



HAL
open science

Saint-Amant pittoresque : l'éloquence du hideux, la beauté des choses muettes

Sophie Tonolo

► **To cite this version:**

Sophie Tonolo. Saint-Amant pittoresque : l'éloquence du hideux, la beauté des choses muettes. Dix-septième siècle, 2009, n° 245 (4), pp.643-661. 10.3917/dss.094.0643 . hal-04389079

HAL Id: hal-04389079

<https://hal.uvsq.fr/hal-04389079v1>

Submitted on 11 Jan 2024

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

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

Saint-Amant pittoresque : l'éloquence du hideux, la beauté des choses muettes

Sophie TONOLO

Publié dans *Dix-septième siècle* 2009/4 (n° 245), pages 643 à 661

PRÉLIMINAIRES

Dans une journée d'étude consacrée à la relation entre les arts visuels et la littérature, on peut ouvrir la réflexion en partant de l'un ou de l'autre pôle. Nous choisissons, pour notre part, de faire entendre les vers du poète, en espérant qu'ils nous donneront à voir. Le premier extrait, bien connu des amateurs de Saint-Amant, est une suite de vers choisis de la *Gazette du Pont-Neuf*, composée en 1626, et qui présente la figure d'un pauvre hère, misérable sis sur le Pont-Neuf, au pied de la statue équestre d'Henri IV, de son vrai nom probablement Marc de Maillet, passé à la postérité sous la figure du « poète crotté » ; nous aimerions toutefois nous y arrêter de nouveau, attentive à sa force visuelle :

J'ai veu nostre fou de Poëte
Avecques ses yeux de choüete,
Sa barbe en fueille d'artichaut,
Et son nez en pied de rechaut [...]
Vous le voyez sur le Pont-neuf,
Tout barboüillé d'un jaune d'œuf, [...]
Tous ceux qui le rencontrent là
Demandent, qu'est-ce que cela ?
Ils s'arrestent à voir sa trongne,
Comme à voir celle d'un ivrongne
Qui plus rond que n'est un bacquet,
À chaque pas darde un hocquet
Et semble vous faire la mouë,
Traisnant son manteau dans la bouë. [...]
L'autre soir, que pour triste augure,
Il me presenta sa figure,
En la frayeur qui me surprit
Je creu que c'estoit un esprit [...]
Toutefois il le peut bien estre,
Et son estat fait bien parestre
Que mes sens d'horreur occupez
Ne s'estoient pas beaucoup trompez ; [...]
Ses discours pleins d'une élégance,
Qui fait rage en l'extravagance
D'un galimathias de mots,
Où Mercure en a dans le dos,
Nous prêchent avec des miracles
Que ses Vers sont autant d'oracles,
Aussi le sont-ils en ce poinct,
C'est que l'on ne les entend point.¹

Figure de gueux qui occupe les sens d'horreur, à la « trongne » éminemment pittoresque², dont Saint-Amant nous fait partager ostensiblement la vue³, le « fou de poète » parle abondamment ; mais son discours n'est qu'un galimatias objet de satire, que l'on ne peut ni ouïr ni comprendre, signant peut-être la supériorité de l'image, du visuel. À défaut d'une éloquence du corps réservée aux genres nobles de la peinture, Saint-Amant viserait une éloquence du hideux.

Le second extrait vient d'un caprice que le poète dédie en 1635 au comte de Brionne et qu'il nomme *Le Cidre* : il s'agit d'un éloge du verre, considéré à la fois comme objet et comme matière :

Comte, puis qu'en la Normandie
Pomone fait honte à Bacchus,
Et qu'en cette glace arrondie
Brille une lumière esbaudie,
De la couleur de nos escus :
Chantons à la table où nous sommes, [...]
Page, remply moy ce grand Verre
Fourby de feuilles de figuier,
Afin que d'un son de tonnerre
Je m'escrie à toute la terre
Masse, à l'honneur du grand Séguier : [...]
C'est par luy que dans ma Province
On voit reflourir, depuis peu,
Cet illustre, et bel art de Prince,
Dont la matiere fresle, et mince
Est le plus noble effort du feu : [...]
Que d'industrie, et de vistesse,

1. Dans l'ensemble de l'article, les poésies sont citées dans l'édition des *Œuvres*, par J. Bailbé et J. Lagny, Paris, Librairie Marcel Didier, 1967-1971, 5 t. : *La Gazette du Pont-Neuf, A Monsieur de Boisrobert* (1626), t. I, p. 242, v. 13-16, 19-20, 23-30, 65-76, 81-88.

2. Dans le sens premier et aujourd'hui vieilli de « qui se rapporte à la peinture ».

3. « J'ai veu », « vous le voyez », « ils s'arrestent à voir ».

Quand animé d'un souffle humain,
 Un Prodige en délicatesse
 S'enfle et se forme avec justesse
 Sous l'excellence d'une main !
 Que de plaisir quand on le rouë !
 Quand un bras desnoüé s'en jouë,
 Soit dans Venise ou dans l'Altar !
 Et que d'ardeur mon ame advouë
 Pour ce Vase où rit ce Nectar !⁴

Qu'on ne se trompe pas : l'ardeur de Saint-Amant ne va pas qu'au cidre, nectar qui l'enivrera, mais aussi bien au « prodige » qui réunit l'artifice humain et les éléments naturels, à cette chose muette qu'on fait tourner pour en contempler la beauté, prolongement d'un joli bras féminin, encore nommé de ces heureuses périphrases dont le poète a le secret, « cette glace arrondie » ou « ce Vase où rit ce Nectar » : le déictique fait surgir l'objet-verre comme une réalité visible et surprenante, traversée de l'imaginaire de la représentation picturale. Émerveillement, surprise, vitalité et matérialité de la langue composent un style burlesque dont nous émettons ici l'hypothèse qu'il a à voir avec la peinture, du moins avec certains de ses courants.

Partant de ces deux exemples, nous nous proposons en effet de resserrer la réflexion autour du lien existant entre certaines catégories d'arts visuels et la veine burlesque de la poésie de Saint-Amant. Il ne s'agit donc pas d'examiner en un champ large la métaphore de l'*Ut pictura poesis* telle qu'elle serait à l'œuvre chez le poète, ni d'établir le contexte général qui, favorisant le principe de la jouissance esthétique, a pu engendrer une poésie descriptive et amener une rivalité entre la peinture et la poésie, en ce début du XVII^e siècle en France. Grâce à R. A. Sayce, à C. Rolfe et à G. Peureux, ont été explorés le goût du poète pour l'esthétique de la galerie, sa relation avec Poussin ou encore ses affinités avec Léonard de Vinci et Carrache⁵. En outre, si la métaphore de la peinture est omniprésente sous sa plume⁶, il est un fait notable que Saint-Amant n'a composé aucune *ekphrasis*⁷ et n'a donc pas donné une forme aboutie à cette rivalité entre les deux arts. Nous voudrions plutôt déterminer les esthétiques visuelles qui ont pu influencer sa manière burlesque, délimiter jusqu'à

4. *Le Cidre. A M. le comte de Brionne. Caprice* (vers 1635), t. II, p. 224, v. 1-5, 31-35, 41-45, 51-60.

5. R. A. Sayce, « Saint-Amant et Poussin : *Ut pictura Poesis* », *French Studies*, 1947, p. 241-251 ; C. Rolfe, *Saint-Amant and the Theory of « Ut pictura poesis »*, London, Modern Humanities Research Association, 1972 ; G. Peureux, *Le Rendez-vous des Enfants sans soucy. La poésie de Saint-Amant*, Paris, H. Champion, 2002, en particulier p. 322-328, pour la question du modèle pictural, p. 346-348, pour le lien avec Carrache, et p. 355-366, pour celui avec Léonard de Vinci et l'influence de l'esthétique de la galerie.

6. Depuis l'image célèbre des « pinceaux parlants », en passant par le motif oculaire, jusqu'à un lexique abondant emprunté à l'artiste peintre : « tirer sur le vif », « au vif », « donner un trait de Maître », « enluminer le museau, la trongne », « teindre sa plume », tout cela pour offrir de « riches, de fantasques tableaux » ou encore « une peinture vivante ».

7. G. Peureux (p. 356) parle de « pseudo-ekphrase » à propos de *La Chambre du Desbauché*, la poésie de Saint-Amant parodiant même l'usage et les conventions de ce morceau de bravoure.

quel point cette influence a eu lieu et quels enjeux elle sous-tend pour sa propre poétique. Ainsi, prenant au mot Théophile Gautier⁸, nous demanderons-nous d'abord ce que la manière burlesque du poète doit à la théorie et à l'esthétique des grotesques ; puis quelles relations unissent sa poésie, la nature morte et la scène d'intérieur flamande ; enfin nous confronterons l'esthétique du caprice que Saint-Amant a développée, au trait, à la manière et à l'œil de Callot.

GROTESQUES ET STYLE BURLESQUE

Selon Philippe Morel⁹, Cesare Baglione passe pour le modèle du peintre de grotesques : il est décrit en tant que tel comme un joyeux, rond et agréable compagnon, qui a développé dans ses œuvres un constant paradoxe entre l'équilibre et la pesanteur, se traduisant par un goût marqué pour l'oxymore et la figure serpentine. Qui n'aurait l'impression de reconnaître « le bon gros Saint-Amant », ainsi que le poète se nomme lui-même, joyeux compagnon de Faret et de quelques autres, poète de la digression jouissive et amateur de contrastes sous la forme de l'héroï-comique et du burlesque ?

Au-delà de ce rapprochement de circonstance, il nous faut plus sérieusement interroger la littérature des théoriciens des peintres de grotesques et ouvrir les ouvrages des Doni, Armenini et Lomazzo¹⁰, pour sonder la valeur d'un rapprochement entre le style burlesque de Saint-Amant et ces peintures. En 1549, dans un ouvrage intitulé *Disegno*, Anton Francesco Doni engage l'artiste, à partir de l'observation des nuages ou même de simples taches, à élaborer des chimères, de sorte que la Nature devienne songe. En 1587, dans *De veri precetti della pittura*, Giambattista Armenini fixe cette théorie de la création, disant des chimères : « Si stima che si cavassero da quelle toppe, ovver macchie che si suoprano sopra quei muri, che già erano tutti bianchi »¹¹. Or, voici que Saint-Amant pousse cette logique jusqu'à son expression la plus répulsive : traîné dans la chambre d'un joyeux luron vérolé ou *Chambre du Desbauché* – tel est le titre du poème – le locuteur de cette « ode habillée en épître », après avoir décrit le mobilier sommaire et miteux de la pièce, en vient à sa décoration :

Les flegmes jaunes et sechez
Qu'en sa verole il a crachez,
Luy servent de tapisserie.¹²

8. *Les Grotesques*, Paris, Lévy, 1856, chap. V.

9. P. Morel, *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997, p. 101-115. Cesare Baglione est entre autres l'auteur de décors pariétaux du château Rossi (salon), du château de Torrechiara (salon) et du château de Soragna (voûte du salon).

10. Sur ce sujet, voir P. Morel, *op. cit.*, chap. 3, p. 37, « La théorie des Grotesques à la fin de la Renaissance » ; A. Blunt, *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, Gérard Monfort, 1956 (1940), trad. de l'anglais par J. Debouzy ; et O. Rosenthal, *Donner à voir : écritures de l'image dans l'art de poésie au XVI^e siècle*, Paris, H. Champion, 1998.

11. Traduction de P. Morel, *op. cit.*, p. 38 : « Qu'on pense qu'elles sont nées de ces trous ou de ces taches que l'on rencontre sur des murs qui, autrefois, étaient entièrement blancs ».

12. *La Chambre du Desbauché, A Monsieur de Marigny-Mallenoe* (1624), t. I, p. 215, v. 45-48.

À partir de cette réalité triviale et hideuse, l'imagination tire le meilleur d'elle-même et va de figure en figure, au gré d'une énumération fantasque :

Comme on voit au soir les Enfans
Se figurer dedans les *nuës*
Hommes, Chasteaux, Bois, Elefans,
Et mille *chimeres cornuës* :
Ainsi nos yeux dans ces *crachats*,
Se forgeants à leurs entrechats
Cent mille sortes de postures,
Pensent voir contre la paroy
Les plus grotesques aventures
De Dom Quichotte en bel arroy.¹³

Lecture des nuages, décryptage des crachats, ce à quoi il faudra ajouter l'interprétation des volutes de fumée ou des ombres portées par la lumière vacillante des bougies, dans un effet de clair-obscur sans doute venu d'une autre influence picturale, comme nous le verrons plus loin¹⁴ : l'imagination de Saint-Amant trouve, dans le sillage des peintres de grotesques, ses propres moteurs. Ainsi, les flammèches projettent sur les murs du « mauvais logement » des ombres qualifiées de « chimeres hideuses » :

Une troupe de Farfadets
Differens de taille, et de forme,
L'un ridicule et l'autre énorme,
S'y demene en Diables-Cadets :
Ma viziere en est fascinée.¹⁵

Le processus est encore à l'œuvre dans un poème tardif intitulé *Le Barberot* (1643), caprice dont la satire met en scène le poète maltraité par un barbier londonien :

Quiconque a veu la *peinture*
D'un Singe qui raze un Chat,
Peut avec du *crachat*
Nous *peindre* en cette posture.¹⁶

À bien des égards, ces trois extraits pointent une parenté encore plus profonde entre la tonalité burlesque et les peintures de grotesques. Ils signent le pri-

13. *Ibid.*, v. 51-60. Nous soulignons.

14. Celle des bamboches, tavernes, tabagies et estaminets des peintres flamands et hollandais contemporains du poète.

15. *Le Mauvais logement* (1630), t. II, p. 144, v. 61-65 : *vizière* est ici synonyme de « vue ». On notera la disproportion des créatures évoquées, trait également caractéristique des productions des peintres de grotesques et ressort du style burlesque de Saint-Amant.

16. *Le Barberot* (1643), t. III, p. 264, v. 37-40. Nous soulignons.

mat de l'imagination, en tant que celle-ci manifeste le pouvoir de l'esprit sur la matière¹⁷. En outre, ils révèlent une logique des combinaisons monstrueuses ainsi qu'un goût marqué pour l'hybride¹⁸ et le paradoxe¹⁹, qui peut devenir, comme dans les décors pariétaux des grotesques, confusion scabreuse et monstrueuse. L'idée pré-sidant à la démarche des peintres de grotesques, qui est de rendre sensible la face obscure et l'effervescence infinie de la nature, n'est-elle pas présente à l'esprit de Saint-Amant lorsqu'il rédige la préface à ses œuvres, se donnant pour mission de « tirer les choses invisibles »²⁰ ? Ne se retrouve-t-elle pas dans son poème *Le Contemplateur*, rehaussée de l'image de l'exploration intérieure et de la métaphore du cabinet de curiosité en lequel se transformerait la Nature²¹ ? De même que le peintre de grotesques joue des potentialités de la matière, en sonde les limites et essaie des combinaisons disproportionnées ou des permutations analogiques²², de même Saint-Amant défait toute vraisemblance par des tours de force et des acrobaties rhétoriques, reliant entre eux les objets les plus improbables en des listes hétéroclites, fondant ses tableaux poétiques sur l'éclectisme antagoniste et méandreux d'« inventaires »²³, ou donnant dans l'éloge paradoxal²⁴. Car l'effet de distorsion entre l'apparente inanité des objets représentés et la profondeur des significations qui se trouve dans l'ornement de la grotesque²⁵ est également à l'œuvre chez le poète, dans sa louange du brie, du cantal, d'une moisissure de fromage, d'un fruit ou d'un jambon. De même souligne-t-il dans ses listes la réversibilité des usages, trouvant de la majesté dans un broc, remarquant un « estuy de luth qui sert de chevet » (d'oreiller),

17. Guillaume Peureux, *op. cit.*, en particulier p. 157-168, a souligné comme l'imagination gouverne l'œuvre du poète, constamment en quête de l'étonnement, de la surprise ou du saisissement de son lecteur.

18. Ici perceptible dans les hommes animalisés, que l'on retrouvera dans la métaphore récurrente du « magot », ou singe ; mais on se souvient également du montage végétal, animal et humain que formait le poète crotté.

19. Symbolisé par les farfadets ridicules ou énormes.

20. Préface dédiée à Théophile de Viau, t. I, p. 3, *tirer*, au sens de « tirer sur le vif ».

21. *Le Contemplateur* (1628), t. I, p. 49, v. 85-90 (nous soulignons) :

Nature n'a point de secret,
 Que d'un soin libre mais discret,
 Ma curiosité ne sonde,
 Ses cabinets me sont ouvers,
 Et dans ma recherche profonde
 Je loge en moi tout l'univers.

22. Voir le décor pariétal du salon du château de Torrechiara (1589), par Cesare Baglione : la réversibilité des figures, néanmoins toutes reliées entre elles par des fils fragiles, constitue un équilibre parodique de la loi de la pesanteur ; les créatures hybrides, à mi-chemin du lion et de l'athlète, produisent un effet de permutation analogique ; l'ensemble, enfin, donne au spectateur une impression paradoxale de profusion et de vide.

23. Le mot est du poète lui-même, apparaissant notamment dans *La Chambre du Desbauché* (1624).

24. Certes, comme l'a montré P. Dandrey dans *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, Klincksieck, 1997, le goût de l'éloge paradoxal puise dans une tradition qui va de la littérature antique à Francesco Berni, mais nous émettons l'hypothèse qu'il est chez Saint-Amant ravivé par une imagination sensible, perméable aux images peintes.

25. Cet effet est relevé par Lomazzo, dans le *Discorso intorno al sileno* (1568).

des « Cloches qui sont des Pots », jusqu'à cette mention d'un « amy » qui « Fait d'un Flacon un chandelier / Et d'un pot de chambre une tasse »²⁶. Le choc héroï-comique se fonde d'abord sur une analogie ; ainsi, le poète oppose et réunit les armes de guerre et l'éclat des verres :

Jamais habillemens de Mars,
Glaives, boucliers, lances ny dars
N'esclatterent dans son Armée,
Et jamais mousquets, ny canons
Vomissans fer, flammes et fumée,
N'y firent abhorrer leurs noms.
L'esclat des Verres seulement
Plus brillants que le Firmament,
Y rendoient la veuë esblouye ;
On n'y vomissoit que du Vin,
Et rien n'y possedoit l'ouye
Qu'un chant bacchique et tout divin.²⁷

La liste offre le plaisir d'accumuler les mots, attirés dans l'énumération par leurs affinités sonores²⁸ ou par leur épaisseur signifiante, phonétique et intensive²⁹. Le paradoxe est là : tandis qu'éclate, dans sa vitalité foncière, la fête du langage, l'effet de Vanité et l'inanité des prétentions humaines sont accrus. La liste burlesque chez Saint-Amant est à la fois plein et vide : d'un côté, elle tire de l'accumulation et de la densité des sons et des registres un effet de lourdeur, de plénitude ; d'un autre côté, elle reconquiert légèreté et espace par la rupture, par l'incongruité des objets évoqués, par le coq à l'âne qui fait passer d'une rapière à un tréteau, de vieilles pipes à du linge, d'un peigne à un décrottoire. L'étrangeté, l'incongruité, la laideur sont éloquentes, au sens le plus banal où elles nous parlent, dans la mesure où elles ébranlent la réalité figée, puisqu'elles meuvent le langage, ses registres, ses expressions faites : « On peut dire qu'il est de ces pièces comme des Ballets grottesques qui [...] plaisent plus aux spectateurs, avec leurs habits estranges, leurs masques bizarres et leurs postures merveilleuses, que ne font ces Ballets serieux, ces Moralitez muëttes »³⁰, écrit encore Saint-Amant, dans la préface du *Passage de Gibraltar*, opposant implicitement une littérature sérieuse, qui bride sa puissance langagière, à l'éloquence du grotesque.

26. Les trois premières citations sont extraites de *La Desbauche*, t. I, p. 201, v. 57, 73 et 69 ; les autres de *La Chambre du Desbauché*, t. I, p. 215, v. 42 et 163-164.

27. *La Vigne. A Monsieur de Pontmenard* (vers 1626), t. I, p. 250, v. 155-166.

28. Groupes de gutturales et de labiales (*glaives, boucliers, esclatterent, esclat*), glissements de fricatives et de vélaires (*glaives, vomissans, fers, flammes, fumée, firent, Verres, Firmament, Vin*).

29. Ici, les termes *Vomissans, vomissoit, eclatterent, abhorrer, esblouye*.

30. *Le Passage de Gibraltar*, Préface, t. II, p. 158.

NATURE MORTE ET FÊTE DU LANGAGE

La description déformante, qui est commune aux grotesques et au style burlesque, possède une raison fondamentale : la peur d'un langage figé, d'une expression sans vie ; le poète, en outre, entend percer la réalité. Elle pose aussi la question cruciale de la liberté et de la surprise, fondements d'une esthétique qui est plaisir sans cesse renouvelé. D'une certaine façon, tout ceci est également au cœur du travail des peintres de nature morte³¹, qui prolongent les interrogations des grotesques. Aux figures inversées de ceux-ci, répondent les objets renversés de ceux-là : verre, écuelle, instrument de musique. À l'équilibrisme des uns, répondent, chez les autres, la quête inquiète d'un certain ordre spatial et la recherche d'une disposition ou d'un équilibre entre le fond, qui aspire le regard, et les objets, qui sautent aux yeux. Au désir de révéler, par des combinaisons monstrueuses et des explorations de l'hybride, la face obscure de la Nature des premiers, correspond la curiosité pour la matière, le désir de sortir de leur silence, de leur calme et de leur pérennité les choses muettes, d'accéder à une vérité de la vie par la réalité des sens, des seconds. Disons pour aller vite qu'il n'y a pas chez Saint-Amant l'ordonnance dramatique de la nature morte, dont les objets se soutiennent les uns les autres et ont une symbolique de plus en plus chargée au fur et à mesure que le genre se développe en peinture³². Pourtant, sa poésie est habitée par les objets des natures mortes ; son esprit interroge la solidité et la pérennité de la matière ; sa gaîté et son enjouement se nourrissent de l'intrusion des choses muettes qu'il fait défiler, se battre, parler même, qu'il confronte, qu'il observe, qu'il ouvre et consomme, dans un défi plaisant lancé à la peinture.

Dans la nature morte flamande, on a coutume de distinguer quatre types de compositions : la composition de fruits et de verres, que représente par exemple Nicolaes Gillis³³, la composition de fruits et de fromages auxquels Floris van Dyck puis Clara Peters donnent ses lettres de noblesse entre 1610 et 1613, la composition de fruits et d'orfèvreries dont Floris van Schooten autour de 1615 est un des représentants majeurs, enfin les compositions plus complexes, intégrant souvent du gibier à poil et à plume ainsi, parfois, que des figures vivantes – animaux, femmes ou enfants – que développent Frans Snyders (1579-1657) et Jan Fyt (1611-1661). Au moins dans les trois premiers types de composition, le verre est un élément essentiel de l'équilibre du tableau, par sa hauteur, qui crée un dynamisme, par sa matière, transparente et brillante, qui s'oppose à l'aspect plus mat et opaque des autres objets, enfin par la note vermeille ou dorée qu'apporte son contenu liquide, outre la signification plus métaphysique qu'on peut lui prêter, notamment la dualité du vide et du plein qu'il met en scène³⁴. On pense au commentaire inspiré qu'en donna Paul

31. Voir d'Édith Greindl, *Les Peintres flamands de nature morte au XVII^e siècle*, Belgique, Éditions d'art Michel Lefebvre, 1983, en particulier le chap. II, p. 11 sq.

32. Voir les analyses de M. Faré, *Le Grand Siècle de la Nature morte en France. Le XVII^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1974, introduction p. 5-13.

33. Par exemple sa *Composition de fruits et de verres*, de 1601.

34. Voir Willem Claesz Heda, *Nature morte aux huîtres et noisettes*, 1637, Londres, collection privée.

Claudel : « Le liquide en équilibre dans le grand verre, n'est-ce pas la pensée à l'état de repos, ce niveau moyen qui sert de base à notre étiage psychique, tandis que ce svelte cornet plein d'un élixir rougeâtre qui s'enfoncé dans la nuit et que souvent décèle seul un éclat furtif, un Mallarmé serait tout près d'y voir, comme moi, une espèce de dédicace à l'intérieur »³⁵. Chez Saint-Amant, non seulement le verre est presque systématiquement associé aux descriptions d'objets mais encore il intervient comme un élément premier et central de celles-ci : dans *Orgye*, *La Crevaille*, *Les Pourveus bachiques* ou *Le Cantal*, poèmes dans lesquels sont exaltés la coupe de vin vermeil ou de muscat, la flutte altièrre ou le verre bien « fringué » (rincé, astiqué)³⁶; dans *La Desbauche*, poème dans lequel l'évocation du verre ouvre la litanie des invocations à Bacchus, dominant les autres objets de la nature morte³⁷; enfin dans *Le Melon* où, là encore, l'objet transparent et délicat est mis en exergue, à la hauteur du regard, entre le buffet où perche un vase de fleurs, et le panier « remply de verts » où se dissimule le melon :

N'est-ce point ce vin qui pétille
Dans ce cristal que l'art humain
A fait pour couronner la main.³⁸

Puisque nous en sommes à ce poème qui est l'un des plus suggestifs pour notre sujet, restons-y un instant. On a déjà pu noter la tonalité enthousiaste des premiers vers au cours desquels le locuteur fait mine de découvrir un à un les objets, retirant de ce parcours un plaisir esthétique et sensuel³⁹. L'analogie entre le fruit gorgé de soleil, humanisé, érotisé même, mets suprême du banquet des dieux et symbole apollinien, dont la coque est transformée en luth, et la poésie elle-même, a également été relevée⁴⁰. À notre tour, nous voudrions souligner l'art pittoresque de Saint-Amant qui suggère une disposition pyramidale des objets et combine la nature morte aux fruits avec le tableau des cinq sens : odorat, excité par le parfum de musc et d'ambre et une pastille que l'on brûle, vue, sollicitée par les fleurs et les dessins de l'écorce du fruit, ouïe que réveille le vin qui pétille, goût provoqué par la dégustation du vin à « l'air de framboise » et enfin toucher, que le fruit comble par son poids et par son écorce bonne à baiser. Bien plus, soyons sensible à la façon dont le poète, dans sa description du melon, marque le passage du temps et procède à un glissement moral, tout comme le peintre glisse de la nature morte à la représentation de

35. *Introduction à la peinture hollandaise*, Paris, 1935, p. 95.

36. *La Crevaille* (1630), t. II, p. 71, v. 6.

37. *La Desbauche* (1624), t. I, p. 201 : « Par la splendeur de ce grand Verre » ; les autres composantes sont des raisins, un jambon, une saucisse, une langue de bœuf fumée, un broc, des olives, une orange et un fromage.

38. *Le Melon*, t. II, p. 14, v. 10-12.

39. Voir les analyses de G. Peureux, *op. cit.*, p. 258-259.

40. F. Charbonneau, « Melon pervers », *Attraités et périls de la bonne chèrre au siècle de Vatel, xvii^e siècle. Journée d'étude. Le siècle de Vatel : La Table, ses plaisirs et ses périls au xvii^e siècle*, octobre-décembre 2002, p. 583-595. On remarquera au passage le clin d'œil à l'univers des grotesques qui se loge dans l'évocation du banquet des dieux.

Vanité⁴¹. Il établit d'abord une analogie entre l'écorce du fruit, la coquille d'un limaçon – allusion probable, tout comme l'escargot ou la coquille dans le tableau de nature morte, au cycle lunaire ou au cycle de vie – et la caisse bombée du luth : ainsi passe-t-on subrepticement d'une coque pleine à une coque creuse. Puis il ouvre ostensiblement le fruit, découvrant le jaune sanguin de sa chair et les graines de son ventre, confrontant la beauté de son apparence à son intérieur :

Page, un couteau, que je l'entame :
Mais qu'auparavant on réclame,
Par des soins au devoir instruits,
Pomone, qui préside aux fruitcs,
Afin qu'au goût il se rencontre
Aussi bon qu'il a belle montre,
Et qu'on ne treuve point en luy
Le deffaut des gens d'aujourd'huy.
Nostre priere est exaucée,
Elle a reconnu ma pensée :
C'en est fait le voilà coupé,
Et mon espoir n'est point trompé.
O Dieux, que l'esclat qu'il me lance,
M'en confirme bien l'excellance !
Qui vit jamais un si beau teint ?
D'un jaune-sanguin il se peint :
Il est massif jusques au centre,
Il a peu de grains dans le ventre ;
Et ce peu-là je pense encor
Que ce soient autant de grains d'or :
Il est sec, son escorce est mince,
Bref, c'est un vrai manger de prince.⁴²

La découpe du fruit procède d'une intention morale ; elle débouche aussi sur sa consommation, qui fera disparaître la matière. On pense alors à certains tableaux de Frans Snyders, de Willem Claesz Heda ou de Pieter Claesz⁴³, dans lesquels le

41. Est-ce un hasard si, lors du banquet imaginaire des dieux, le fruit est d'abord dégusté par le dieu du temps ? Un glissement identique a lieu dans *Le Fromage* (1621), poème dans lequel l'éloge du brie et de sa couleur dorée donne prétexte à une satire morale du caractère humain :

Je dis en or avec raison,
Puisqu'il ferait comparaison
De ce fromage que j'honore
A ce metal que l'homme adore :
Il est aussi jaune que luy,
Toutefois ce n'est pas d'ennuy,
Car si tost que le doigt le presse
Il rit et se crève de gresse.

42. *Le Melon*, *op. cit.*, v. 37-58.

43. Frans Snyders (1579-1657), *Nature morte* (1616) et *Deux singes pillant une corbeille de fruits* (premier tiers du XVII^e siècle), Musée du Louvre ; Willem Claesz Heda, *Nature morte* (1632), Wallraf-Richartz Museum, Cologne, et *La Tourte aux cassis*, 1641, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg ; Pieter Claesz (1597-1660), *Nature morte*, Musée des Beaux-Arts, Bruxelles.

peintre présente le fruit entamé ou sonde de multiples façons l'aspect périssable et fragile de la matière, ouvrant une tourte pour en offrir une coupe transversale, découpant l'écorce d'un citron en une lamelle en spirale – rappel de la coquille – ou posant le couteau, le manche tendu vers nous, spectateur, comme une incitation à la consommation, dans un équilibre précaire sur le rebord de la table.

L'obsession de l'inadéquation de l'extérieur et de l'intérieur ainsi que la fascination pour la corrosion de la matière travaillent d'autres descriptions. Les objets de *La Desbauche* ou de *La Chambre du Desbauché* sont marqués des signes de l'érosion du temps⁴⁴. Mais là où l'obsession tourne à l'angoisse métaphysique dans la nature morte, elle devient source de jouissance et de gaieté chez Saint-Amant. Ainsi, dans l'épître au baron de Melay, la phénoménale description du jambon s'élabore-t-elle sur fond de refus du style épique ou de la noble héroïque⁴⁵ ; car le poète opte pour une nouvelle forme d'héroïsme, un héroï-comique né des images plus lointaines des banquets grotesques, puisé à la source contemporaine des peintures où les objets, vases, fruits, denrées, instruments et batteries de cuisine, ces choses muettes, sont toute l'action. Ce que Saint-Amant offre à son ami Melay dans cette épître de 1635, c'est le discours d'un goulot de bouteille, qui réconcilie un vieux roquefort et un jeune jambon que lui a justement envoyés en cadeaux son ami :

..... Tout beau vieux Rocquefort (*clame la bouteille*)

Contente-toy que l'on t'estime fort ;
Et toy l'Espoir d'une superbe Table
Où doit se faire un banquet délectable
Puissant Ragoust, heroïque Jambon,
Sois assuré qu'on te tient bel et bon :
Refrenez donc vos injustes coleres,
Embrassez-vous, ayez-vous comme freres,
Et vostre sel, tant chery de mes sœurs,
Sera conjoint à nos pures douceurs.
À ces beaux mots, qui d'un goulet sortirent,
Mes champions leur fureur amortirent ;
La paix fut faite, et moy, de tous accords,
Je resolu de m'en traiter le corps.
Sur ce dessein, je commanday qu'en haste
On fit bastir un gran Palais de paste,

44. T. 1, p. 201 et 215. On note par exemple l'opposition entre la « fleur » (la fraîcheur) des raisins et les langues de bœuf fumées dans le premier poème, ou la mention des « vieilles pipes », du « vieux panier » et de l'« estuy de luth tout cassé » dans le second.

45. *Epistre au baron de Melay* (1635), t. II, p. 230, v. 29-31 :

Point je ne t'offre, en de funestes carmes,
Rudes Conflits, effroyables vacarmes,
Sieges, Estours, meurtres, ny horions.

Pour avec l'Ail, l'anchoye au teint vermeil,
Le Poivre blanc, et le Clou non pareil,
Loger en Roy ce Jambon que je prosne,
Ce digne Mets, qui des Mets tient le trosne.⁴⁶

De cette volonté joyeuse d'inverser l'ordre esthétique et éthique, de bouleverser les goûts, *Le Cantal* offre un autre bon exemple, vieux fromage dont on hume la puanteur, dont on observe avec délectation la dégradation de la moisissure à la pourriture, et que l'on consomme dans une explosion du palais près de détruire le goût :

Gousset, écafignon, faguenas, cambüis
Qui formez ce present que mes yeux resjouïs,
Sous l'adveu de mon nez, lorgnent comme un fromage
À qui la puanteur doit mesme rendre hommage :
Que vous avez d'appas ! Que vostre odeur me plaist !
Et que de vostre goust, *tout horrible qu'il est*,
Je fay bien plus d'estat que d'une confiture
Où le fruit déguisé brave la pourriture ! [...]
O Brie ! ô pauvre Brie ! ô chétif Angelot
Qu'autrefois j'exaltai pour l'amour de Bilot,
Tu peux bien aujourd'huy filer devant ce Diable ;
Ton beau teint est vaincu par ce teint effroyable ;
Tu m'es plus insipide auprès *de son haut goust*
Que l'eau ne le seroit auprès du friand moust
Et ta platte vigueur sous la sienne estouffée
Est de ma fantaisie entierement biffée.
Au secours Sommelier, j'ay la luëtte en feu,
Je brusle dans le corps, parbieu ! ce n'est pas jeu.⁴⁷

On comprend mieux cette nature morte au fromage, ce tableau des sens qui touche une limite, écrasant tout « de son haut goût », quitte à bouleverser les critères du goût, en tant que sens et plaisir esthétique. Petit genre parmi les genres de peinture, la nature morte sied au tempérament burlesque qui se plaît à inverser les registres, à éprouver la hiérarchie des genres, à libérer sa fantaisie pour prôner de nouveaux mythes. Il n'est jusqu'à cette antinature morte, qui apparaît dans *La Rade*, caprice marinesque composé en 1651, pour appuyer cette hypothèse :

Un jambon, maigre, jaune et dur,
Pour boire un vin, diray-je sur ?
Est le beau mets dont on m'y leurre :
Et quatre pommes dans un plat
Y nagent en de vilain beurre,
Qui tient du suif tout son éclat.⁴⁸

46. *Ibid.*, v. 171-190. Au passage, remarquons que c'est aussi l'esthétique du conte, promise à un bel avenir, qui l'emporte dans ces vers sur celle de l'épopée.

47. *Le Cantal* (1635), t. II, p. 150, v. 1-8, 61-70. Nous soulignons.

48. *La Rade* (1651), p. 165, v. 91-96.

Que reste-t-il des beaux objets muets, de la riche nature morte, dont la fausseté et l'indigence sont ici dénoncées ? Dans ses natures mortes versifiées, Saint-Amant sera allé, comme les peintres, de l'objet muet et mort à la vie, mais aussi de la vie à la mort, épuisant par ses seuls pouvoirs poétiques le cycle de la création et inventant une réflexivité humoristique qui semble étrangère aux premiers.

HUMAINS, TROP HUMAINS : FIGURATIONS DE JOYEUX BUVEURS ET DE GUEUX

Que le melon soit « un vray manger de Prince » et le brie « un manger de Roy » n'est pas anodin. Au glissement moral et à la réflexion esthétique, Saint-Amant peut en effet adjoindre une pointe d'allusion sociale et politique ; il est cependant remarquable que celle-ci, une fois de plus, lui soit inspirée par une peinture de genre, *Le Roi boit*, qui trouve une de ses plus intéressantes expressions en 1640 dans la toile de Jacob Jordaens⁴⁹. C'est probablement à la même époque que sont composées deux pièces, un triolet et un rondeau, sur ce même motif, objet du refrain, « Le Roi boit ». Au centre de la composition de Jordaens, seul personnage hiératique, le vieux roi lève en un geste mesuré un verre, dont il boit, dirait Saint-Amant « par compas »⁵⁰. Autour de lui, l'artiste a disposé les personnages selon des diagonales dynamiques qui les font s'incliner vers la gauche, et a multiplié les signes d'inversion et de dérision, qui rappellent l'ironie des vers : « Il faut qu'on boive, et qu'on rie ; / Pourquoi ne boiroit-on pas ? / Le Roi boit » ; « Beuvons tous à ce vainqueur »⁵¹. Au premier plan, en bas, à droite, une femme à la chevelure ornée torche un enfant, dont la nudité débraillée fait écho à celle de sa poitrine, largement offerte. Derrière elle, en contrepoint grinçant, on distingue la figure d'une vieille⁵² : elle est ridée et grimaçante, « comme la nonnain flétrie » qui sert de modèle à la sobriété du roi, dans le rondeau de Saint-Amant. À l'exception d'un joueur de musette, en arrière-plan, dont l'instrument est surmonté d'un masque grotesque, tous les personnages du tableau ont la bouche largement ouverte, notamment l'homme à moitié debout qui se trouve à gauche du roi, et dont la face, fendue par une passion douloureuse, semble faire écho aux vers du poète : « Aussy bien par-tout on crie / Le Roi boit ». Le groupe des personnages de gauche frappe par la distorsion de ses traits : distorsion des corps, des plis des habits, des lignes du visage ; au premier plan, des coupes et des verres sont renversés, un homme vomit.

49. Entre 1620 et 1640, ce motif carnavalesque typiquement flamand est décliné par de nombreux artistes, à commencer par Jacob Jordaens qui en donne lui-même plusieurs versions ; David Teniers le Jeune conjugue le thème avec la scène de cabaret dans sa toile *Le Roi boit* (1634), conservée au musée du Prado, à Madrid. Nous retenons la version de Jordaens de 1640, qui se trouve au musée des Beaux-Arts de Bruxelles.

50. C'est-à-dire « avec précautions, modérément ».

51. *Triplet, pour un jour des Roys*, t. III, p. 278 et *Rondeau*, t. III, p. 279.

52. En peinture comme en poésie, les références se déclinent en tiroirs, puisque la vieille hideuse est un sujet commun aux deux arts : sujet bernésque exploré à maintes reprises par Saint-Amant, comme par d'autres poètes de son époque, et dont Jacob Jordaens livre une belle version conservée au musée des Beaux-Arts de Nancy.

Plus largement, dès qu'il touche à la représentation humaine, Saint-Amant partage son imaginaire avec les peintres flamands et hollandais de scènes d'intérieur, tabagies, bamboches, cabarets et estaminets où se rassemblent fumeurs et buveurs⁵³. Comme un motif qui court de poème en poème, il a retenu des œuvres de David Teniers le Jeune, de Frans Hals ou d'Adriaen Brouwer⁵⁴, les atmosphères « fumantes » dont les volutes stimulent l'imagination, les « trongnes rouges », les « museaux enluminés » dont les yeux ronds semblent s'éberluer de la facilité de la vie : un siège qui n'est parfois qu'un tonneau ou un pot retourné, une bière ou un verre de vin, quelque compagnie de joyeux compagnons et des longues pipes blanches par lesquelles on hume un peu de tabac, l'existence paraît très simple si l'on s'en réfère aux petits tableaux des bambocheurs. Et l'on en retrouve les éléments dans les poèmes *La Desbauche*⁵⁵, *La Chambre du Desbauché*, *Cassation de Soudrille*, *La Crevaille*, *Le Mauvais logement*, *La Polonoise* (1650), ou les célèbres sonnets *Assis sur un fagot, une pipe à la main* (1625), *Voicy le rendez-vous des enfans sans soucy* (été 1627), *Entrer dans le Bordel d'une démarche grave* (s.d.), *Fagotté plaisamment comme un vray Simonnet* (s.d.) et *Les Goinfres* (1628). Mais cette façon de passer le temps correspond aussi à une existence dans laquelle tout ce qu'on dépense, énergie, argent ou biens, est soigneusement calculé, où l'on choisit d'être « paresseux » ou « enfans sans soucy »⁵⁶, ayant toujours à l'esprit la fin, présente symboliquement par une bougie :

Il faut faire Tabagye,
 Et celebrer une Orgye
 A ce Bromien divin [Bacchus]
 Luy presentant pour Bougie
 Un Hanap gonflé de vin.
 Lacquay fringue bien ce Verre,
 Fay que l'esclat du Tonnerre
 Soit moins flamboyant que luy ;
 Ce sera le cimenterre
 Dont j'escorgeray l'Enny. [...]

53. Voir l'ouvrage collectif de E. Greindl, M.-L. Hairs, M. Kervyn de Mérendré, M. Klinge, B. Schiffers et Y. Thierry, *De Rubens à Van Dyck. L'Âge d'or de la peinture flamande*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1994 et la synthèse de P. Courthion, *La Peinture hollandaise et flamande*, Paris, Nathan, 1983.

54. Voir en particulier de Frans Hals (1581-1666), *Le joyeux buveur* (vers 1632), Rijksmuseum, Amsterdam, et d'Adriaen Brouwer (1606-1638), *Paysans fumant* (1635), Alte Pinakothek de Munich, ou *Hommes fumant* (1637), Metropolitan Museum of Art de New York.

55. Dont nous rappelons le sens à l'époque : « Se prend quelquefois en bonne part, d'une petite jouissance qui se fait entre honnestes gens » (Furetière). Jacques Bailbé note pour *La Desbauche* et *La Chambre du Desbauché*, que Saint-Amant renouvelle le thème au-delà des modèles italiens (par exemple le *Capitolo del Prete da Provigliano* de Berni) et français (voir la *Satyre*, XII de Régner ou la *Satyre sur l'inventaire d'un courtisan* de Berthelot ou Bouteroue) : le poète, en effet, ne se contente pas d'une énumération mais attribue une fonction aux objets ; on passe ainsi de la liste à la description, qui acquiert une épaisseur plastique.

56. Expressions extraites des sonnets cités, en forme d'autoportraits.

O que la desbauche est douce !
 Il faut qu'en faisant Carrousse
 Ma Fluste en sonne le pris ;
 Et que sur Pegase en Housse,
 Je la montre aux beaux Esprits.
 Celuy qui forgea ces rimes
 Dont Bacchus fait tous les crimes,
 C'est le bon et digne Gros,
 Qui voudroit que les Abîmes
 Se trouvassent dans les Brocs.⁵⁷

Ce quintil en forme de signature, qui fut ajouté dans le *Dernier Recueil* de 1658, est la marque d'une désinvolture étudiée, qui cache sous la trivialité l'étreinte angoissée d'une âme qui sait.

Il faut noter que la présence de la scène de genre flamande correspond dans la poétique de Saint-Amant à deux formes, le sonnet et le caprice satirique. Du sonnet nous remarquons en outre qu'il abrite presque systématiquement un autoportrait, singulier ou collectif, Saint-Amant se décrivant alors avec ses compagnons de réjouissance. Sur ces textes largement commentés par ailleurs, contentons-nous de trois remarques. Saint-Amant a retenu quelques éléments forts, stylisés, de la scène de genre : l'objet modeste tels le fagot, la vieille paillasse ou le pot ; l'atmosphère de clair-obscur, qui ne semble éclairée que par les figures humaines ou animales rougies⁵⁸ ; enfin les postures humaines, la sienne⁵⁹, celle de l'ami⁶⁰, ou celle du groupe⁶¹. À cette stylisation s'ajoute une manière de figer la description, soit en gonflant la strophe d'éléments descriptifs et en jouant d'un présent qui vaut présent d'énonciation et présent éternel, soit en saturant le vers de verbes à l'infinitif comme dans *Les Goinfres* ou *Entrer dans le bordel* : ainsi le poète donne-t-il l'illusion d'un tableau.

57. *La Crevaillie* (1630), t. II, p. 71 ; on entend par *faire Carrousse*, « faire bonne chère ». Nous soulignons la répétition du verbe et l'image, évocatrices de ce que nous nommerions aujourd'hui, *le spleen*, et qui témoignent de ce mode d'existence élu.

58. Ainsi de ces chats, dans la pénombre de l'hiver des *Goinfres* (*Sonnet*, 1628 ?, t. II, p. 84, v. 3), qui « éclairent sans cesse, en roüant la prunelle ».

59. *Sonnet*, t. I, p. 279 :

Assis sur un fagot, une pipe à la main,
 Tristement accoudé contre une cheminée.

60. *Voicy le rendez-vous des enfans sans soucy*. *Sonnet*, t. I, p. 280, v. 5-8 :

Vous y voyez Bilot pasle, morne et transy
 Vomir par les nazeaux une vapeur errante,
 Vous y voyez Sallard chatouïller la servante,
 Qui rit du bout du nez en portrait racourcy (pour suggérer qu'elle est assise).

61. *Les Goinfres*, *Sonnet*, t. II, p. 84 :

Couchez trois dans un drap, sans feu ny sans chandelle.

Enfin, en un goût du mélange et de l'esquive caractéristique du « pot-pourri » burlesque, Saint-Amant glisse parfois d'une référence plastique à l'autre, ainsi dans ce sonnet :

Fagotté plaisamment comme un vray simonnet,
Pied chaussé, l'autre nud, main au nez, l'autre en poche,
J'arpente un vieux grenier, portant sur ma caboche
Un coffre de Hollande en guise de bonnet.
Là faisant quelquefois le pas du Sansonnet,
Et dandinant du cu comme un sonneur de cloche,
Je m'esgueule de rire, escrivant d'une broche
En mots de Pathelin ce grostesque sonnet.⁶²

Au-delà du clin d'œil à l'imagerie hollandaise que constitue le panier d'osier de Hollande servant de couvre-chef, plusieurs éléments tels que la familiarité du langage qui frôle l'obscénité, l'allusion au singe de charlatan (le simonnet), les détails repous-sants (le pied nu et la main qui gratte le nez), et la vision d'un visage qui « s'esgueule de rire » évoquent la figure du gueux, dans le style des autoportraits en gueux de Rembrandt ou de la série des gueux de Callot.

Gueux assis, Rembrandt au visage rond, Gueux à gros ventre couvert d'un manteau (1628), *Rembrandt riant, Gueux debout la bouche ouverte* ou *Gueux assis sur une motte de terre* (1630)⁶³, les eaux-fortes de Rembrandt sont sans doute trop tardives pour avoir imprégné l'esprit du poète puisque leur réalisation est concomitante de la composition des sonnets ; encore ont-elles pu influencer l'esthétique visuelle des caprices, beaucoup plus tardifs. On aimerait pourtant penser que ces figurations humaines ou plus exactement ces figurations de l'humaine condition ont pu venir sous les yeux de Saint-Amant par son ami Marolles, abbé de Villeloin (1600-1681), à qui il dédie l'une de ses plus belles épîtres, grand érudit dont la collection a alimenté pour une bonne part le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France, constituant le fonds Rembrandt riche de 224 gravures⁶⁴. Mais il faut probablement s'en tenir à un délai d'une dizaine d'années pour être certain que des œuvres relevant des arts visuels aient pu nourrir le répertoire imagé du poète, délai qui sépare la série des *Balli* et des *Gueux*, caprices de Callot, des caprices de Saint-Amant. Il est en outre assez facile d'émettre quelques hypothèses à propos des contacts réels que celui-ci a pu avoir avec l'œuvre de Callot. Antoine Schnapper⁶⁵ a rappelé les noms des curieux amateurs de Callot : on retrouve Marolles, mais figurent également l'ami poète Scudéry dont le cabinet rassemblait des eaux-fortes de

62. *Sonnet*, t. I, p. 290, v. 1-8.

63. Voir Rembrandt. *Eaux fortes, Catalogue de l'exposition du Petit Palais*, dir. S. de Bussière, S. Jan-Piver et J. Burollet, 1986.

64. Dès 1626, Marolles s'est passionné pour ces eaux-fortes, comme le montrent Jacqueline et Maurice Guillard, dans leur *Rembrandt. La Figuration humaine*, Guillard éditions, Paris - New York, 1986, p. 651. En outre, la protectrice de Marolles est Marie de Gonzague, future reine de Pologne, profondément admirée du poète qui lui dédie plusieurs de ses pièces.

65. *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris, Flammarion-« Champs », 2005, p. 249-250.

l'artiste nancéen, et surtout Gaston d'Orléans, hôte de la cour de Lorraine⁶⁶ et protecteur du peintre Daniel du Monstier que Saint-Amant cite dans son sonnet-tableau d'une vieille⁶⁷. Or, dès le début des années 1620, Saint-Amant dédie *L'Andromède* à Gaston d'Orléans, pièce louangeuse à laquelle il adjoint en 1644 l'*Epistre héroï-comique*, dans laquelle il se présente à lui comme « son gros Virgile », adoptant un ton familier qui suggère une intimité plus grande. En outre, à partir de 1627, le poète est lié à des personnages comme Maricourt, Blot ou Bouteville, qui sont en grande faveur auprès de Gaston d'Orléans. N'oublions pas enfin que son proche ami Faret est le secrétaire du comte d'Harcourt, le « cadet-à-la-perle » de la maison de Lorraine⁶⁸.

« L'œil théâtral de Callot » pour reprendre une expression de Sara Mamone⁶⁹, son goût pour la gueuserie et la difformité ainsi que son trait qui se plaît à la disproportion et au grossissement sont également essentiels à la manière burlesque de Saint-Amant qui s'arrête, qui fixe et éternise, qui grossit, déforme et sublime : « La peinture *a capriccio* se développe ainsi en dépassant fantastique et bizarrerie maniéristes pour conduire à l'idée du *diletto* dans la création, du plaisir et de l'étonnement de *l'effet produit* »⁷⁰. Même le difforme, en tant que forme artificielle, est beau, car il est capable d'étonner. La morsure de la laideur suscite du discours, le trait forcé du burlesque crée du plaisir. Le « poète crotté » qu'offre Saint-Amant au duc de Retz, vers 1630, tient toujours de ce Marc de Maillet évoqué au début de notre propos ; mais le poète y joue aussi d'un certain imaginaire disproportionné et évidé du gueux : une « Crinière » qui « pandille, / Affreuse, et sentant le Sabat », « Des gregues de faux satin jaune, / D'un costé trop longues d'une aulne », « Un Rocquet de Bourracan rouge », « rongé de maint ver », « Un fleuret » « Dont il labouroit le pavé, / Lequel en estoit tout cavé », enfin des bottes « L'une en Pescheur d'un gros cuir noir, / La plus grande qui se pust voir, / L'autre d'un cuir blanc de Russie / A genouillère racourcie »⁷¹ dessinent la silhouette déséquilibrée d'un gueux, reste pitoyable de Matamore. Certes, la description de types humains ou de comédiens misérables figure dans les caprices qui s'en prennent à une cible étrangère – les Romains de *La Rome ridicule*, les Anglais de *L'Albion*, les Catalans de l'*Epistre à Mr Des-Noyers* ou le félon duc de Savoie – et prend ainsi l'habit de la satire et de la propagande. Mais il faudrait être aveugle pour ne pas reconnaître dans ces personnages certaines

66. Voir les Actes du colloque *Jacques Callot*, dir. D. Ternois, Paris, Klincksieck, 1993, en particulier l'article de J.-M. Bercé, « Callot en son temps », p. 47-63.

67. Sonnet *Vos attrait n'ont plus rien que l'espée et la cappe*, t. I, p. 284 : le vers en question est « Qu'on ne trouve plus sinon chez Dumonstier ». En outre, le médecin de Du Monstier, Charles de Lorme, était lui-même grand amateur de Callot.

68. Une allusion aux exactions des troupes royales à Nancy, en 1633, se retrouve dans *La Rome ridicule* de Saint-Amant. Remarquons pour finir que le poète et Callot font semblables déplacements à l'île de Ré et au siège de La Rochelle, composant ou dessinant en ces lieux entre 1627 et 1628 (Saint-Amant produit notamment l'*Élegie à Monseigneur le duc de Retz*).

69. Actes du colloque *Jacques Callot*, *op. cit.*, p. 201-233.

70. M. Kahn-Rossi, « Le rôle de Jacques Callot dans la naissance d'un genre », Actes du colloque *Jacques Callot*, *op. cit.*, p. 261-305.

71. *Le Poète crotté. A Monseigneur le duc de Retz* (vers 1630), t. II, p. 32, citations extraites des v. 77.126.

figures de Callot : son joueur de vielle⁷², ses comédiens dégingandés et ridicules des *Balli*⁷³, son disproportionné Matamore⁷⁴ ou encore l'un de ses *gobbi*⁷⁵. Cette dernière figure est une des plus emblématiques des poèmes de Saint-Amant : elle correspond à Charles-Emmanuel premier duc de Savoie, surnommé « le Bossu » ou « le faux renard de Savoie », dont le poète dit que

Sous ce tertre de chair et d'os
On diroit d'un *gueux* qui fait gile
La besace sur le dos.⁷⁶

Il faut s'imprégner de la cruauté opiniâtre et des pouvoirs métamorphiques de la satire pour percevoir le renversement final auquel se livre Saint-Amant, volte-face morale et théâtrale, expression d'une sagesse humaine qui naît de la conjugaison de la cruauté et du rire, de l'alliance du mot et de l'image :

Depuis plus de septante Hyvers
Il aspirait à l'Univers,

72. *La Rome ridicule* (1643), t. II, p. 1 :

Un Aveugle, expert vieilleur,
Joint sa symphonie à la leur
Sous l'orme droit comme une gaule,
Il grimace en mille façons,
Il tord son minois sur l'espaule
Et fait peur aux petits garçons.

73. *L'Albion* (1644), t. III, p. 324 :

Quelquefois pour intermede,
Leurs plats et maigres bouffons
Osent, dessous des chiffons,
Jouer la pauvre Andromede :
Quelquefois venus des Cieux,
Ils dancent droits comme pieux
Des moralitéz muettes.

74. *Epistre à Mr Des-Noyers* (1647), t. III, p. 186 :

L'œil peut-il voir rien de plus ridicule
Qu'un de nos Preux à la taille d'Hercule
Avec sa teste, autrefois non à luy,
Teste qu'on oste, et serre en un estuy
Teste de Pou, qui de poudre couverte,
Assez souvent couvre une teste verte.

75. Voir les reproductions : « Le Vielleur », *Les Gueux*, 1620-1622 ; *Balli di Sfessania*, 1621-1622 ; « Le Joueur de flageolet », *Gobbi*, 1620-1622.

76. *Le Gobbin*, vers 1629, t. IV, p. 178. Nous soulignons. À la fixité de l'image, Saint-Amant répond par le pouvoir métamorphique de l'écriture : « Ce Monstre fait en limaçon/ D'une ridicule façon / Veut encore montrer les cornes. / Il rampe, il bave de dépit, / Il s'allonge, il se raccroupit, / Traisne sa voûte, s'evertüë, / Et comme il est fier et rusé, / Sous nos piés fera la Tortuë / Jusqu'à ce qu'il soit écrasé ».

Autrement la Ronde-Machine :
Mais il montre à tous les Humains
Que pour l'avoir dessus l'échine,
On ne l'a pas entre les mains.
Enfant d'Ésope malheureux,
Voilà que c'est que de la gloire ;
Voilà comme un sort rigoureux
Change vostre fable en histoire
La Montagne accouche d'un rat ;
Vous escumerez en verrat
D'estre en butte aux traits que je tire :
Farce, tirons donc le rideau ;
Des bosses il ne faut pas rire :
Chacun portera son fardeau.⁷⁷

Ainsi dépasse-t-on la simple rivalité entre les deux arts, la littérature et la peinture, rivalité dont la peinture fait souvent les frais dès lors qu'on analyse le topos éculé de l'*Ut pictura poesis*⁷⁸. Il y a, chez Saint-Amant, une tentative assez unique en son genre pour synthétiser les deux arts : sa poétique se définit tant dans l'emprunt à la littérature que dans l'emprunt aux images peintes. En outre, en interrogeant l'art pittoresque de ce poète, le lecteur peut avoir quelque idée de la façon dont, plus largement, se constitue l'imaginaire d'un poète, touchant à ces trois éléments fondamentaux, la manière, le réservoir d'images et le regard sur le monde. Enfin, l'effet de grossissement qui fait justement son style trouve un prolongement spectaculaire ; car en puisant dans les images peintes de la fin du XVI^e et du premier tiers du XVII^e siècle, Saint-Amant produit, de façon concentrée et instructive pour le spectateur du XXI^e siècle que nous sommes, un catalogue de l'imaginaire collectif de son époque.

77. *Le Gobbin* (vers 1629), t. IV, p. 178, v. 18-20 ; 31-40 ; 51-60.

78. Signalons toutefois un article de V. Schröder, intitulé « Le langage de la Peinture est le langage des muets : remarques sur un motif de l'esthétique classique », dans *Hommage à Elizabeth Sophie Chéron. Texte et peinture à l'âge classique*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 1992, p. 95-110, qui fait remarquablement état des contrevérités interprétatives qui ont pu circuler à ce sujet.