe indiscret, le sexe hypocrite[184]. ». Pourtant, l'accusation principale qu'il adresse aux femmes – celle d'être obsédées par la sexualité – apparaît comme profondément paradoxale, dans la mesure où les écrits de Rabelais sont eux-mêmes saturés de références sexuelles explicites et sans retenue.

Tout ce qui concerne la femme est traité de manière hostile, comme les mariages. Dans *Le Tiers Livre,* par exemple, tous les mariages ne sont que des parodies grotesques et Panurge en est l'officiant dans la plupart des cas. Pierre Goumarre a analysé la récurrence du thème du mariage dans *Le Tiers Livre.* Nous proposons un extrait de ses observations :

> C'est ainsi qu'un jour, après avoir cambriolé toutes les églises de la ville, il décida d'utiliser l'argent "à marier les grandes vieilles sempiterneuses, qui n'avoyent dentz en gueulle". Excités par le vin et les "espiceries", les "pauvres haires" embauchés par Panurge procédèrent à de vrais mariages rabelaisiens : il "saccadèrent" les vieilles, sans oublier les "horriblement villaines et defaictes", sur le visage desquelles Panurge avait mis un sac. Plus tard, ayant engendré par son pet "cinquante et troys mille petitz hommes" et "autant de petites femmes", Panurge songea encore au mariage : "Par Dieu, voici de belles savates d'hommes et de belles vesses de femmes ; il faut les marier ensemble"[185].

Dans l'œuvre de Rabelais, la figure féminine se réduit essentiellement à deux archétypes : la mère ou la prostituée. Jamais elle n'est représentée comme un individu libre et autonome. L'univers rabelaisien se caractérise par une prédominance masculine où la femme est souvent rabaissée, instrumentalisée, puis reléguée dès lors qu'elle a satisfait les désirs des personnages

[183] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance,* Paris, Gallimard, 1970, p. 320-321.
[184] Pierre Goumarre, « Rabelais : misogynie et misogamie », *Littératures,* n° 15, Automne 1986, p. 65.
[185] *Ibid*., p. 70.

masculins. Cette marginalisation de la femme ne semble toutefois pas répondre à une idéologie précise ou à un projet cohérent. Si l'on en croit la critique, Rabelais puise son inspiration dans des traditions diverses – humaniste, chrétienne, mais aussi populaire – au sein desquelles la femme est souvent réduite à une créature inférieure, tant sur le plan physique que moral. Tandis que Rabelais s'attache à explorer la figure masculine dans toute sa diversité – qu'il s'agisse de l'homme beau ou laid, bon ou mauvais, du monstre ou du fou – la femme demeure enfermée dans les préjugés issus du récit biblique de la Genèse.

Chapitre 4 - De la laideur du corps grotesque à la laideur salvatrice

4.1 Le comique et le grotesque entre Moyen Âge et Renaissance

Rabelais place son œuvre sous le signe du rire, comme il l'affirme dans les vers qui précèdent son *Gargantua* : « voyez la douleur qui vous mine et consomme : mieux vaut écrire de quoi rire que de quoi parler, parce que rire est le propre de l'homme ». Il déclenche ce rire par l'emploi de termes comiques ou vulgaires, propres au genre burlesque. On en perçoit les premiers signes dans le contraste entre le titre élogieux de l'œuvre « La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel » qui nous donne l'idée de nous trouver face à un texte épique ou à une hagiographie, et le style bas qui transparaît dès les premières lignes.

Les réflexions sur le rire sont très pratiquées par les philosophes aristotéliciens et platoniciens. Avant l'émergence du grotesque, la comédie et la tragédie existaient déjà, des genres qu'Aristote tente de définir dans sa *Poétique* :

> La tragédie et la comédie s'étant une fois montrées, tous ceux que leur génie portait à l'un ou à l'autre de ces deux genres préférèrent, les uns, de faire des comédies au lieu de satires, les autres, des tragédies au lieu de poèmes héroïques, parce que ces nouvelles formes avaient plus d'éclat et donnaient aux poètes plus de célébrité. [...]
> La comédie est, comme nous l'avons dit, l'imitation du mauvais ; non du mauvais pris dans toute son étendue, mais de celui qui cause la honte et constitue le ridicule. Car le ridicule est une faute, une difformité qui ne cause ni douleur ni destruction : un visage contourné et grimaçant est ridicule et ne cause point de douleur. On sait par quels degrés et par quels auteurs la tragédie s'est perfectionnée. Il n'en est pas de même de la comédie, parce que celle-ci n'attire pas dans ses commencements la même attention (Aristote, *Poétique*, Chapitre IV-V)[186].

Aristote nous montre que la comédie imite des personnages laids ou moralement dépravés et les tournent en ridicule afin de susciter le rire, un élément central dans l'œuvre de Rabelais. Mais Rabelais dépasse la simple dimension comique : avec lui, nous sommes plongés dans le monde du bizarre où « l'on peut rire de tout, y compris de la laideur et des monstres. Alors surgit ce rire vivant et extravagant[187] » qui découle de l'esthétique grotesque. Si Aristote a affirmé que l'homme se différencie de l'animal par sa capacité à rire, dans *Le Philèbe* de son maître Platon, Socrate mène une recherche sur la nature du comique et conclut

[186] Aristote, *Poétique*, dir. Philippe Remacle, trad. Caroline Carrat, Chapitre IV, 1448b, 2006, https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique.htm, consulté le 17 décembre 2025.
[187] Daniel Ménager, « Le rire et le grotesque. Boccace, Rabelais et quelques autres » dans Alain Vaillant (éd.), *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2021, p. 47-62, https://books.openedition.org/pupo/2311, consulté le 23 juin 2025.

qu'il pourrait découler de l'union entre plaisir et douleur. En particulier, Socrate s'intéresse au ridicule, une sous-catégorie du comique, qui naît de « l'écart entre ce que nous sommes et ce que nous croyons être ; c'est le résultat d'une présomption de supériorité qui est démentie par la réalité objective et par l'évidence des faits[188]. ». Socrate souligne que le rire n'émane pas des individus puissants, mais plutôt des êtres faibles, incapables de se venger, et qui deviennent aisément la cible de moqueries. Contrairement à Platon, Aristote considère que la comédie doit exclusivement mettre en scène des personnages socialement inférieurs, qui ne sont pas en mesure d'inspirer la terreur par la menace d'une éventuelle vengeance. La comédie et le ridicule sont alors associés à la laideur, aux erreurs, aux vices, aux qualités négatives qui n'admettent pas la coprésence des rires et des larmes.

Dans ce sillage, Cicéron propose la *turpitudo* et la *deformitas* comme sources du rire, en soulignant que l'homme ne rit pas de ce qui suscite la pitié ou la haine. Dans *De oratore*, il se pose des questions et engage une réflexion sur le rire :

> Sur le rire cinq questions se posent : 1 ° qu'est-ce ? 2° d'où vient-il ? 3° l'orateur doit-il faire rire ? 4° jusqu'à quel point ? 5° quels sont les genres de raillerie ?
> Sur le premier point : qu'est-ce que le rire ? comment le fait-on naître? ou est-il ? de quelle façon se manifeste-t-il et éclate-t-il soudainement, si bien que, malgré notre désir, nous n'en sommes pas maîtres ? Comment gagne-t-il la poitrine, la bouche, les veines, les yeux, la figure ? toutes questions à poser à Démocrite. Aussi bien, n'interessent-elles pas notre propos, et, si elles l'interessaient, je ne rougirais pas de dire que je suis incapable d'y répondre, comme en seraient incapables ceux qui se vantent de les posséder.
> Le lieu, je dirai le siège du ridicule - seconde question - , c'est une laideur, une difformité. On rit uniquement ou surtout de la désignation, de la notation faite avec esprit d'une laideur quelconque. J'en viens au troisième point. L'orateur a parfaitement le droit de faire rire, parce que la gaieté attire la bienveillance à celui qui la provoque ; ou encore parce qu'on surprend l'auditoire par une pointe, qui souvent n'est qu'un mot, lancée généralement dans la riposte, parfois aussi dans l'attaque ; ou d'autre part, parce que c'est une façon de briser l'élan de l'adversaire, de l'embarrasser, de l'affaiblir, de l'intimider, de le réfuter; ou enfin parce que la plaisanterie est la marque d'un homme de goût, cultivé, bien né, surtout parce qu'elle adoucit l'humeur triste, déride la sévérité et dissipe par un trait qui fait rire une attaque haineuse, difficile à repousser par des arguments. Jusqu'à quel point l'orateur doit-il en user? Voilà ce à quoi surtout il faut veiller avec soin. C'était là notre quatrième question. Une insigne malhonnêteté allant jusqu'au crime, une extrême misère ne sauraient faire rire. À un criminel il faut réserver des blessures plus graves que celles du ridicule; et on n'admet point la raillerie contre les misérables, à moins qu'ils ne s'y prêtent par leur arrogance. Surtout, il faut ménager les sentiments affectueux des auditeurs et ne point s'en prendre sottement à ceux qu'ils aiment (Cicéron, *De oratore*)[189].

---

[188] Judith Perrenoud-Wörner, *Rire et sacré : la vision humoristique de la vérité dans L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Genève, Éditions Slatkine, 2008, p. 57.
[189] Cicéron, *De l'orateur* (*De oratore*), trad. François Richard, Paris, Librairie Garnier Frères, 1932, Livre II, LVIII, p. 282-285.

Cicéron procède ensuite à l'énumération des procédés susceptibles de susciter le rire dans le discours oratoire : il mentionne la rupture de l'attente de l'auditoire, la mise en ridicule des défauts d'autrui, l'autodérision, le recours à la caricature et à l'ironie, la feinte de naïveté, ainsi que la mise en lumière des maladresses de l'adversaire.

Quintilien poursuit l'étude de Cicéron et établit une distinction entre les causes du rire : il peut être provoqué soit par l'aspect physique soit par le caractère du personnage, ce qui permet d'attribuer une dimension morale au rire. Mais Quintilien, tout comme Cicéron, met en garde les orateurs : il faut employer la raillerie avec mesure et éviter les grimaces si l'on veut être pris au sérieux.

> Il est très malséant pour un orateur de faire des contorsions du visage et du geste, qui, dans les mimes, provoquent habituellement le rire. Le ton railleur de la farce et du théâtre comique en effet est tout à fait inconvenant pour notre personnage ; quant à l'obscénité, il ne faut pas seulement la bannir du langage, il ne faut même pas la suggérer[190].

Cette aversion à l'égard du rire perdure au sein de la tradition chrétienne médiévale. Durant le Haut Moyen Âge le corps n'échappe pas à la division entre le haut et le bas, la tête (côté de l'esprit) et le ventre (côté de la chair), l'intérieur et l'extérieur. Il est divisé en parties nobles (la tête et le cœur) et en parties disgracieuses (le ventre, les mains, le sexe). Par ailleurs, dans la conception médiévale du corps, certains organes sensoriels – tels que les yeux, les oreilles et la bouche – sont perçus comme des filtres symboliques permettant de discerner le bien du mal. Le rire est considéré comme vil, précisément parce qu'il provient du ventre et passe par la bouche, comme le Christ, qui ne rit jamais mais pleure à trois reprises selon le Nouveau Testament. Au VI^{e} siècle, la *Regula Benedicti* de saint Benoît – inspirée en partie par la *Regula Magistri* – exerce une influence notable sur la conception du corps, en affirmant que tout ce qui émane de l'intérieur vers l'extérieur est associé au mal, voire au diabolique[191]. Le rire est considéré comme un vice, dès lors qu'il représente la rupture violente du silence monastique, une vertu essentielle figurant parmi les règles de la vie religieuse du V^{e} siècle. Le rire s'impose, après l'oisiveté, comme le deuxième grand ennemi du moine, dont la psychologie se trouve nourrie par les traités de physiognomonie.

Jacques Le Goff, dans *Un autre Moyen Age*[192], tisse l'histoire du rire au Moyen Âge, à travers les écrits et les règles monastiques. Du IV^{e} au X^{e} siècle le rire est réprimé même par des punitions corporelles publiques. Les membres du clergé étaient tenus de s'abstenir de

[190] Quintilien, *Institution oratoire*, éd. Jean Cousin, Paris, Belles Lettres, 1977, t. IV, p. 41.
[191] Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *op. cit.*, p. 61-65.
[192] voir Jacques Le Goff, *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, p. 1343-1368.

toute participation, active ou passive, à la plaisanterie, et de se maintenir à distance des *joculatores*, des *histriones* et des *scurrae*. Bien que l'Église ait mené un combat constant contre toutes les formes de divertissement jugées subversives ou indécentes, ses règles ne furent que partiellement appliqués, comme en atteste la présence du grotesque dans la culture médiévale, bien antérieure à son plein essor à la Renaissance.

À cet égard, comme le souligne Aaron J. Gourevitch, « nous rencontrons constamment en étudiant la culture médiévale un mélange paradoxal de notions opposées – de sublime et de vil, de spirituel et de vulgairement corporel, de sinistre et de comique, de vie et de mort[193]. ». Les productions artistiques et littéraires du Moyen Âge présentent une certaine cohérence dans le traitement thématique : le corps, dans sa dimension matérielle, y occupe une position centrale. La conception du corps constitue sans doute l'un des marqueurs les plus significatifs de la rupture entre l'esthétique médiévale et celle de l'époque classique[194].

À partir du XII[e] siècle, la rigueur monastique observée à l'égard du rire durant des siècles s'estompe progressivement dans certains contextes sociaux et culturels, ouvrant la voie à une réhabilitation du rire. Celle-ci se manifeste à travers les obscénités et la glorification du difforme et du grotesque, qui émergent de manière croissante « dans les satires contre le vilain et dans les fêtes de carnaval en relation avec la vie des humbles[195]. ». Mais, il ne s'agit pas de simples moqueries populaires ; ces satires cachent des intentions plus significatives :

> c'était plutôt l'expression du mépris et de la défiance qu'éprouvaient envers les paysans les mondes féodal et ecclésiastique. Les difformités du vilain étaient savourées avec sadisme, et on se divertissait *sur* et non *avec* les vilains. En revanche, les mêmes plèbes citadines étaient protagonistes de la parodie grotesque dans les carnavals et manifestations carnavalesques, comme la Fête de l'Âne et les charivaris[196] [...].

Tout ce qui était considéré comme laid, interdit ou immoral tout au long de l'année, était toléré lors de ces fêtes où les représentations grotesques du corps et les parodies du sacré étaient au centre des célébrations. Les hiérarchies féodales et ecclésiastiques étaient renversées et des nouveaux évêques et rois étaient élus. Les esclaves prenaient la place des maîtres et pouvaient leur adresser toutes les insultes et tous les ordres qu'ils recevaient chaque

[193] Aaron. J. Gourevitch, *Les catégories de la culture médiévale,* Paris, Gallimard, 1983, p. 11.
[194] Isabelle Durand-Le-Guern, « Le Moyen Âge grotesque », *Le Moyen Âge des romantiques*, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 219-220, https://doi.org/10.4000/books.pur.29637, mis en ligne le 18 juillet 2016, consulté le 25 août 2025.
[195] Umberto Eco, *Histoire de la laideur, op. cit.,* p. 137.
[196] *Ibid*., p. 138.

jour. Ces jours de fête – qui évoquaient le mythe égalitaire de l'âge d'or – représentaient une occasion pour faire ressortir le côté burlesque et honteux de la vie populaire. En outre, cette parenthèse festive offrait au peuple une pause allègre des inquiétudes quotidiennes comme la peur de la mort, des diables et des pestilences. Tout passe par le filtre de la parodie. Ainsi, la laideur est presque rachetée : le protagoniste de ces fêtes populaires est le fou ou l'être le plus misérable qui soit, mais que le public célèbre et chérit.

Le rapport du Moyen Âge au rire perdure jusqu'au XVI[e] siècle. Chez Rabelais, la représentation du corps grotesque se rattache à la culture du carnaval, avec la différence que l'obscénité n'appartient plus uniquement au peuple : elle devient un mode d'expression et un comportement également présents à la cour royale. Nous empruntons la réflexion suivante à Umberto Eco qui a analysé la prévalence des droits du corps grotesque sur le divin :

> L'étalage de la trivialité (avec des résultats comiques inégalés) n'est plus pratiqué dans le ghetto de la farce carnavalesque à peine tolérée : elle entre dans la littérature cultivée, elle s'affiche officiellement, elle devient satire du monde des savants et des coutumes ecclésiastiques, elle assume une fonction philosophique. Elle ne concerne plus la parenthèse d'une révolte anarchique populaire, elle devient une véritable révolution culturelle[197].

Les corps géants des personnages de Gargantua et de Pantagruel ne sont plus considérés comme inhumains et disproportionnés : pour la première fois depuis le Moyen Âge, la difformité rend un corps glorieux. Dans *Le Quart Livre* Pantagruel est édifié en héros sublime garant des vertus de la vraie religion : « Le héros, Pantagruel, monte encore plus haut sur l'échelle de la perfection et devient un sage inspiré, comme le fut Socrate[198]. ». Pantagruel est comparé à Socrate, le maître au corps laid et à l'âme profonde. L'attribution de la fonction de « héros de l'évangélisme » détonne avec son portrait grotesque et provoque un sentiment d'aliénation chez le lecteur. D'un côté Rabelais élève la figure de Pantagruel à promoteur de l'évangélisme, de l'autre il fonde son registre burlesque sur des images sexuelles dégradantes dont le but est de tourner en dérision des papistes.

L'hypotexte premier du *Quart Livre* est l'*Odyssée* d'Homère, parodiée par Rabelais. Ce choix constitue l'essence même de l'esthétique burlesque, forme spécifique du comique, dont la caractéristique principale réside dans la dérision d'un sujet noble ou héroïque à travers la mise en scène de personnages vulgaires, construits comme l'exact opposé des figures originales. L'emploi du style bas et la parodie de la matière épique sont au cœur de l'œuvre de

[197] Umberto Eco, *Histoire de la laideur, op. cit.,* p. 142.
[198] Michael Screech, *Rabelais*, trad. Marie-Anne de Kisch, Paris, Gallimard, 2008, p. 420.

Rabelais, comme le montre la scène comique et carnavalesque où le cheval de Troie est substitué par un cochon, nommé « grande Truie », dont la cavité abrite des cuisiniers-soldats. (*Quart Livre,* chapitre XL). Cette manière de subvertir l'épopée illustre comment Rabelais puise dans les formes comiques de l'Antiquité et du Moyen Âge, en exagérant leurs traits et en y introduisant une dimension corporelle et sensuelle, qui sera explorée plus en détail dans les analyses suivantes.

4.2 Le corps grotesque chez Rabelais : Panurge, Carêmeprenant et Triboulet

Le corps tient une grande place dans la production littéraire de Rabelais : il est tantôt le contrepoint de l'âme, tantôt le centre de l'œuvre mais aussi l'objet d'étude de la science médicale et la source du burlesque comme du grotesque. Rabelais fut écrivain, humaniste mais aussi médecin et chirurgien à l'époque d'Ambroise Paré où le corps demeurait enveloppé de mystères et faisait l'objet de nombreuses suppositions. Il n'est en rien surprenant que Rabelais ait mêlé à ses romans le langage savant de l'anatomie : il cite « l'os coronal », « la moelle spinale », « les ischies » jusqu'à organiser une vraie descente dans la gorge de Pantagruel dans le chapitre XXXII de *Pantagruel* :

> Lors je pensai & calculai, & trouvai que c'était une puante halaine qui était venue de l'estomac de Pantagruel alors qu'il mangea tant d'aillade comme nous avons dit dessus. De là partant passai entre les rochers qui étaient ses dents, et fis tant que ie montai sur une, et là trouvai les plus beaux lieux du monde, beaux grands ieux de paume, belles galleries, belles prairies, force vignes, et une infinité de cassines à la mode Italique par les champs pleins de délices , et là demeurai bien quatre mois, et ne fis oncques telle chère pour lors. Puis descendis par les dents du derrière pour venir aux deux lèvres ; mais en passant je fus détroussé des brigands par une grande forêt qui est vers la partie des oreilles. Puis trouvai une petite bourgade à la descente, j'ai oublié son nom, où je fis encore meilleure chère que jamais, et gagnai quelque peu d'argent pour vivre. Savez-vous comment ? A dormir ; car l'on loue les gens à journée pour dormir, et gagnent cinq à six sols par jour ; mais ceux qui ronflent bien fort gagnent bien sept sols et demi. Et contai aux sénateurs comment on m'avait détroussé par la descente, lesquels me dirent que, pour tout vrai, les gens de delà étaient mal vivants et brigands de nature, à quoi je connus qu'ainsi comme nous avons les contrées de deçà et delà les monts, aussi ont-ils deçà et delà les dents ; mais il fait beaucoup meilleur deçà, et y a meilleur air. Là commençai à penser qu'il est bien vrai ce que l'on dit que la moitié du monde ne sait comment l'autre vit, vu que nul n'avait encore écrit de ce pays-là, auquel sont plus de xxv royaumes habités, sans les déserts et un gros bras de mer, mais j'en ai composé un grand livre intitulé l'*Histoire de Gorgias,* car ainsi les ai-je nommés, parce qu'ils demeurent en la gorge de mon maître Pantagruel. Finalement voulus retourner, et, passant par sa barbe, me jetai sur ses épaules, et de là me dévalai en terre, et tombait devant lui[199].

Il s'agit d'un voyage immense dans un corps réduit à une bouche : « langue, dents, pharynx, larynx, gorge. Corps-bouche profond épais, obscur, avec des montées et des descentes, dans lequel on voyage, on séjourne ; corps défini comme orifices et cavités[200]. ». La description de cette promenade dans l'intérieur de l'organisme de Pantagruel met en lumière la science de la dissection qui avait déjà été abordée par les blasonneurs. Toutefois, leur approche n'avait pas

[199] François Rabelais, *Pantagruel* [1532], dans *Œuvres complètes de François Rabelais*, éd. Pierre Cailler, Genève, Pierre Cailler, 1947, p. 199-201.
[200] Louis Marin, « Les corps utopiques rabelaisiens », *Littérature*, n° 21, 1976, p. 48.

la prétention d'offrir un aperçu scientifique du corps des femmes, jeunes et vieilles. Les blasonneurs, qui partageaient avec Rabelais le même goût des sciences que l'humanisme du XVI[e] siècle avait cultivé, passaient en revue les caractéristiques physiques féminines avec l'intention d'en faire l'éloge ou le blâme. Leurs propos s'écartent largement de l'approche médicale de Rabelais qui ne se limite pourtant pas à des références anatomiques mais puise dans un fond culturel très vaste. Le fait d'avoir étudié et édité quatre des traités du père de la médecine, Hippocrate, a permis à Rabelais de tourner certains de ses aphorismes en plaisanteries. Rabelais se sert de la médecine pour critiquer de façon implicite la crédulité populaire. Dans le chapitre III de *Pantagruel*, intitulé « Des maladies de ceste année », le narrateur joue le rôle d'un médecin-astrologue appelé Maître Alcofribas Nasier qui dénonce le charlatanisme : « Cette année les aveugles ne verront que bien peu, les sourds oyront assez mal, les muets ne parleront guères, les riches se porteront un peu mieux que les pauvres, et les sains mieux que les malades ».

Bakhtine, dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, analyse l'élément grotesque qui traverse l'écriture rabelaisienne : « corps dépecé, organes détachés du corps […], boyaux et tripes, bouches grandes ouvertes, absorption, déglutition, boire et manger, besoins naturels, excréments et urine, mort, enfantement, premier âge et vieillesse, etc.[201] ». Il identifie dans l'œuvre de Rabelais la manifestation la plus achevée du corps grotesque, qu'il considère comme l'aboutissement d'une longue tradition de la culture populaire médiévale. Rabelais érige l'absurde en norme, en reprenant ainsi une caractéristique essentielle de l'imaginaire médiéval, qui accorde une place centrale aux manifestations corporelles, à l'excès et à la difformité.

Les références médicales chez Rabelais relèvent tantôt de l'allusion érudite destinée à discréditer l'alliance entre médecine et occultisme, tantôt des croyances populaires rapportées avec un ton sérieux. Comme Bakhtine l'a observé dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1970), l'aspect topographique de la hiérarchie corporelle est inversé : chez Rabelais, le bas occupe la place du haut car c'est le bas qui donne la vie[202]. Même l'acte spirituel est abaissé et désacralisé par la transposition sur le plan matériel et corporel. Par ailleurs, Rabelais arrête de faire le lien entre le corps laid et la description grotesque. Pour lui, aucun corps n'est meilleur qu'un autre car tous les corps partagent les mêmes besoins et révèlent un côté grotesque. La jouissance des corps que

[201] Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.,* p. 320-321.
[202] *Ibid*., p. 339.

Rabelais met en scène se déploie dans toutes leurs fonctions, les plus nobles et les plus basses : le jeune Gargantua « fientait, pissait, rendait sa gorge, rotait, pétait, beslait [vomissait], crachait, toussait, sanglotait, éternuait et se morvait en archidiacre » (chapitre XXI, *Gargantua et Pantagruel*, Livre I). Toute l'œuvre est parcourue par une fête énorme du corps qui débouche sur une sensation d'ivresse dionysiaque constante. En outre, l'intrigue gigantesque ne fait que renforcer cette célébration hyperbolique du corps. Les géants, loin d'être considérés comme des êtres hors norme, sont au contraire valorisés pour avoir été les premiers hommes sur terre. Selon le mythe rabelaisien, leur grandeur serait due à la quantité considérable de nèfles qu'ils auraient consommées. La stature des géants donne lieu à une multiplication des adjectifs numéraux indicateurs de quantité. Les 17900 vaches de Pantille et de Brehemond destinées à allaiter Gargantua provoquent le rire et, en même temps, l'étonnement chez les lecteurs.

Rabelais s'oppose ainsi aux préceptes moraux qui célèbrent la primauté de l'esprit sur la matière et exaltent l'idéal d'élévation au détriment de ce qui est jugé vulgaire ou terrestre. Cet écrivain qui exalte les vices et les plaisirs du corps renverse les canons de la beauté classique pour magnifier ce que Bakhtine définit comme le « bas corporel et matériel ». Cela ne signifie pas pour autant que les textes de Rabelais se tournent exclusivement vers le ciel ou vers la terre : le renversement du monde et la centralité accordée au corps ne sauraient être réduits à de simples outils parodiques de démystification du réel.

L'auteur de *Pantagruel* conjugue le haut et le bas, l'affirmation et la dépréciation du corps, tout comme la vie et la mort, dans une perspective matérialiste et populaire qui s'inscrit en opposition à la vision traditionnelle du monde. L'exhibition du corps et de la laideur, tout comme l'attention portée aux besoins de l'estomac et aux pulsions sexuelles, prend tout son sens dans la mesure où elle opère une subversion des normes esthétiques et spirituelles établies[203]. Rabelais révèle la dimension bestiale de l'homme et affirme que le mal relève de sa propre nature. À travers *Pantagruel*, il propose une réécriture profane de la Genèse, fondée sur l'acte primitif de l'alimentation, renversant ainsi la fable du paradis perdu. Nous suivrons la lecture qu'en propose Michel Jeanneret :

> Comme dans le jardin d'Éden, tout commence par le désir d'un beau fruit, à cette différence près qu'il n'est pas défendu : il n'y a pas ici d'interdit ni de châtiment véritable. Tandis qu'Adam et Ève, dans la version canonique, sont coupables d'avoir mangé et, honteux, dissimulent leur nudité, les corps grotesques, au contraire, s'exhibent dans une joyeuse impudeur : la conscience du bien et du

[203] Michel Jeanneret, « Polyphonie de Rabelais : ambivalence, antithèse et ambiguïté », *Littérature. La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle*, n° 55, 1984, p. 98-99.

> mal, la réprobation des appétits sensuels ne les a pas encore atteints. Que la gourmandise dicte à l'humanité ses premiers gestes, Rabelais l'accepte volontiers ; qu'elle soit l'occasion d'une faute, il l'exclut[204].

Il convient toutefois de rappeler que c'est le Moyen Âge qui a opéré la transformation du péché originel – d'abord conçu comme un péché d'orgueil et de curiosité – en faute d'ordre sexuel. Déjà à cette époque, l'attention se portait davantage sur le corps que sur la dimension morale du péché. Rabelais prolonge cette lecture en plaçant le corps au centre de son œuvre mais son intention ne se limite pas seulement à élever le corps. Il remet en question l'évaluation traditionnelle du haut et du bas en donnant à voir des corps grotesques, souvent plongés dans une condition de fragilité. Le thème de l'ivresse en constitue un exemple significatif : Rabelais ouvre le prologue de *Gargantua* par une apostrophe aux lecteurs, les qualifiant de « buveurs très illustres », et les invite à lire son œuvre comme on dégusterait un bon vin, afin d'éprouver une ivresse joyeuse. La référence à Silène prolonge cette réflexion sur l'univers dionysiaque de l'ivresse. Dans la mythologie grecque, Silène est en effet le père adoptif de Dionysos, dieu du vin et de l'extase[205]. Rabelais applique ensuite ce motif à la Genèse, en mettant en lumière l'épisode de l'ivresse de Noé : dans cette autre inversion de la Genèse, Rabelais ne retient que l'aspect joyeux et naïf de l'ivresse. Le passage constant du pôle négatif au pôle positif le différencie des auteurs qui dénigrent le corps laid ou vieux. Au lieu de mettre en scène la honte que l'ivresse peut engendrer, Rabelais appelle Noé « le sainct homme » et le vin une boisson « néctarique, délicieuse, précieuse, céleste, joyeuse et déifique ». Par conséquent, le monde ébauché par Rabelais ne contemple pas le Mal ; tout est entouré par une allure de positivité. M. Jeanneret souligne que « même les personnages les plus odieux – Papimanes, Gastrolâtres –, les sujets plus scabreux – orgies, érotisme – sont capables de pareille transmutation. Au blâme pur et dur succède alors l'éloge paradoxal[206]. ».

Nous assistons donc à une émancipation du corps à travers une manipulation des modèles et un changement de registres : Rabelais parvient, par une inversion des valeurs, à recommencer le commencement, à régénérer même la Genèse. Rabelais s'approprie la Genèse pour la remodeler à sa convenance. Son détournement burlesque s'attaque tant à la lettre qu'à l'esprit du texte original : ainsi, le meurtre d'Abel, au lieu d'entraîner une malédiction, engendre la fécondité ; le fruit défendu n'est pas véritablement interdit, mais donne la vie, et

---

[204] *Ibid*., p. 101-102.
[205] Il ne faut pas oublier que les silènes étaient de petites boîtes peintes de figures drôles ou grotesques pour faire rire. Le narrateur en parle dans le prologue de *Gargantua* que nous avons étudié dans le chapitre 2.
[206] *Ibid.,* p. 109.

ainsi de suite. Le paradigme biblique se révèle aussi flexible et susceptible de modifications que « la ronde des astres ou le corps des enflés[207]. ».

C'est dans le récit biblique que Rabelais puise son inspiration pour le nom de l'un de ses personnages : Panurge incarne par excellence la tension entre des pôles opposés, comme le révèle l'étymologie même de son nom. Le terme grec *panourgos* donne lieu à des interprétations ambivalentes, en raison des significations contrastées qu'il prend dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Nous reprenons ici l'analyse proposée par Gérard Defaux :

> Dans l'Ancien Testament, et notamment dans les livres sapientaux, *Proverbes et Siracide*, πανουργος (*panourgos*) renvoie à des significations et à des connotations essentiellement positives. Il dénote l'homme sage, habile avisé et prudent *(sapiens, callidus, astutus*), le bon fils, celui qui sait ou qui a su tenir compte des conseils de son père et qui s'inspire de son exemple, par opposition au fils rebelle, écervelé et imprudent (*fatuus, stultus*) qui n'en fait qu'à sa tête. Au contraire, dans les *Epistola Pauli* et dans les *Évangiles*, le substantif πανουργία apparaît avec des connotations uniquement négatives (*astutia, dolus*). Il y désigne la fausse et trompeuse sagesse du monde, cette sagesse qui est folie devant Dieu (*I Cor*., 3.19), la ruse utilisée par le Serpent pour tenter Ève (*II Cor*., 11.3), ou la fourberie des scribes s'efforçant de prendre le Christ au piège de leurs sophismes (Luc, 20.23). Cette ambivalence fondamentale se retrouve dans certains dictionnaires de l'époque, comme, par exemple, le *Lexicon de Suidas*, dont Rabelais possédait un exemplaire[208].

Panourgos peut désigner soit un homme rusé et immoral, soit un individu prudent et expérimenté. Toutefois, c'est la première acception qui tend à prévaloir dans la pensée grecque : *panourgos* serait donc le « trompeur, frauduleux, rusé, astucieux, fourbe, retors, vieux renard, malhonnête, méchant, malfaisant[209]. ». Cette ambiguïté se donne à voir dès la première apparition de Panurge :

> il estoit ung homme beau de stature et elegant en tous lineamens du corps, mais pitoyablement navré en divers lieux, et tant mal en ordre qu'il sembloit qu'il feust eschappé es chiens, ou mieulx ressembloit un cueilleur de pommes du pays de Perche[210]. » (*Le Tiers Livre*, Chapitre IX).

Aux yeux de Pantagruel se dessine la figure ambivalente de Panurge, mêlant élégance corporelle et maigreur pitoyable. Avant même de connaître l'histoire de Panurge, Pantagruel s'essaie à deviner ses origines :

---

[207] Michel Jeanneret, « Rabelais : une poétique de la métamorphose », *Poétique*, vol. 103, 1995, p. 264.
[208] Gérard Defaux, « Chapitre IV. Une rencontre homérique : Ulysse, Panurge et les "Adventures des gens curieux" », dans *Rabelais agonistes : du rieur au prophète. Études sur "Pantagruel", "Gargantua" et "Le Quart Livre",* Genève, Librairie Droz, 1997, p. 244-245.
[209] *Ibid*., p. 245.
[210] *Ibid*., p. 249.

> Voyez vous, voyez vous cest homme qui vient par le chemin du pont Charanton ? Par ma foy, il n'est pauvre que par fortune : car je vous asseure que, à sa physionomie, Nature l'a produit de riche et noble lignée, mais les adventures des gens curieux le ont reduyt en telle penurie et indigence[211].

Tandis que la nature lui a conféré des traits harmonieux, les épreuves de la vie l'ont précipité dans la pauvreté. Sa misère serait donc accidentelle, contrairement à sa beauté. Bien que Pantagruel soit l'incarnation paroxystique du grotesque, le corps de Panurge – par son ambivalence et par l'uniformité entre comique et tragique – est conçu à son tour par lui comme grotesque. Dévoué à la chair plus qu'à l'esprit, ce clerc érudit trahit les exigences morales inhérentes à sa fonction religieuse. Cette tension, déjà visible dans son nom, donne naissance à une figure grotesque, où l'élégance naturelle est sapée par la condition sociale et par la conduite du personnage. Le corps de Panurge devient un terrain de jeu où sérieux, burlesque, sacré et scatologique se mêlent. Il met souvent à côté son rôle de clerc moralisateur et agit comme figure parodique du savant, transformant les savoirs en farce grotesque. Gourmand, paillard, menteur, Panurge ne respecte rien – sauf l'amitié qu'il voue à Pantagruel.

Le recours rabelaisien au grotesque se manifeste par une exagération systématique et une mise en dérision de thématiques majoritairement religieuses. Le comique chez Rabelais découle avant tout de l'imitation grotesque et des bouffonneries qui consistent à parodier des attitudes ou des comportements, dans le but de ridiculiser ou de nuire à autrui. Ainsi, la narration rabelaisienne ne repose pas sur un contenu intrinsèquement comique, mais tire son effet humoristique des jeux de mots et de la manipulation verbale qui la caractérisent. Sur le plan religieux, Rabelais parodie les cultes, se moque de la hiérarchie ecclésiastique, renverse et viole tous les tabous. Dans le Chapitre XV de *Pantagruel* (« Comment Panurge enseigne une manière bien nouvelle de bâtir les murailles de Paris »), Panurge formule une proposition à la fois absurde et profondément grotesque : ériger les murailles de Paris à l'aide des organes génitaux féminins – désignés par le terme burlesque *callibistris*. Ce terme, forgé par Rabelais dans une veine burlesque, désigne de façon détournée et satirique les organes génitaux féminins. Il s'inscrit dans une stratégie linguistique où l'érudition parodique se mêle au comique corporel. *Callibistris* est un néologisme burlesque inventé par Rabelais, typique de son style grotesque, érudit et irrévérencieux. Il ne provient pas du latin classique, mais semble construit à partir de racines pseudo-grecques ou pseudo-latines, dans une optique à la

[211] *Ibid*.

fois comique et volontairement obscène. Il est employé aux côtés d'autres mots inventés ou détournés (*sine quo non*, *contrapunctum*), tous évoquant la sexualité de manière satirique et grotesque. La sexualité occupe une place centrale dans l'œuvre de Rabelais, comme en témoigne l'image du clocher dont la forme évoque celle d'un phallus fertilisant les cieux ainsi que les individus qui s'abritent sous son ombre. L'auteur s'intéresse également à l'intérieur du corps – non pas au sens moral ou spirituel du terme, mais dans son acception littérale et anatomique : il s'agit des entrailles, des organes internes.

Rabelais adopte une posture résolument matérialiste : il conçoit la matière avant tout sous sa forme corporelle. À ses yeux, le corps représente la forme d'organisation la plus accomplie de la matière. Cet intérêt pour le corps ne se limite pas exclusivement à ses parties inférieures, comme on pourrait le supposer. Rabelais s'attache plutôt à explorer les frontières instables qui séparent l'organique de l'inorganique, l'animal du végétal, le naturel de l'artificiel, le propre de l'impur. Ces dichotomies, loin d'être absolues, apparaissent chez lui comme des frontières poreuses, à travers lesquelles s'opèrent des échanges constants entre l'intérieur et l'extérieur du corps. Cette remise en cause d'un point de vue figé – à partir duquel corps et monde seraient observés et interprétés de manière univoque, comme ce fut le cas dans l'esthétique classique – est caractéristique de ce que l'on désigne sous le nom de « corps grotesque ».

Le but de Rabelais est de libérer les corps et leur permettre d'entrer dans des unions propres à leur nature. Cette émancipation des corps se manifeste dans *Le Tiers Livre* et dans *Le Quart Livre,* dans les descriptions de Triboulet et de Carêmeprenant, deux figures grotesques qui présentent de nombreuses affinités. Par ailleurs, le portrait du fou Triboulet est qualifié de « blason » par Rabelais lui-même, ce qui autorise une prolongation de notre réflexion sur la représentation des corps blasonnés, à partir du titre du chapitre XXXVIII : « Comment par Pantagruel et Panurge est Triboulet blasonné[212] ».

Le blason du fou Triboulet est contenu dans un seul chapitre, alors que la description de Carêmeprenant se déploie dans trois chapitres (du chapitre XXX à XXXII) dont le premier porte le titre de « Comment par Xenomanes est anatomisé et descript Carêmeprenant[213] ». Bien que les figures décrites diffèrent, il s'agit à chaque fois de personnages dits « hors norme » – un fou et un monstre – dont la représentation obéit aux mêmes modalités descriptives du blason. D'un côté, Triboulet – fruit d'un échange entre Pantagruel et Panurge,

[212] François Rabelais, *Le Tiers Livre* [1546], dans *Œuvres complètes de François Rabelais*, éd. Pierre Cailler, Genève, Pierre Cailler, 1948, XXXVIII, p. 201.
[213] *Id., Le Quart Livre* [1552], dans *Œuvres complètes de François Rabelais*, éd. Pierre Cailler, Genève, Pierre Cailler, 1953. XXX, p. 138.

qui élaborent ensemble la figure d'un fou idéal – est présenté comme un insensé apte à gouverner ; de l'autre, Carêmeprenant apparaît comme un « cas admirable en nature[214] », dont il convient de se tenir à distance. Dans cette « étrange et monstrueuse membrure d'homme, si home le dois nommer[215] » convergent toutes les critiques du carême émises dans le chapitre XIII du *Tiers Livre.* Le chapitre XXXI du *Quart Livre* est consacré à la description anatomique « des parties externes » du corps de Carêmeprenant :

> Les orteils avait comme une épinette organisée, / Les ongles, comme une vrille. / Les pieds, comme une guitare, / Les talons, comme une massue / Les jambes, comme un leurre. / Les genoux, comme un escabeau, / Les cuisses, comme un arbalète [...][216].

Les chapitres qui précèdent et suivent cette description abordent respectivement l'anatomie interne du monstre et son comportement. Outre la critique explicite du carême, perceptible dans la scène où Carêmeprenant est qualifié d'« avaleur de pois gris », en référence ironique aux pois pilés – le plat le plus consommé durant cette période –, Rabelais recourt à une énumération parodique des parties du corps de Carêmeprenant. Par ce procédé, il tourne en dérision les principes de la description scientifique, submergés par l'emploi de mots très techniques.

Chez Rabelais, la description grotesque du corps de Carêmeprenant ne vise pas uniquement à amuser par l'excès ou le ridicule. Elle s'inscrit dans une critique plus profonde du discours d'autorité, notamment médical et théologique. En multipliant les termes techniques dans un contexte absurde – l'anatomie détaillée d'un monstre carnavalesque – Rabelais désacralise le langage savant. Ce détournement révèle plusieurs intentions : la prolifération de termes anatomiques précis, appliqués à un corps imaginaire et impossible, vide de sens le langage scientifique lui-même. La connaissance médicale devient une formule creuse, quand elle est utilisée sans discernement ou dans un but purement démonstratif. Ce brouillage entre registre savant et registre burlesque est typique du grotesque rabelaisien. Le corps n'est plus noble, rationnel ou harmonieux, mais ouvert, déformé, trivial, mis en scène dans une parodie du savoir. Carêmeprenant n'est pas un monstre neutre : c'est une incarnation satirique du Carême, donc d'une institution religieuse et morale. Le recours au langage scientifique pour décrire une figure allégorique permet à Rabelais d'en exposer le caractère absurde et potentiellement hypocrite, comme l'illustre le passage suivant :

---

[214] *Ibid*., p. 144.
[215] *Ibid*., p. 146.
[216] *Ibid*., p. 141.

> Qu'ainsi soit, contemplez la forme d'un homme attentif à quelque étude ; vous verrez en lui toutes les artères du cerveau bandées comme la corde d'une arbalète, pour lui fournir adroitement esprits suffisants à emplir les ventricules du sens commun, de l'imagination et appréhension, de la ratiocination et résolution, de la mémoire et souvenir, et agilement courir de l'un à l'aultre par les conduits manifestes en anatomie sus la fin du réseau admirable auquel se terminent les artères, lesquelles de l'armoire gauche du cœur prenaient leur origine, et les esprits vitaux affinaient en longs circuits pour être faits animaux[217].

Rabelais emploie beaucoup de mots techniques savants mais le résultat n'est pas une description scientifique du corps de Carêmeprenant dès lors que l'auteur puise dans le champ de la littérature et nous offre un portrait plutôt subjectif et poétique du monstre. L'épisode de Carêmeprenant se situe entre une anatomie présumée et une description blasonnée.

Là où Carêmeprenant symbolise la privation, la superstition et la fausse pitié – que Rabelais ridiculise à travers un langage pseudo-scientifique, chargé d'ironie – Triboulet incarne à la fois le sage et le fou, ce qui nous permet de penser que l'éloge et le blâme peuvent coexister dans une même description : sagesse et folie cessent d'être opposées et s'unissent dans la même figure hybride[218]. Dès le moment où le bouffon Triboulet est convoqué par Panurge en quête de conseils sur son mariage, un ton résolument grotesque et comique s'installe :

> Au sixième jour subséquent, Pantagruel fut de retour, à l'heure où, par eau de Blois, était arrivé Triboulet. Panurge, à sa venue, lui donna une vessie de porc bien enflée et résonnante à cause des pois qui dedans étaient, plus une épée de bois bien dorée, plus une petite gibecière faite d'une coque de tortue, plus une bouteille clissée pleine de vin breton, et un quarteron de pommes blandureau. « Comment (dit Carpalim), est-il fol comme un chou, à pommes ? » Triboulet ceignit l'épée de la gibecière, prit la vessie en main, mangea part des pommes, but tout le vin. Panurge le regardait soigneusement et dit : « Encore ne vis-je oncques fol ?, et si en ai vu pour plus de dix mille francs, qui ne bût volontiers et à longs traits. » Depuis il exposa son affaire en paroles rhétoriques et élégantes. Avant qu'il eût achevé, Triboulet lui bailla un grand coup de poing entre les deux épaules, lui rendit en main la bouteille, le nasardait avec la vessie de porc et, pour toute réponse, lui dit, branlant bien fort la tete : « Par Dieu, Dieu, fol en, gé, gare moine, cornemuse de Busançay ! » Ces paroles achevées, s'écarta de la compagnie, et jouait de la vessie, se délectant au mélodieux son des pois. Depuis, ne fut possible tirer de lui mot quelconque, et, le voulant, Panurge davantage interroger, Triboulet tira son épée de bois et l'en voulut frapper[219].

---

[217] François Rabelais, *Le Tiers Livre, op. cit.,* p. 172.
[218] Aya Iwashita-Kajiro, « Quelques remarques sur les variations génériques dans les portraits de Triboulet et de Carêmeprenant », dans Véronique Montagne, Isabelle Garnier, Vân Dung Le Flanchec, Anne Réach Ngô, Marie-Claire Thomine, Trung Tran, Nora Viet (dir.), *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier XVI siècle,* Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 215-226.
[219] François Rabelais, *Le Tiers Livre*, *op. cit.,* p. 231-232.

L’arrivée du bouffon est accompagnée d’objets burlesques comme la vessie de porc, l’épée en bois, la bouteille de vin et les pommes. En outre, résolu et provocateur, Triboulet répond non par des paroles cohérentes, mais par des gestes et une phrase absurde – « Par Dieu, Dieu, fol enragé, gare moine, cornemuse de Busançay ! ». À cette effusion d’agitation et d’exubérance succède un silence absolu de la part de Triboulet. Cette scène, empreinte d’ambiguïté, confère au personnage une autorité ambivalente, oscillant entre folie et sagesse ; la dichotomie entre l’une et l’autre disparaît, au profit d’une hybridation des valeurs contraires qui engendre une représentation plus complexe.

Alors que les auteurs de la Pléiade opèrent une distinction claire entre blasons et contre-blasons et leur visée respective, Rabelais, quant à lui, met en scène une coexistence d’éléments qui devraient demeurer opposés et ne sauraient cohabiter au sein d’un même personnage. Si les contre-blasons établissent généralement une correspondance entre esthétique et morale, Rabelais mêle les catégories traditionnelles du bien et du mal, du beau et du laid, en élaborant des figures hybrides, plus complexes, y compris sur le plan moral. Indépendamment de son apparente finalité descriptive, la minutieuse représentation du corps de Carêmeprenant vise avant tout à défier la cohérence visuelle et à parodier les traités anatomiques ainsi que les catalogues de *mirabilia* issus des récits de voyage de l’époque. Toutefois, cette description excède le seul plan esthétique pour s'étendre à une dimension morale. Si le nom même de Carêmeprenant renvoie explicitement à la personnification du Carême – symbole du jeûne, de la pénitence et de l'abstinence –, Rabelais déconstruit cette attente en façonnant un anti-héros moral : une figure grotesque, stupide, arrogante et déshumanisée, qui s’oppose en tous points à l’humanisme incarné par Pantagruel. Ce monstre allégorique, dont le nom ironise sur la signification attendue et revêt ainsi une valeur antiphrastique, est censé incarner les renoncements propres au temps du Carême ; pourtant, par son aspect grotesque et sa démesure, il évoque davantage les excès des jours gras qui précèdent la période de jeûne. À travers le personnage de Carêmeprenant, Rabelais met en scène le conflit entre Carême et Carnaval, commenté par Pantagruel lui-même. Pantagruel se positionne explicitement contre « ces monstres difformes et contrefaits en dépit de [la] Nature ». Comme le souligne Michel Jeanneret, Pantagruel oppose à la laideur grotesque de Carêmeprenant l’harmonie et la beauté de la Nature. C’est ainsi que Pantagruel, figure paradoxale du renoncement, invoque l’ordre du canon classique pour condamner le corps monstrueux : « à travers maintes pages du *Quart Livre*, les signes du bas corporel et matériel, en puissance ambivalents, sont forcés dans le moule de l'antithèse et dès lors, privés de leur

mobilité sémantique, jugés de haut, dévalorisés[220]. ». Une fois de plus, la laideur se voit reléguée à un rang inférieur par rapport à la beauté, fréquemment convoquée à travers les références au canon classique. Pourtant, c'est précisément par le biais de cette représentation du grotesque que Rabelais esquisse une critique implicite d'un système de pensée encore profondément ancré dans l'héritage grec. Carêmeprenant ne se réduit donc pas à un personnage simplement laid ou moralement négatif : il incarne une figure hybride, dénuée de psychologie autonome et d'intentionnalité propre, dont la fonction dépasse le cadre narratif pour s'inscrire dans une logique allégorique et critique. Carêmeprenant est une construction symbolique négative qui renferme en soi les excès d'un ordre moral – fondé sur la répression du corps, de la liberté et du rire – contre lequel l'humanisme rabelaisien s'érige avec force.

Le monde chrétien avait déjà procédé à une véritable rédemption des monstres, en tant que créatures de Dieu. Cependant, c'est à la Renaissance que l'obscène et le monstrueux connaissent un tournant décisif, à la fois culturel et symbolique. Reprenons ici l'observation formulée par Umberto Eco à ce propos :

> Dans la représentation du corps humain, les attributs sexuels ne sont plus motifs de scandale, au contraire, ils sont éléments de beauté ; mais en outre, avec des auteurs comme l'Arétin, l'exaltation d'actes auparavant innommables (que la décence interdit aujourd'hui encore d'insérer dans une anthologie) fait son entrée à la Cour, y compris à la cour pontificale – une exaltation qui n'est plus placée à l'enseigne du désagrément, mais d'une arrogante invitation éhontée à la jouissance. L'art des classes cultivées s'arroge publiquement le même droit que celui qui était accordé auparavant, presque en catimini, à la canaille plébéienne, sauf qu'il l'exerce avec grâce et non avec violence – annulant ainsi la différence entre dicible et indicible. En prétendant représenter « bellement » la laideur innocente mais aussi celle qu'on juge taboue, l'art sépare l'obscène du laid[221].

À partir du XVI[e] siècle, l'obscénité des corps grotesques devient non seulement tolérée, mais aussi source de divertissement et de réflexion critique, comme en témoigne le savoir renversé incarné par Triboulet. Dans *Le Quart Livre*, ce personnage bouffon subvertit les hiérarchies symboliques : ce qui relève du « bas » – le sexe, la faim, le rire, l'instinct – devient moyen d'accès à une forme de liberté et de vérité. Rabelais, comme l'a bien montré Mikhaïl Bakhtine, mobilise la folie carnavalesque de Triboulet pour exprimer l'indicible. Il convient également de souligner que, tandis que l'auteur nous fournit une description très détaillée de Carêmeprenant, le portrait physique de Triboulet est moins développé. Rabelais se concentre plutôt sur l'effet que Triboulet produit par ses gestes et ses paroles : le rire, le scandale, la surprise. Son corps s'exprime à travers l'action, et non à travers la forme. En revanche,

[220] Michel Jeanneret, « Polyphonie de Rabelais : ambivalence, antithèse et ambiguïté », art. cit., p.106.
[221] Umberto Eco, *Histoire de la laideur, op. cit.,* p. 149.

Carêmeprenant est exclusivement dépeint au moyen d'images analogiques qui constituent un enchevêtrement anatomique davantage qu'un personnage « en chair et en os ». Chez Rabelais, la description assume ainsi une fonction renouvelée : elle devient le moyen par lequel l'auteur exprime une réflexion personnelle, touchant à la fois à des problématiques littéraires, philosophiques et sociales. Dans cette perspective, la laideur n'est plus simplement l'opposé de la beauté ; elle est réhabilitée comme point de départ d'une lecture critique du monde, susceptible d'éclairer divers aspects de la condition humaine.

4.3 La figure du vieux mari dans les *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore*

Bien que la représentation du corps grotesque ait atteint son apogée avec Rabelais, d'autres auteurs du XVI[e] siècle ont intégré le corps grotesque dans leurs textes. C'est le cas de Madame Jeanne Flore – une identité auctoriale fictive sans doute identifiable à une auctorialité plurielle – qui, vers 1542, a composé un recueil de sept nouvelles intégrées dans un récit-cadre. Le recueil, qui, quant à la structure, s'inspire du modèle du *Décaméron*, est profondément marqué par l'esthétique de l'amour courtois, bien que l'influence du grotesque s'y manifeste également, notamment à travers certaines descriptions, comme celle de Pyralius, qui met l'accent sur l'aspect physique repoussant d'un vieillard de soixante-six ans, riche et opulent. Il en résulte un portrait anatomique minutieux, qui laisse peu de place à une véritable analyse morale du personnage. L'auteur reprend ici une technique descriptive héritée de la tradition médiévale : le corps est décrit de manière descendante, en commençant par les cheveux pour finir aux jambes. Une fois encore, le personnage est assimilé à une créature monstrueuse, étrangère au monde humain :

> A cestuy Pyralius certes villain de meurs & non assez apte pour servir une si jeune Dame telle questoit la dame Rosemonde, au faict & lucte du delicieux Amour, la naturelle chaleur par longues maladies estoit faillye, & ja estaincte par le merite de ses longs et vieulx ans, & oultre ce, se trouvoit si difforme & malheureux en beaulté, qu'il ressembloit plus tost quelque monstre, que non pas homme humain[222].

Pyralius est avant tout présenté comme un « vilain de mœurs », ce qui l'inscrit d'emblée parmi les personnages dépourvus de noblesse morale. Son caractère n'est guère approfondi, si ce n'est dans sa relation avec Rosemonde, une jeune fille qui, selon l'auteur, mériterait un « délicieux Amour », capable d'éveiller en elle la passion. Or, l'homme qui lui est destiné, en plus d'être d'un âge avancé, est également décrit comme « difforme et malheureux en beauté », ce qui accentue le contraste entre les deux figures. Le *topos* du monstre se perpétue à travers les siècles et demeure, à la Renaissance encore, un moyen pour désigner un personnage dont la laideur physique atteint un degré tel qu'il est relégué en dehors du monde humain. Pour légitimer l'emploi du terme « monstre », l'auteur procède à une description

[222] Jeanne Flore, *Contes amoureux,* [Lyon], [Denis de Harsy], s.d., dans *Tragiques Inventions : usages pédagogiques du numérique dans la médiation des récits tragiques de la Première Modernité* (dir. Magda Campanini et Anne Réach-Ngô), https://eman-archives.org/tragiques-inventions/files/show/1445, consulté le 9 septembre 2025.

détaillée de Pyralius, tant sur le plan extérieur qu'intérieur, à l'instar de la méthode utilisée par Rabelais dans la représentation de Carêmeprenant.

> il eust la teste grosse & lourde, herissée de rude & aspre cheveleure, ja envieillie & grise, le front ridé, les sourcilz gros & espaix, les yeulx tous chassieux & enfoncez en la teste, les joues plattes & maigres, le nez aquilin & long, tant qu'il attouchoit presque jusques au menton : qui le contraignoit parler à voix enrouëe & casse, le col tres petit & gros assis sur espaulles clinantes miserablement vers terre non en aultre facon que de ces anciens corps qui pas à pas cheminent à la mort : il avoit toujours la couleur pasle, & fade, comme si les puantes harpyes luy eussent halené sus le visage, & son manger tres hordement pollu[223].

Aucune partie du corps de Pyralius n'échappe à la laideur : tout en lui relève du monstrueux. Toutefois, cette description ne saurait être perçue comme objective, dans la mesure où l'auteur intervient de manière explicite, en amplifiant les traits hideux du personnage à travers des hyperboles et en les associant à des images littéraires familières aux lecteurs de l'époque, comme en témoigne la comparaison suivante : « De l'estomach luy isssoit une espaisse & fetide haleyne à travers une puante, noyre & baveuse bouche : si qu'il sembloit l'exhalation d'Avernus, par ou descendit Eneas aux Enfers[224]. ». L'haleine de Pyralius est ainsi comparée aux exhalaisons fétides du fleuve Averne, image empruntée à la tradition antique et chargée de connotations infernales, qui contribue à renforcer la dimension monstrueuse et quasi surnaturelle du personnage. Le portrait revêt une dimension de plus en plus grotesque, culminant au moment où la description s'attarde sur l'état de ses poumons ainsi que sur les plaies purulentes dont Pyralus est affligé :

> Une seiche touz, griefves douleurs de flans & de reins, catherres dangereux, pourriture de poulmon confligeoient nuict & jour sans repos avec luy : de sorte, Amoureuses Compaignes, que encores me prent il pitie & grande compassion que si belle Demoiselle les dures destinées à celle infamie & pourriture de mary voulurent joindre : car oultre ce il avoit les jambes playées, & les mains toutes bruslées de je ne scay quel mal contagieux[225].

La description presque tératologique suscite à la fois la répulsion envers Pyralius et la compassion à l'égard de la pauvre Rosemonde, son épouse malheureuse. L'effet comique naît du contraste entre ce portrait grotesque et la chute ironique, lorsque l'auteur qualifie Pyralius

---

[223] Jeanne Flore, *Contes amoureux,* [Lyon], [Denis de Harsy], s.d., dans *Tragiques Inventions : usages pédagogiques du numérique dans la médiation des récits tragiques de la Première Modernité* (dir. Magda Campanini et Anne Réach-Ngô), https://eman-archives.org/tragiques-inventions/files/show/1446, consulté le 1 septembre 2025.
[224] *Ibid*.
[225] *Ibid*.

d' « elegant homme ». L'adjectif « élégant » apparaît ici profondément incongru, dans la mesure où tout, dans la description de Pyralius, contredit une telle qualification. Malgré la difformité physique de Pyralius et l'écart d'âge considérable qui le sépare de Rosemonde, encore adolescente, les parents de celle-ci approuvent le mariage, en percevant dans la fortune de l'homme une garantie de sécurité matérielle et d'ascension sociale pour leur fille.

Si son apparence le classe déjà parmi les figures monstrueuses, son comportement vient confirmer une monstruosité d'ordre moral tout aussi inquiétante. La jalousie de Pyralius se manifeste dès les premiers instants : il est si possessif à l'égard de sa jeune épouse qu'il fait construire un château gardé par un géant, un lion et un dragon, dans lequel il s'enferme avec Rosemonde afin de la soustraire à tout regard extérieur. Aucune rédemption n'est envisagée pour Pyralius : sa laideur, à la fois physique et morale, justifie son suicide, qui survient lorsque le Château Jaloux est pris par un jeune et beau chevalier dont Rosemonde était tombée amoureuse. Une fois encore, ce sont la jeunesse et la beauté qui triomphent du corps difforme et vieillissant. Cette vision renvoie à un idéal d'origine antique, fondé sur l'idée que l'amour ne peut naître que dans la réciprocité de la beauté physique, et non dans l'union entre un corps harmonieux et un corps jugé repoussant.

Il n'est pas clair si c'est l'apparence physique de Pyralius ou sa moralité qui influence le plus le jugement porté sur lui par Rosemonde et par les autres personnages. Peut-être que si, à l'image de Socrate, Pyralius avait été laid mais animé d'un esprit noble, il aurait bénéficié d'un regard plus indulgent de la part de l'auteur et de la jeune femme. L'hypothèse est envisageable, mais elle s'écarte de l'intention première de l'œuvre. En effet, les contes de ce recueil célèbrent la beauté des corps jeunes et la réciprocité amoureuse conçue comme une sorte de loi à laquelle il faut se soumettre. Ils dénoncent en outre les mariages imposés dans lesquels des jeunes filles sont obligées d'unir leur destin à des hommes vieux et laids. Dans les *Comptes amoureux*, ces jeunes femmes accèdent à une forme d'amour total, libérateur, qui leur permet d'échapper à la fatalité d'une existence conjugale morne et contrainte. À travers cette démarche, l'auteur revendique – au moins apparemment – un positionnement proto-féministe à une époque où les alternatives au mariage sont rares. C'est là l'innovation qu'il convient de souligner : alors que les textes précédemment analysés sont majoritairement le fruit d'une plume masculine – à l'exception des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélisenne de Crenne –, les *Comptes amoureux* constituent une œuvre singulière, structurée par les sept voix féminines des devisantes qui animent le récit-cadre. Ce sont des yeux féminins qui regardent et s'approprient de ce qu'ils observent.

Le texte contient des descriptions de corps féminins idéalisés, sur lesquels l'auteur s'attarde avec minutie et d'où émerge la conception du corps comme source de plaisir. Toutes les parties du corps féminin sont évoquées, voire blasonnées, par l'emploi de synecdoques, où chaque morceau célébré représente la femme dans sa totalité. L'œuvre de Jeanne Flore est traversée d'une forte sensualité qui touche aussi bien aux corps féminins qu'aux corps masculins. La mise en scène du corps – masculin ou féminin – en tant qu'objet de désir, de dégoût ou de haine, constitue en effet un élément fondamental de l'imaginaire narratif des *Comptes amoureux*.

Le texte attribué à Jeanne Flore célèbre le corps amoureux, érotisé, tout en réservant la plus extrême des dégradations à celui qui s'oppose à l'amour et en incarne le refus, comme Pyralius. Dans le but de rendre ce contraste encore plus évident, il conviendrait de comparer la figure de Pyralius des *Comptes amoureux* et le Pyralius d'*Ysaïe le Triste*[226], un roman chevaleresque du Moyen Âge tardif. Le schéma narratif du premier conte des *Comptes amoureux* est celui de la « mal mariée » prisonnière d'un mari jaloux, vieux et repoussant. Ce schéma n'est pas original puisqu'il imite l'intrigue d'*Ysaïe le Triste*[227]. La narratrice des *Comptes amoureux* accentue volontairement les traits de Pyralius, allant bien au-delà de la source médiévale. En effet, le Pyralius décrit dans *Ysaïe le Triste* ne fait l'objet d'aucune caractérisation physique monstrueuse, ni n'est dépeint comme un vieillard décrépit. Certes, sa moralité est contestable, mais il demeure néanmoins un chevalier noble, capable d'affronter son rival en duel et de recevoir une sépulture honorable.

Il en va de même pour le personnage d'Agrisippo, vieil homme très riche figurant dans l'autre source du premier conte des *Comptes amoureux*, à savoir le poème chevaleresque

[226] Nous devons à Sergio Cappello l'identification du roman médiéval tardif *Ysaïe le Triste* comme source fondamentale du premier conte des *Comptes amoureux* : Sergio Cappello, « Le corps dans les *Comptes amoureux* : Pyralius le jaloux », dans *Actualité de Jeanne Flore,* Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 187-208.

[227] Un épisode d'*Ysaïe le Triste* met en scène la délivrance d'Irienne du Mur Agu par le jeune chevalier Marc. Celle-ci avait été retenue prisonnière dans un château par son époux jaloux, Pyralius : « quant il [ung grant geant et orible] veit Marc si se leva. Et print ung dart que il avoit et le lanca a Marc, si l'assena au dehors de l'escu sur le costé senestre. Et luy cousit le haubert et le chair ensemble. Et Marc moult appertement le couppa res a res du costé, et saignoit moult fort, et quant le geant veoit qu'il a perdu son coup, si print une grande hasche pesante et la leva contremont, et assena Marc au haulme, si que tout oultre luy couppa. » ; André Giacchetti, Rouen (éd. et trad.), *Ysaïe le Triste. Roman Arthurien du Moyen Âge tardif,* Rouen, Université de Rouen, 1989, cité par Sergio Cappello, « Le corps dans les *Comptes amoureux* : Pyralius le jaloux », dans Diane Desrosiers-Bonin, Éliane Viennot et Régine Reynolds-Cornell (dir.), *Actualité de Jeanne Flore,* Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 205.

italien *Mambriano*[228] écrit par Francesco Cieco da Ferrara. Agrisippo représente le modèle intertextuel de base du compte premier :

> Mancato gli era il natural calore,
> E ‘l naso già se gli appesava al mento ;
> Le spalle avea incurvate, e il suo colore
> Era continuamente macilento ;
> E col fiato sonava a tutte l’ore
> Il corno, e mai non gli mancava il vento ;
> Sempre alla bocca avea bavose schiume,
> E con gli occhiali appena vedea lume.
> Tosse, doglie di fianchi, natte e gotte,
> Catarri, mal di milza e di polmone
> Il combattimento sempre il dì e la notte,
> Tal che ancor me ne vien compassione ;
> Le gambe avea piagate e le man rotte,
> E stando in questa asperrima prigione
> D’affanni, s’invaghì d’una fanciulla
> Qual era appena uscita dalla culla[229].

Le portrait de ce vieil homme fait l’objet d’une amplification significative dans les *Comptes amoureux*, notamment par l’ajout d’éléments dépréciatifs qui contribuent à faire de Pyralius une figure bien plus repoussante. L’introduction de détails tels que l’« espaisse et fétide haleyne » s’échappant « à travers une puante, noyre et baveuse bouche : si qu’il sembloit l’exhalation d’Avernus[230] » accentue le caractère grotesque et abject du personnage. Mais, l’effet le plus frappant résulte de l’opposition entre le corps jeune et le corps vieux, donc entre le corps de l’amant et celui du mari qui représente le lieu de négation de tout sentiment, d’absence de séduction et de désir. Selon la pseudo-Jeanne Flore, ainsi que la majorité des auteurs de la Renaissance, la vieillesse est intrinsèquement associée à la décrépitude, à la

[228] La publication posthume date de 1509 à Ferrare. Le livre a été réédité une douzaine de fois à Venise et à Milan jusqu’en 1554. “Les chants XV et XVI du *Mambriano* narrent comment le jeune et beau Filomerse délivre la non moins jeune et belle Lipomena qui se trouvait enfermée dans une tour du fait de l'extrême jalousie de son mari, le vieillard Agrisippo” ; Janine Incardona, « “Impareil mariage” et parcours onomastique dans les Comptes amoureux de Jeanne Flore », dans Michèle Clément et Janine Incardona (dir.), *L’émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, St. Etienne, PUSE, 2008, p. 211.

[229] Francesco Cieco da Ferrara, *Libro d’arme e d’amore nomato Mambriano*, éd. Giuseppe Ruà, Turin, UTET, 1926, t. II, XV, v. 86-87, p. 40.

[230] Jeanne Flore, *Contes amoureux,* [Lyon], [Denis de Harsy], s.d., dans *Tragiques Inventions : usages pédagogiques du numérique dans la médiation des récits tragiques de la Première Modernité* (dir. Magda Campanini et Anne Réach-Ngô), https://eman-archives.org/tragiques-inventions/files/show/1446, consulté le 1 septembre 2025.

laideur, à la dégénérescence corporelle, ainsi qu'à l'épuisement progressif des sentiments, jusqu'à leur disparition totale dans la mort[231].

Ces transformations par rapport aux textes médiévaux s'inscrivent plus largement dans une tendance propre au recueil, qui consiste à homogénéiser les passages descriptifs selon une logique de surenchère hyperbolique[232]. Cette stratégie, visant une persuasion efficace, cherche à susciter le dégoût chez les lectrices. Dans le cas présent, c'est par la mise en évidence caricaturale du corps grotesque, voire monstrueux, du vieillard que la narratrice semble chercher à convaincre la mal mariée – ainsi que, plus largement, les lectrices des *Comptes amoureux* – de s'abandonner à un amour lascif, sensuel et libre de toute restriction.

Le destin de Pyralius serait donc la punition exemplaire infligée à ceux qui entravent l'amour : devant la victoire d'Andro sur les monstres, « le miserable Pyralius s'en fuyt par les boys hurlant et criant comme une beste saulvaige[233]. ». Une fois arrivé au milieu du bois, tourmenté par les Furies infernales, il « delibera en ce lieu là de finer sa miserable vie et se pendre en ung arbre[234]. ». L'auteur lui réserve une fin bien plus atroce que celles connues par ses homologues médiévaux, Agrisippo de *Mambriano* et le Pyralius d'*Ysaïe le Triste*. La *senectus deformi* associée à une morale entièrement négative et opposée aux valeurs du code chevaleresque marque une rupture avec ses influences issues du bas Moyen Âge. La mort de Pyralius, à l'image de son existence, est placée sous le signe de l'excès, atteignant son paroxysme au moment où il se pend. Le suicide de Pyralius ne suscite aucune compassion de la part de la narratrice, qui ne s'éloigne pas de son objectif : rappeler à ses lectrices que l'amour véritable doit toujours être célébré. Là où l'auteur du *Mambriano* considère l'amour non seulement comme un mal, mais également comme une moquerie, l'auteur des *Comptes amoureux*, quant à lui, renonce presque entièrement au registre comique.

Parmi les rares manifestations d'ironie que l'on peut relever dans la première nouvelle, le nom de Pyralius fonctionne comme une antiphrase révélatrice de son défaut principal. Il s'agit d'un nom évocateur, dont la racine grecque *pyr-* renvoie au champ sémantique du feu. *Pyralius* pourrait ainsi signifier « l'homme rouge » ou « l'homme au visage enflammé ». Ce feu symbolique pourrait d'abord être interprété comme le reflet de la jalousie ardente qu'il

---

[231] Manuela Álvarez Jurado, « L'aventure corporelle dans les Comptes amoureux de Jeanne Flore », dans Diane Desrosiers-Bonin, Éliane Viennot et Régine Reynolds-Cornell (dir.), *Actualité de Jeanne Flore*, trad. Debby Cordeiro, Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 81.
[232] Sergio Cappello, *op. cit.,* p. 198.
[233] Jeanne Flore, *Contes amoureux,* [Lyon], [Denis de Harsy], s.d., dans *Tragiques Inventions : usages pédagogiques du numérique dans la médiation des récits tragiques de la Première Modernité* (dir. Magda Campanini et Anne Réach-Ngô), https://eman-archives.org/tragiques-inventions/files/show/1446, consulté le 1 septembre 2025.
[234] *Ibid*.

éprouve à l'égard de son épouse. Toutefois, à la fin du conte, il n'est plus question de passion dévorante, mais bien de « jalousie froide ». Andro le décrit d'ailleurs comme un « vieillart sans chaleur », et Rosemonde est présentée comme mourant entre « des estreintes impuissantes et sans chaleur ». Ce déficit de « chaleur naturelle » ne relèverait donc pas uniquement de la figure stylistique, mais pourrait être lu comme une allusion implicite à la stérilité supposée de Pyralius, et partant, à son impuissance sexuelle[235].

Dans les *Comptes amoureux* « tout corps qui refuse d'entendre la voix "du véritable amour" se transforme en un espace stérile, abandonné par les sens, et finalement, en un corps soumis au déchirement, à la fragmentation, à la mort[236]. ». La quête de libération physique s'exprime principalement du point de vue féminin ; pour ce faire, la pseudo-Jeanne Flore mobilise les stéréotypes féminins les plus répandus – bavardage, narcissisme, quête du plaisir, voire sorcellerie. Pour certains de ses personnages féminins, l'auteur réactive le lien symbolique avec Ève, archétype de la femme pécheresse, pour façonner des figures féminines redoutables, méprisables, obsédées par la sexualité, médisantes et émotionnellement instables. Cependant, plutôt de considérer cette faiblesse sentimentale et sexuelle comme la marque du péché originel, l'auteur en fait un bien originel : résister aux désirs corporels devient dès lors un péché, contrairement à la pensée de Saint Augustin qui voyait dans l'incapacité à contrôler les « mouvemens sexuels » la preuve de notre nature pécheresse[237].

Sous le voile d'une célébration esthétique du corps se profile une visée didactique évidente : l'exaltation de la beauté physique s'inscrit dans un discours éthique cohérent, formulé explicitement par les devisantes au sein de cette microsociété fondée sur une morale hédoniste.

[235] Pour une étude plus approfondie sur cette théorie, consulter l'article de Janine Incardona, art. cit., p. 211-222.
[236] Manuela Álvarez Jurado, *op. cit.,* p. 87-88.
[237] Laura, Doyle Gates, « Le "vray amour" dans les Comptes amoureux de Jeanne Flore », dans Diane Desrosiers-Bonin, Éliane Viennot et Régine Reynolds-Cornell (dir.), *Actualité de Jeanne Flore*, trad. Joël Castonguay-Bélanger, Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 119.

4.4 Le corps défiguré dans *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre : le cas de la dixième nouvelle.

Parmi les multiples paradoxes que la laideur soulève, l'un d'entre eux s'ancre dans l'héritage de la tradition antique : le corps laid – ou rendu tel – apparaîtrait comme plus authentique que le corps beau, dans la mesure où il exhibe sans fard ni dissimulation ses attributs disgracieux. À l'inverse, la beauté corporelle pourrait masquer une intériorité corrompue. Dès lors, la laideur devient un rempart de la chasteté : elle garantit la pudeur chez les femmes et préserve la virginité des jeunes filles[238].

Cette reconsidération de la laideur comme endroit sûr, en particulier pour les femmes, trouve un écho significatif dans *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, œuvre du milieu du XVI^{e} siècle s'inspirant du modèle italien du *Décaméron*. L'auteure y propose une conception chrétienne de la perfection, selon laquelle la beauté extérieure non seulement se révèle trompeuse, mais demeure insuffisante pour conduire à Dieu si elle ne s'accompagne pas d'une maîtrise des sens. Ainsi, sans rejeter explicitement la pensée néoplatonicienne, Marguerite de Navarre en souligne les limites : à la doctrine qui conçoit l'élévation de l'âme comme un parcours tirant son origine de la contemplation de la beauté esthétique – reflet de la perfection divine –, l'écrivaine substitue une lecture morale de la perfection, indépendante des apparences physiques. Tandis que, dans le néoplatonisme, la beauté corporelle garantit l'accès à l'amour et au divin, Marguerite de Navarre élabore, dans certaines nouvelles, une alternative promue par ses personnages eux-mêmes. Dans la huitième nouvelle, par exemple, Dagoucin exhorte à ne pas fonder l'amour sur la seule apparence physique : « Je veux dire que si notre amour est fondée sur la beauté, bonne grace, amour et ferveur d'une femme, et notre fin fondée sur le plaisir, honneur ou profit, l'amour ne peut longuement durer[239]. ». Cette œuvre se propose d'interroger la condition humaine et d'inviter ses lecteurs à ne pas se contenter des vérités toutes faites, concernant la vertu, le sentiment amoureux ou encore l'honneur. En ce qui concerne la représentation de la laideur, Marguerite de Navarre semble initialement s'aligner sur la correspondance entre l'apparence physique et les dispositions morales, selon laquelle la difformité corporelle reflèterait une corruption intérieure. Toutefois, elle s'éloigne de ces conceptions traditionnelles, en ouvrant ainsi la voie à un traitement plus libre et nuancé des notions de la beauté et de la laideur.

[238] Jacques Bailbé, *op. cit.,* p. 122.
[239] Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron. Contes de la reine de Navarre,* Paris, Librairie Garnier Frères, 1922, p. 41.

La notion de perfection, devenue un attribut non absolu mais relatif, semble être réservée seulement aux personnages masculins ; les seules occurrences qui associent la perfection à la beauté féminine sont ambiguës. Lorsqu'une femme est perçue comme esthétiquement belle, son imperfection réside bien souvent dans sa nature profonde ou dans sa moralité. La beauté féminine est souvent douteuse puisqu'elle pourrait cacher des facettes monstrueuses comme en témoigne la plainte épistolaire qu'Élisor adresse à la reine de Castille dans la 24e nouvelle de *L'Heptaméron* où « beauté » rime avec « cruauté » et « belle » avec « rebelle[240] ». En revanche, les portraits masculins ne semblent pas soulever les mêmes problématiques. Cette remarque fait écho à la réflexion amorcée dans le troisième chapitre de ce mémoire, où nous avions perçu une distinction entre les descriptions attribuées aux figures masculines et celles qui sont réservées aux personnages féminins. Ces dernières étaient fréquemment soumises à des lectures imprégnées de stéréotypes misogynes – tels que la lascivité, l'avarice ou la vanité. Alors que la personnalité masculine est le plus souvent présentée de manière transparente et univoque, les personnages féminins, à partir de la fin du Moyen Âge, se voient conférer une complexité accrue, généralement liée à la perception d'une nature jugée incertaine ou ambivalente. En effet, la beauté féminine demeure l'un des enjeux les plus problématiques et les moins résolus de *L'Heptaméron* : nous nous attacherons, à titre de synthèse, à interroger les figures féminines dépourvues de charme physique et à examiner dans quelle mesure la laideur, vue comme une imperfection physique, peut être réévaluée en tant que qualité[241].

La beauté féminine peut ainsi faire l'objet tantôt d'un éloge, tantôt d'une remise en question. La dixième nouvelle de *L'Heptaméron*, consacrée à Florinde, en offre une illustration significative. Florinde, belle aristocrate espagnole, incarne la tension entre les normes sociales contraignantes et son désir. Son attachement à Amadour, chevalier audacieux et admiré, se heurte à l'impossibilité d'un lien légitime : leur relation, placée sous le signe d'une « parfaicte amytié », reste strictement codifiée par les conventions. Bien que tous deux soient engagés dans d'autres unions, ils cherchent à préserver un espace d'échange affectif, que la parole courtoise ne suffit plus à contenir. Amadour franchit alors la limite en révélant son amour mais se sépare bientôt de Florinde à cause d'une guerre. Lors de son retour, Florinde, consciente du danger qu'il représente désormais pour elle, se réfugie dans une chapelle. C'est là qu'elle commet un acte irréversible :

---

[240] « Ce fondement étoit votre beauté, / Sous qui étoit couverte cruauté. » [...] « Ne voyant plus votre beauté tant belle, / J'ai mieux senti votre rigueur rebelle. » (*Ibid*., p. 208-209).

[241] Sofina Dembruk, « Les pièges de la "perfection". Sur les équivoques de la beauté féminine dans *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *Renaissance et Réforme,* vol. 46, n° 3.4, Automne 2023, p. 269.

> Florinde, qui n'étoit pas encore assurée de sa première peur, n'en fit semblant à sa mère, mais s'en va en un oratoire se recommander à Dieu, le priant vouloir conserver son cœur de toute méchante affection : et pensa que souvent Amadour l'avoit louée de sa beauté, laquelle n'étoit point diminuée, nonobstant qu'elle eût été longuement malade. Parquoi, aimant mieux faire tort à sa beaulté en la diminuant, que de souffrir par elle le coeur d'un si méchant feu, print une pierre qui étoit en la chappelle et s'en donna par le visage si grand coup, que la bouche, les yeux et le nez en étoient tout difformes. Et, ainsi que l'on ne soupçonnât pas qu'elle l'eût fait quand la comtesse l'envoya querir, se laissa tomber, en sortant de la chapelle, le visage sur une grosse pierre, et en criant bien haut ; arriva la comtesse, qui la trouva en ce piteux état. Incontinant fut pansée et son visage bandé[242].

Ce passage révèle pour la première fois une réflexion proprement féminine, inscrite dans un système de domination patriarcale. Il met en évidence le rôle central que la beauté physique féminine occupait dans les récits courtois. Bien que Florinde pense mettre un terme à l'amour d'Amadour en se mutilant le visage – dans l'espoir de l'éloigner et de préserver son image de femme honnête –, celui-ci transgresse les codes en affirmant qu'il l'aime malgré sa défiguration. Il va jusqu'à lui dire que, même réduite à ses os, il la désirerait encore. Par cet attachement obsessionnel et possessif, qui suggère une vision machiste de l'amour, Marguerite de Navarre dénonce l'illusion selon laquelle l'amour véritable découlerait de la seule beauté physique.

Dans sa tentative d'esquisser une philosophie plus optimiste que celle du néoplatonisme, l'auteure laisse entrevoir une réalité tout aussi sombre : celle d'une femme contrainte d'assumer, en vain, non seulement ses propres fautes, mais également celles d'Amadour. Pour Amadour, Florinde incarne à la fois « la plus honneste personne » et la plus belle femme. Si leur relation semble d'abord s'inscrire dans la tradition néoplatonicienne et le modèle de l'amour pétrarquiste – où la beauté du corps est censée éveiller l'amour de l'âme –, elle devient rapidement une source de souffrance. Ici, la beauté physique ne mène pas à une élévation de l'âme, mais constitue au contraire l'origine de plaisirs illicites, susceptibles de la corrompre. La résistance à la tentation charnelle apparaît tout autant à travers le corps que l'abandon à celle-ci. Par conséquent, sur le plan éthique, une morale vertueuse est aussi coupable qu'une morale désireuse : « la beauté, loin d'alimenter la spiritualité, en est l'obstacle qu'il faut annihiler : l'homme expérimente sa nature pécheresse par les effets du

[242] Marguerite de Navarre, *op. cit.,* p. 75.

dehors[243]. ». Le cœur honnête d'Amadour brûle d'un méchant feu et se transforme à chaque apparition de Florinde, jouant le rôle de la tentatrice.

Il est frappant de constater qu'Amadour, lorsqu'il évoque ceux qui connaîtront Florinde sans l'aimer, les compare à des « pierres ou bestes » – la pierre étant précisément l'objet que Florinde utilisera plus tard pour mutiler son propre visage[244]. Ce geste d'auto-punition engendre une difformité, entendue comme une rupture avec la forme originelle, c'est-à-dire la beauté que Dieu avait conférée à Florinde. Pourtant, cet acte contre nature, loin d'être une pure destruction, s'inscrit dans une logique de salut selon une perspective religieuse : « Ceux qui appartiennent au Christ Jésus ont crucifié leur chair avec ses passions et ses convoitises » (Saint Paul, *Epître aux Galates*, 5 : 24). Par ce geste, qui cache non seulement la peur du désir d'Amadour, mais également la reconnaissance de son propre désir, Florinde frôle les frontières du monstrueux. Pourtant, loin de dissimuler sa chair ou de voiler la source des élans de son cœur, elle les exhibe avec encore plus de force. Ainsi, la « pierre necte et pure » de la « perpétuelle demeure» divine devient, paradoxalement, l'instrument de la pacification de ses tentations. Ce geste irréfléchi, accompli sous le regard de Dieu, semble manifester la conviction que seule la foi peut redresser une difformité morale, au moyen d'une difformité physique. L'acte de Florinde s'apparente dès lors à une forme de confession silencieuse, mêlant punition, conversion et quête de salut. Un désir extrême mène à un geste extrême : ce faisant, Florinde rejette la norme du corps courtois et renonce pour toujours à sa beauté naturelle. Cependant, Amadour ne cesse pas de l'aimer, malgré son visage défiguré. Son désir n'est plus désormais conduit par la séduction du corps ; c'est la rage de domination et de l'appropriation qui prend le dessus sur le plaisir de la chair. Le corps de Florinde survit, coexistant en dissonance avec l'âme et en dépit de la vertu. Cependant, le sacrifice du corps au nom de l'élévation de l'âme s'est avéré inefficace : le corps a opposé une résistance aux souffrances infligées, et persiste à aimer autant qu'à être aimé. Les désirs du corps et la force de l'âme ne s'excluent pas mutuellement : un corps peut lui aussi être animé d'un désir aussi intense que la vertu qui habite l'âme.

En introduisant des figures féminines marquées par la laideur – qu'elle soit naturelle ou recherchée –, « Marguerite de Navarre invite à une redéfinition des modèles de perfection féminine, souvent réduits à la seule apparence physique[245]. ». Une analyse ciblée des personnages féminins perçus comme laids révèle qu'ils sont souvent introduits en contrepoint

[243] Laurence Mall, « "Pierres ou bestes" : le corps dans la dixième nouvelle de l'Heptaméron de Marguerite de Navarre », *French Forum*, 1 mai 1992, p. 180.
[244] *Ibid.*
[245] Sofina Dembruk, art. cit., p. 283.

des beautés idéalisées et excessives. Ces figures qui s'écartent des normes esthétiques traditionnelles, occupent généralement des rôles secondaires. Dans la 53e nouvelle, par exemple, le prince Belhoste a « épousé une femme qui néstoit pas de grande beauté[246] », mais qui lui manifeste toujours une grande loyauté. La femme rejette l'idéal de perfection qui lui est imposé et prend conscience du décalage entre sa condition réelle et l'attribut de « vertueuse » qui lui est assigné. Les femmes de Marguerite de Navarre « méprisent l'orgueil et font triompher l'humilité et la maîtrise de soi, vertus féminines par excellence, au nom de l'honneur et de l'amour[247]. ».

Un renversement radical du principe de *kalokagathia* s'opère ainsi : alors qu'autrefois la beauté physique était perçue comme le reflet d'une beauté morale, c'est désormais le physique ingrat qui semble révéler une vertu intérieure, sincère et honnête. L'absence de beauté corporelle n'entrave en rien la qualité morale de l'individu ; bien au contraire, l'opposition entre beauté et vertu devient un motif récurrent. Si la laideur féminine reste largement absente des textes courtois, Marguerite de Navarre choisit de lui accorder une place centrale, précisément pour dénoncer les dérives d'une lecture superficielle des corps. Elle propose ainsi une véritable subversion des valeurs esthétiques traditionnelles, en affirmant la laideur comme moyen d'élévation spirituelle et morale. Il ne s'agit plus de célébrer la beauté terrestre, mais de la relativiser au profit d'un regard tourné vers l'essence. C'est dans cette perspective que s'inscrit l'observation de Sofina Dembruk que nous rapportons ci-dessous :

> Non seulement Marguerite de Navarre brouille de nouveau les certitudes du canon courtois qui associe volontairement éthique et esthétique, mais elle revoit l'importance du physique dans la constitution du couple conjugal et remet ainsi en cause la beauté comme véritable source de l'amour tel que le propage le néoplatonisme amoureux[248].

Contrairement à la pseudo-Jeanne Flore, qui célébrait les attraits de la jeunesse et la beauté physique, Marguerite de Navarre confère à la laideur une autonomie qu'elle n'avait jamais atteint auparavant. Celle-ci ne se présente plus comme le simple contrepoint de la beauté. Cette conception s'inscrit dans un entre-deux : à mi-chemin entre l'ancienne doctrine chrétienne, qui prônait le renoncement au corps en faveur du salut de l'âme, et une nouvelle approche qui tend vers une forme de sanctification de la laideur. Tandis que la foi chrétienne

[246] Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 362.
[247] Dariusz Krawczyk, « Le Mépris dans L'Heptaméron de Marguerite de Navarre », *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica*, n° 15, 2020, p. 34.
[248] Sofina Dembruk, art. cit., p. 281.

traditionnelle tend à nier le corps, *L'Heptaméron* propose une relecture audacieuse : le corps laid y est observé, analysé, et même valorisé précisément en raison de sa laideur.

Cette revalorisation du corps s'accompagne d'une réflexion morale tout aussi novatrice. Marguerite de Navarre condamne l'hypocrisie de certaines femmes qui renient leurs désirs. Elle ne rejette ni le désir charnel en tant que tel, ni l'acte sexuel hors mariage, mais critique plutôt l'irresponsabilité qui accompagne ces choix. Par exemple, la grossesse issue d'un adultère est perçue comme le résultat d'un désir charnel non maîtrisé, voire d'un manque de foi[249]. Elle partage avec l'amour courtois la légitimité des relations extraconjugales, à condition qu'elles demeurent secrètes, sans quoi elles deviennent objet de réprobation publique et cause de la ruine des femmes. La transgression des normes morales constitue un motif récurrent de l'œuvre, mais, à travers des personnages comme Florinde, on retrouve aussi l'affirmation de la volonté féminine : Florinde refuse de s'inscrire dans un système où la femme reste confinée au rôle d'objet du désir masculin, incapable d'exprimer son propre désir sans être frappée d'opprobre.

Dans la dixième nouvelle, l'auteure confère à une figure féminine l'accomplissement d'un acte de « vertu héroïque[250] », traditionnellement réservé aux personnages masculins. L'interprétation proposée par Raymond Lebègue du geste de Florinde enrichit ainsi la portée symbolique du récit : l'héroïsme n'est plus incarné par l'homme, mais par une femme qui se sacrifie en adhérant aux codes de l'amour courtois. Face à ce dépassement des normes genrées, le personnage masculin, incapable d'accepter le sacrifice de sa bien-aimée, répond non pas par une reconnaissance du geste, mais par un désir de domination, réaffirmant ainsi la logique de suprématie masculine.

Contrairement aux *Comptes amoureux*, où la narratrice formule explicitement une critique de l'oppression exercée sur les femmes, Marguerite de Navarre adopte une posture plus distanciée : elle place ses lecteurs dans l'impossibilité de prendre parti, d'approuver ou de condamner les actions des personnages. De cette manière, les lecteurs sont confrontés à des personnages aux attitudes à la fois louables et répréhensibles et, plutôt que de les juger, ils s'identifient à leur fragilité, reconnaissant en eux les imperfections propres à tout être humain. Marguerite de Navarre s'écarte des leçons à visée didactique et des prescriptions de conduite. Son objectif n'est pas tant d'enseigner que de mettre en lumière la nature humaine dans sa

[249] Katherine A. Brown, « La transgression sexuelle et la beauté monstrueuse dans *L'Heptaméron* », dans David LaGuardia (dir.), *Théories critiques et littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à Lawrence Kritzman*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 102-103.
[250] M. Raymond Lebègue, « Les sources de *L'Heptaméron* et la pensée de Marguerite de Navarre », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 100e année, n° 4, 1956. p. 468.

complexité – faite de vices, de vertus et, parfois, de son rapport à Dieu – à travers des figures qui ne sont dénuées de profondeur qu'à l'apparence[251].

[251] Nicole Cazauran, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Paris, Sedes, 1977, p. 118.

CONCLUSION

Cette étude nous a permis d'examiner les multiples représentations de la laideur, tant sur le plan esthétique que moral. Au fil de ce parcours qui a traversé une partie de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance, nous avons pu observer comment la perception de la laideur a évolué et acquis des connotations différentes.

La référence à l'Antiquité a constitué le point de départ de cette étude, dans la mesure où c'est au sein des cultures antiques que se forgent les premières conceptions de beauté et de laideur. La littérature de l'Antiquité a élaboré des figures, des *topoï* et des catégories esthétiques qui ont structuré les représentations du corps des siècles suivants. À ce titre, l'Antiquité s'impose comme un réservoir de modèles et de références qui nourrit l'imaginaire littéraire des époques ultérieures. Cependant, cette filiation n'implique ni une simple répétition ni une adhésion uniforme aux modèles antiques. Du Moyen Âge au début de la Renaissance, les représentations littéraires du corps laid témoignent d'un dialogue constant avec l'héritage antique, fait de reprises, de réélaborations et de changements. Les motifs antiques sont intégrés à des nouveaux contextes poétiques et narratifs, où ils acquièrent des fonctions inédites. Les personnages étudiés en offrent une démonstration vivante.

Si, dans l'Antiquité, la description physique est très limitée, et souvent réduite à de simples épithètes, au Moyen Âge elle s'enrichit progressivement sans pour autant perdre son caractère condensé. La vision chrétienne, profondément ancrée dans la pensée médiévale, influence la manière de percevoir les corps et limite la production de descriptions strictement physiques. Dans ce contexte, le physique et la morale sont étroitement liés, la laideur corporelle étant généralement considérée comme un signe de l'imperfection humaine face à la splendeur divine ou comme le marque physique d'une âme corrompue. Toutefois, l'analyse de figures telles que Socrate, Thersite et Bertrand du Guesclin montre que cette équivalence demeure problématique et ne saurait être généralisée.

De la pensée antique à la pensée médiévale, on assiste au passage d'une esthétique qui reflète l'éthique à une éthique qui rachète l'esthétique. La figure de Bertrand du Guesclin met en évidence le rôle déterminant du physique dans le jugement moral : la laideur corporelle n'entraîne pas nécessairement la réprobation, car elle est compensée par une valeur morale élevée. Notre essai d'analyse a montré que les personnages laids sont souvent associés à la bonté et que leur vertu rachète leur apparence physique. Il apparaît ainsi que Bertrand du Guesclin, malgré sa laideur, se voit ennobli par ses vertus de chef. Il incarne ainsi cette pensée chrétienne qui antépose la sincérité à la beauté illusoire et s'apparente au modèle

socratique où l'éthique prime sur l'esthétique. Au bas Moyen Âge, cette mutation témoigne d'une autorité qui repose désormais sur l'élévation morale plutôt que sur la seule prouesse physique : la noblesse devient alors une affaire d'esprit autant que de rang.

Si le personnage de Thersite montrait le corps d'un homme puni pour sa rébellion et son insolence, Socrate incarnait le philosophe qui nourrit l'âme plutôt que le corps et Bertrand du Guesclin était le paradigme du héros chevaleresque laid mais sûr de lui. À l'instar des silènes, comme nous l'avons observé au cours du présent travail, ces figures montrent que la beauté intérieure peut coexister avec une laideur extérieure.

À partir du bas Moyen Âge, les descriptions corporelles adoptent une perspective plus anatomique, et les portraits gagnent en précision et en réalisme, comme nous l'avons vu dans le cas de Blanchefleur et d'Hélène. À côté des évocations du corps féminin fidèles aux canons de la beauté classique, où parfois – c'est le cas des blasons poétiques dont l'initiateur est Clément Marot – la représentation est fragmentée et anatomisée, le Moyen Âge tardif et la Renaissance prolongent et actualisent l'évocation du corps laid, voire répugnant. Cette voie avait déjà été explorée dans plusieurs compositions littéraires de l'Antiquité, d'Horace à Juvénal, notamment en ce qui concerne la description du corps décrépit, et particulièrement celui de la vieille femme. Des exemples de cette continuité se trouvent dans la tradition des contre-blasons ainsi que dans l'œuvre poétique de Joachim Du Bellay. Alors que le blason s'attache à fragmenter le corps féminin pour en célébrer chaque perfection (l'œil, le sourcil, la main), le contre-blason décrit avec une précision anatomique héritée d'Horace les « tétins flasques » ou les traits flétris. Ce jeu littéraire montre que la laideur est devenue un outil rhétorique qui s'oppose à la modalité de la célébration de la beauté idéale, tout en affirmant un « réalisme » qui ne refuse pas d'illustrer la déchéance du corps.

L'attention portée aux corps laids et vieillissants se retrouve également dans la fascination pour les monstruosités. À la Renaissance, les monstruosités cessent d'être des signes de danger imminent ou de désordre divin pour devenir des révélateurs de l'imperfection humaine. Alors que des auteurs comme Marot soulignent les défauts physiques et traitent leurs sujets comme des corps symboliquement monstrueux, Rabelais n'hésite pas à mettre en scène de véritables monstres, qu'il qualifie lui-même d'« hors norme », explorant à la fois leur singularité, leur humeur et la vitalité qu'ils incarnent.

Notre mémoire ne pouvait pas ignorer l'œuvre de Rabelais, où la laideur sort du registre de l'horrifique et de l'infamant pour rejoindre celui du grotesque et de la démesure. Les corps gigantesques ou difformes ne sont pas nécessairement maléfiques, mais bien au contraire, ils célèbrent l'énergie vitale. La laideur rabelaisienne est souvent joyeuse, carnavalesque et

profondément humaine ; elle nous rappelle que la vérité se cache souvent sous une apparence « silénique », à l'image de Socrate. Dans le prologue de *Gargantua*, à travers l'image des silènes comparés à Socrate (dont la laideur cachait un esprit supérieur), Rabelais suggère au lecteur qu'une apparence laide ou bouffonne peut dissimuler une sagesse quasi divine. Chez cet auteur célébrant la vitalité corporelle à travers des figures aux corps énormes et aux appétits démesurés, le corps devient une métaphore de la liberté : rire et profiter du monde est un acte de connaissance et de vertu.

Nous avons pu constater que la Renaissance redonne au corps son importance, mais ce changement de perspective reste nuancé. Le corps constitue une espace de tension où se confrontent le principe antique de *mens sana in corpore sano* qui associe la perfection physique à la vertu morale, l'héritage chrétien de la faute et de la déchéance du corps, l'idéal humaniste d'harmonie et de perfection et les premières approches scientifiques de l'anatomie qui font du corps un objet d'étude.

En élargissant notre enquête aux formes brèves de la narration en prose et au registre du grotesque à la Renaissance, nous avons étudié en particulier le portrait du vieux mari repoussant tel qu'il est représenté dans les *Comptes amoureux* de la pseudo-Jeanne Flore et la nouvelle X de l'*Heptaméron*. La lecture de celle-ci nous a permis d'approfondir notre réflexion sur le rapport entre l'esthétique et l'éthique. À travers les épreuves d'Amadour et de Florinde, cette nouvelle montre que la beauté physique peut être un piège ou une source de souffrance, tandis que la laideur – ou, comme c'est le cas ici, l'enlaidissement volontaire par la défiguration – devient un refuge pour la vertu. Dans cette nouvelle Marguerite de Navarre nous montre que la sincérité du cœur prime sur la beauté du visage, ce qui rejoint d'un côté la méfiance antique envers les apparences trompeuses, mais qui retient aussi, de l'autre, l'enseignement du néoplatonisme chrétien selon lequel la vraie noblesse réside dans l'esprit.

Nous avons vu que, pendant des siècles, la laideur n'a pu se penser qu'en référence à la beauté ; toutefois, au moment où, entre la fin du Moyen Âge et la Renaissance, des auteurs tels que Cuvelier, Rabelais, la pseudo-Jeanne Flore et Marguerite de Navarre accordent une visibilité accrue à des personnages littéraires esthétiquement laids, la laideur commence à trouver sa propre place, séparée de la beauté. Tandis que, dans le monde homérique et médiéval, la beauté physique était, dans la plupart des cas, associée aux valeurs morales de bonté, de justice, de prouesse, de loyauté et de courtoisie, le corps laid a toujours forcé la littérature à interroger ses propres critères de jugement, ouvrant la voie à une autonomie progressive de la laideur. Malgré la libération des corps qui se produit à la Renaissance, la

laideur n’a pas encore atteint une autonomie complète : celle-ci ne s’affirmera qu’à partir de la fin du XVIII^{e} siècle et connaîtra son plein essor au XIX^{e} siècle en France.

En guise de conclusion, il reste à se demander s’il est plus difficile de décrire la beauté ou la laideur. Comme nous avons essayé de le montrer, l’Antiquité a fondé la beauté sur des modèles stables et des canons reconnus, dont la répétition dans les descriptions a contribué à consolider un ordre esthétique et moral. La laideur, en revanche, échappe à toute codification : elle se définit par ce qu'elle transgresse. Décrire un corps laid, c'est donc inventer un langage : celui de l'excès, de la dissonance, du désordre. La laideur oblige l'auteur à sortir du cadre canonique et à recourir à d'autres moyens d’expression comme l'ironie, la satire, le grotesque. D'Homère à Rabelais, la laideur devient peu à peu un lieu de réflexion sur l'être humain lui-même. Sous la difformité physique se cache la question morale, et derrière la caricature se profile une vérité plus profonde sur le rapport entre le corps et l'âme, entre l'apparence et l'être. La laideur se révèle un sujet complexe et subtil à décrire : si la beauté rassure, la laideur interroge. Et c'est dans cette interrogation, dans une tension constante entre la norme et l’écart, que se dessine l'histoire littéraire du corps.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

ARISTOTE, *Poétique*, dir. Philippe Remacle, trad. Caroline Carrat, Chapitre IV, 1448b, 2006, https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique.htm, consulté le 17 décembre 2025.

BEAUVAIS, Vincent de, *Speculum naturale*, XXXI, Paris, éd. Duaci, t. I, 1624.

BESNARDEAU, Wilfrid et MORA-LEBRUN, Francine (éd.), *Le roman d'Énéas*, Paris, Champion Classiques, 2018.

CICÉRON, *De la nature des dieux*, trad. Charles Appuhn, Paris, Classiques Garnier, 1935.

—, *De l'orateur* (*De oratore*), trad. François Richard, Paris, Librairie Garnier Frères, 1932.

CRENNE, Hélisenne de, *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* [1538], éd. Paule Demats, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

CROUSAZ, Jean-Pierre de, *Traité du Beau* [1715], Paris, Fayard, 1985.

DU BELLAY, Joachim, « Divers jeux rustiques. XXXII Contre une vieille », dans *Œuvres poétiques*, éd. Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 1994, t. II.

FAUCON, Jean-Claude, *La chanson de Bertrand du Guesclin de Cuvelier*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 1990, t. I.

GIACCHETTI, André (éd. et trad.), *Ysaïe le Triste. Roman arthurien du Moyen Âge tardif*, Rouen, Université de Rouen, 1989.

HALLE, Adam de la, *Œuvres complètes*, éd. et trad. Pierre-Yves Badel, Paris, Librairie Générale Française, 1995.

HOMÈRE, *Iliade*, trad. Eugène Bareste, Paris, Lavigne, Libraire-Éditeur, 1843, https://remacle.org/bloodwolf/poetes/homere/iliade2.htm?utm_source=chatgpt.com, consulté le 12 janvier 2026.

MAROT, Clément, *Oeuvres Complètes de Clément Marot*, Paris, Garnier Frères, 1831.

NAVARRE, Marguerite de, *L'Heptaméron. Contes de la reine de Navarre,* Paris, Librairie Garnier Frères, 1922.

PLATON, *Le premier Alcibiade,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015.

—, *Théétète*, éd. et trad. Michel Narcy, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

PLINE, *Histoire naturelle*, XXIV, II, trad. Antoine Du Pinet, 1662.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. Jean Cousin, Paris, Belles Lettres, 1977, t. IV.

RABELAIS, François, *Gargantua* [1534], dans *Œuvres complètes de François Rabelais*, éd. Pierre Cailler, Genève, Pierre Cailler, 1956.

—, *Le quart livre* [1552], dans *Œuvres complètes de François Rabelais*, éd. Pierre Cailler, Genève, Pierre Cailler, 1953.

—, *Les Songes drolatiques de Pantagruel*, Paris, Droz, 2004.

—, *Le tiers livre* [1546], dans *Œuvres complètes* de François Rabelais, éd. Pierre Cailler, Genève, Pierre Cailler, 1948.

SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu,* Livres XV-XVIII, éd. B. Dombart et A. Kalb, trad. G. Combès, Paris, Desclée de Brouwer, 1960.

SAINT-GELAIS, Mellin de, *Œuvres complètes de Saint-Gelais,* éd. Prosper Blanchemain, Paris, Daffis (Bibliothèque elzévirienne), t. I, 1873, https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_de_Saint-Gelais, consulté le 7 juillet 2025.

TROYES, Chrétien de, *Le chevalier au lion ou Le roman d'Yvain,* éd. trad. David F. Hult, Paris, Livre de poche, 1994.

—, *Le conte du Graal (Perceval),* dir. Jean Dufournet, trad. de l'ancien français Jacques Ribard, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983.

XÉNOPHON, *Mémorables*, éd. Michèle Bandini et trad. André Dorion, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, 2011.

SOURCES SECONDAIRES

ÁLVAREZ JURADO, Manuela, « L'aventure corporelle dans les Comptes amoureux de Jeanne Flore », dans Diane Desrosiers-Bonin, Éliane Viennot et Régine Reynolds-Cornell (dir.), dans *Actualité de Jeanne Flore*, trad. Debby Cordeiro, Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 75-92.

ARIÈS, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Points, 2014.

BAILBÉ, Jacques, « Le thème de la vieille femme dans la poésie satirique du seizième et du début du dix-septième siècles », dans Robert Aulotte, Claude Blum, Nicole Cazauran et Françoise Joukovsky (dir.), *Saint-Amant et la Normandie littéraire. Études réunies à la mémoire de Jacques Bailbé*, Paris, Classiques Garnier, 1995.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BLAISE, Marie, « Laide semblance », *Terres Gastes*, Presses universitaires de la Méditerranée, 2005, p. 135-161, https://books.openedition.org/pulm/1535#anchor-toc-1-1, consulté le 17 février 2026.

BLONS-PIERRE, Catherine, « L'esthétique de la description des personnages chez Chrétien de Troyes », *Bien dire et bien aprandre*, n° 11, 1993, p. 55-68.

BODEI, Remo, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1996.

BROWN, Katherine A., « La transgression sexuelle et la beauté monstrueuse dans *L'Heptaméron* », dans David LaGuardia (dir.), *Théories critiques et littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à Lawrence Kritzman*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 101-116.

BURIDANT Claude, HULT, David F., (éd. trad.), « Le Chevalier au lion ou le roman d'Yvain », *Cahiers de civilisation médiévale*, Paris, 38e année, supplément annuel 1995, p. 44-46.

CAPPELLO, Sergio, « Le corps dans les *Comptes amoureux.* Pyralius le jaloux », dans Diane Desrosiers-Bonin, Éliane Viennot et Régine Reynolds-Cornell (dir.), *Actualité de Jeanne Flore,* Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 187-208.

CÉARD, Jean, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVIe siècle, en France,* Genève, Droz, 1977.

CIECO DA FERRARA, Francesco, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, éd. Giuseppe Ruà, Torino, UTET, 1926, t. II.

COMBARIEU DU GRÈS, Micheline de, « Perceval et les péchés de la langue », *Littérature* 39, automne 1998, p. 5-29, https://doi.org/10.3406/litts.1998.1772, consulté le 17 février.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, t. I.

CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

DEFAUX, Gérard, « Chapitre IV. Une rencontre homérique : Ulysse, Panurge et les "Adventures des gens curieux" », dans *Rabelais agonistes : du rieur au prophète. Études sur "Pantagruel", "Gargantua" et "Le Quart Livre"*, Genève, Librairie Droz, 1997, p. 241-298.

DEMBRUK, Sofina, « Les pièges de la "perfection". Sur les équivoques de la beauté féminine dans L'Heptaméron de Marguerite de Navarre », *Renaissance et Réforme*, vol. 46, n° 3.4, Automne 2023, p. 265-285.

DORAIS, David, *Le corps érotique dans la poésie française du XVIe siècle*, Quebec, Les presses de l'Université de Montréal, 2008.

DOYLE GATES, Laura, « Le “vray amour” dans les Comptes amoureux de Jeanne Flore », dans Diane Desrosiers-Bonin, Éliane Viennot et Régine Reynolds-Cornell (dir.), *Actualité de Jeanne Flore*, trad. Joël Castonguay-Bélanger, Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 113-126.

DURAND-LE-GUERN, Isabelle, « Le Moyen Âge grotesque », *Le Moyen Âge des romantiques*, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 219-239, https://doi.org/10.4000/books.pur.29637, mis en ligne le 18 juillet 2016, consulté le 25 août 2025.

ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2007.

—, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano, Bompiani, 1970.

FAUCON, Jean-Claude, *La chanson de Bertrand du Guesclin de Cuvelier*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 1991, t. II et III.

FICIN Marsile, *Discours d'honneste amour sur le Banquet de Platon*, trad. G. Le Fèvre de la Broderie, Paris, J. Macé, 1578, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64906q/f4.item, consulté le 16 juin 2025.

FRANZINI Elio, MAZZOCUT-MIS Maddalena, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti,* Milano, Bruno Mondadori, 1996.

GILLES CHIKHAOUI, Audrey, « La beauté monstrueuse de la courtisane dans quelques sonnets renaissants français », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 70, 2010, p. 27-38, https://www.persee.fr/doc/rhren_1771-1347_2010_num_70_1_3095, consulté le 30 septembre 2025.

GOEURY Julien et HUNKELER Thomas (éd.), *Anatomie d'une anatomie. Nouvelles recherches sur les blasons anatomiques du corps féminin,* Genève, Droz, 2018.

GOUMARRE, Pierre, « Rabelais : misogynie et misogamie », *Littératures,* n° 15, Automne 1986, p. 59-72.

GOUREVITCH, Aaron J., *Les catégories de la culture médiévale,* Paris, Gallimard, 1983.

INCARDONA, Janine, « “Impareil mariage” et parcours onomastique dans les Comptes amoureux de Jeanne Flore », dans Michèle Clément et Janine Incardona (dir.), *L’émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, St. Etienne, PUSE, 2008, p. 211-222.

IWASHITA-KAJIRO (Aya), « Quelques remarques sur les variations génériques dans les portraits de Triboulet et de Quaresmeprenant », dans Véronique Montagne, Isabelle Garnier, Vân Dung Le Flanchec, Anne Réach Ngô, Marie-Claire Thomine, Trung Tran, Nora Viet (dir.), *Paroles dégelées. Propos de l’Atelier XVI siècle,* Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 215-226.

JEANNERET, Michel, « Polyphonie de Rabelais : ambivalence, antithèse et ambiguïté », *Littérature. La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle*, n° 55, 1984, p. 99-111.

—, « Rabelais : une poétique de la métamorphose », *Poétique*, vol. 103, 1995, p. 259-267.

JOUKOVSKY, Françoise, *Le Bel objet. Le paradis artificiel de la Pléiade*, Paris, Classiques Garnier, 2006.

KAPPLER, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen-Âge,* Paris, Payot, 1980.

KERN, Madeleine, « La vieille femme dans la comédie humaniste française de la Renaissance. Entre satire et parodie de clichés », dans Colette H. Winn et Cathy Yandell (dir.), *Vieillir à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

KIERKEGAARD, Sören, *Le concept d’ironie constamment rapporté à Socrate*, dans *Œuvres complètes,* Paris, Éditions de l’Orante, 1975, t. II.

KRAWCZYK, Dariusz, « Le Mépris dans L’Heptaméron de Marguerite de Navarre », *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica*, n° 15, 2020, p. 27–41.

LABBÉ, Alain, « Une grande âme en un corps disgracié : la laideur du héros dans la Chanson de Bertrand du Guesclin », dans Arrouye Jean, Raphaela Averkorn, Carine Bouillot, Danielle Buschinger, Augustijn Callewaert, Françoise Clier Colombani, Valérie Galent-Fasseur (dir.), *Le beau et le laid au Moyen-Âge*, coll. « Senefiance », n° 43, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2000, https://books.openedition.org/pup/4004, mis en ligne le 14 mai 2024, consulté le 16 juin 2025.

LEBÈGUE, M. Raymond, « Les sources de *L'Heptaméron* et la pensée de Marguerite de Navarre », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 100e année, n° 4, 1956, p. 466-473.

Le beau et le laid au Moyen-Âge, coll. « Senefiance », n° 43, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2000, https://books.openedition.org/pup/4004, mis en ligne le 14 mai 2024, consulté le 15 septembre 2025.

LE CADET, Nicolas, *Rabelais et le théâtre,* Paris, Classiques Garnier, 2020.

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003.

LEGRAND Marie-Dominique, MAGNIEN Michel, MÉNAGER Daniel, MILLET Olivier (éd.), dans *L'Antérotique de la vieille, & de la Jeune Amye*, dans *Œuvres complètes II volume. L'Olive et quelques autres œuvres poétiques - Joachim Du Bellay,* Paris, Classiques Garnier, 2003, p. 39-44.

LENOBLE, Robert, *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*, Paris, Albin Michel, 1969.

LUCCIANO, Mélanie, « Socrate philosophe imparfait? L'exemple du Banquet de Xénophon », dans Xavier Bonnier et Sylvie Laigneau-Fontaine (dir.), *L'imperfection littéraire et artistique en Europe. Antiquité - XXIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

MALL Laurence, « "Pierres ou bestes". Le corps dans la dixième nouvelle de l'Heptaméron de Marguerite de Navarre », *French Forum,* 1 mai 1992, p. 169-190.

MARIN, Louis, « Les corps utopiques rabelaisiens », *Littérature*, n° 21, 1976, p. 35-51.

MÉNAGER, Daniel, « Le rire et le grotesque. Boccace, Rabelais et quelques autres » dans Alain Vaillant (éd.), *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2021, 47-62, https://books.openedition.org/pupo/2311, consulté le 23 juin 2025.

MERCIER, Désiré, « Du beau dans la nature et dans l'art », *Revue néo-scolastique*, n° 3, 1894, p. 263-285, https://www.persee.fr/doc/phlou_0776-5541_1894_num_1_3_1381, consulté le 24 mars 2025.

MINOIS, Georges, *Histoire de la vieillesse, de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Fayard, 1987.

PARÉ, Ambroise, *Des monstres et prodiges*, éd. Michel Jeanneret, Gallimard, 2015.

PASQUALI, Giorgio, « Omero, il brutto e il ritratto », dans Carlo Ferdinando Russo (dir.), *Pagine stravaganti di un filologo II. Terze pagine stravaganti: Stravaganze quarte e supreme nel testo originale*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1994.

PERRENOUD-WÖRNER, Judith, *Rire et sacré : la vision humoristique de la vérité dans L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Genève, Éditions Slatkine, 2008.

ROSENKRANZ, Karl, *Estetica del brutto*, Milano, Aesthetica, 2020.

SCREECH, Michael, *Rabelais*, trad. Marie-Anne de Kisch, Paris, Gallimard, 2008.

SEDGWICK, W. B., « The Bellum Troianum of Joseph of Exeter », *Speculum*, 5, n° 1, Janvier 1930, p. 49-76.

SICARD, Claire, « Mellin de Saint-Gelais ou l'étoile mystérieuse », dans *Cahiers de recherches Médiévales et Humanistes*, Paris, Classiques Garnier, 2020-2022, p. 229-248.

SOURIAU, Etienne, « Le beau, l'art et la nature », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 9, n° 31, 1955, p. 79-97, https://www.jstor.org/stable/i23936888, consulté le 7 avril 2025.

SYLVIUS, Simon, *Le Commentaire de Marsille Ficin, Florentin: sur le banquet d'Amour de Platon*, éd. Stephen Murphy, Paris, Classique Garnier, 2004.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Storia di sei idee*, trad. Olimpia Burba et Krystyna Jaworska, Milano, Aesthetica, 2019.

TILLIETTE, Jean Yves, « La descriptio Helenae dans la poésie latine du XIIè siècle », « La description au Moyen Age », *Bien dire et bien apprendre. Revue de médiévistique,* n° 11, 1993, p. 419-432.

VANDEL, A., « Le beau dans la nature et la création artistique », *Les Études philosophiques,* n° 2-3, avril-septembre 1951, p. 207-215.

VERMIJN, Yvonne, « Trois traditions manuscrites parallèles: La Chanson de Bertrand du Guesclin et ses mises en prose de 1380 à 1480 », dans Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari et Anne Schoysman (dir.), *Pour un nouveau répertoire des mises en prose. Roman, chanson de geste, autres genres*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 347-360.

WEIL, ZOÉ, « Le Rôle poétique de la vieille femme chez Ronsard et Du Bellay, de la catharsis amoureuse au miroir déformant », *Société Française d'Étude du Seizième Siècle*, n° 22, printemps 2023, p. 103-121.

SITOGRAPHIE

FLORE, Jeanne, *Contes amoureux,* [Lyon], [Denis de Harsy], s.d., dans *Tragiques Inventions : usages pédagogiques du numérique dans la médiation des récits tragiques de la Première Modernité* (dir. Magda Campanini et Anne Réach-Ngô), https://eman-archives.org/tragiques-inventions/files/show/1445, consulté le 10 septembre 2025.