UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Chapitre de livre 2000

Published version Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Sonnets luxurieux: de l'érotique à l'obscène

Jeanneret, Michel

How to cite

JEANNERET, Michel. Sonnets luxurieux: de l'érotique à l'obscène. In: Les fruits de la saison. Terrier, P. (Ed.). Genève : Droz, 2000. p. 385–400. (Recueil de travaux publiés par la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel)

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:29143

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

SONNETS LUXURIEUX : DE L'ÉROTIQUE À L'OBSCÈNE

Le sonnet aura servi à tout, jusqu'à la priapée. Et là encore, quelle variété! Du sensuel au sexuel, de l'érotique à l'obscène, un vaste éventail se déploie. Cet article voudrait montrer que la production de poésie licencieuse, au début du XVII[e] siècle, accuse un double changement : une explosion quantitative et, dans l'expression du désir, une hardiesse inusitée.

Par delà les voluptés avouables de la chair, les poètes français du XVI[e] siècle n'ont pas manqué d'explorer les registres du lascif et du scabreux[1]. L'Arétin et ses leçons luxurieuses d'un côté[2], l'héritage grivois des fabliaux de l'autre montraient suffisamment la voie. Mais ces tentatives semblent plutôt rares, elles demeurent dispersées et ne versent pas souvent dans l'obscène. Dès les premières années du XVII[e] siècle, l'esprit change, et le ton monte. Quelques auteurs se profilent comme des spécialistes – Régnier, Motin, Maynard, Sigogne, Berthelot... On assiste surtout, avec la série des recueils collectifs qui, entre 1600 et 1625, jouent un rôle en vue sur la scène littéraire, à la multiplication soudaine des anthologies de poésie graveleuse. Lancée en 1600, *La Muse folastre* connaît, jusqu'en 1624, dix-huit réimpressions[3]. Se succèdent dès lors, parmi d'autres, *Les Muses incognues* (1604), *Les Muses gaillardes* (1607) et les différentes collections de *Satyres – Les Satyres bastardes* (1615), *Le Cabinet satyrique* (1618), *Les Délices satyriques* (1620), jusqu'au fameux *Parnasse des Poëtes satyriques* (1622) qui allait valoir à Théophile de Viau sa condamnation. Puis, sous l'effet de ce procès, la vague retombe : les recueils libres se font moins nombreux et, comparés aux précédents, «ils sont à l'eau de rose»[4].

A tous égards, par le nombre des publications et par la volonté de provoquer, la poésie licencieuse se fait donc plus visible et plus agressive. Les auteurs de la Renaissance avaient célébré, dans toute leur étendue, les plaisirs de l'amour, mais leurs vers ne semblent pas avoir soulevé de scandale. On pouvait être sensuel sans mauvaise conscience, on décrivait le corps aimé sans braver la morale publique. Dès le tournant du siècle, on explorera volontiers le champ interdit des déviations sexuelles, on présentera les organes sexuels en gros plans, comme dans la pornographie. Lorsque la poésie parlera du sexe, ce sera sur le mode de l'excès ou de l'obsession et comme d'un acte subversif, pour défier les honnêtes gens. Or, cette évolution s'inscrit dans une série de mutations profondes qui, dans le premier

---

[1] Voir par exemple le choix de L. PERCEAU dans *Le Cabinet secret du Parnasse*, 3 vol., Paris, Au Cabinet du Livre, 1928-1932, t. I. Voir aussi RONSARD, *La Bouquinade et autres gaillardises*, éd. F. FLEURET et L. PERCEAU, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1921.

[2] Voir L'ARETIN, *Ragionamenti*, trad. P. LARIVAILLE, 2 vol., Paris, «Les Belles Lettres», 1998 et *Sonnets luxurieux, Sur les XVI postures*, trad. P. LARIVAILLE, Paris, Rivages poche, 1996.

[3] Je tire ces données de Fr. LACHEVRE, *Le Procès du poète Théophile de Viau*, 2 vol., Paris, Champion, 1909, t. I, pp. XXIV-XXVIII, qui est encore la meilleure source bibliographique.

[4] *Ibid.*, p. XXIV.

dix-septième siècle, affectent d'une part la science, d'autre part la société. La montée de l'obscène peut être rapportée à la désaffection du naturisme de la Renaissance et à l'avènement de la théorie mécaniste du corps. Elle est probablement liée au renforcement de la moralité et de la surveillance des mœurs, dans l'Eglise de la Contre-Réforme. Elle semble entretenir enfin un double rapport de cause et de conséquence avec la consolidation du pouvoir politique et le contrôle, au nom de l'ordre, de la production imprimée.

Pour observer cette évolution et tenter de l'expliquer sérieusement, il faudrait bien plus que les pages qui vont suivre. Je me limiterai ici à deux témoins, Ronsard et Malherbe et, pour chacun, à quelques sonnets significatifs. J'esquisserai aussi quelques hypothèses sur les mouvements de fond qui, de la Renaissance à l'aube de l'âge classique, pourraient rendre compte du passage de l'érotique à l'obscène.

Ronsard

Commençons par les exceptions. Il arrive que Ronsard adopte le ton farcesque, les types et les gestes élémentaires de la veine gauloise. Dans les *Folastries*, il évoque rudement, rondement, la satisfaction de l'instinct; les amours rustiques, les propos gaillards présentent, selon un jeu très ritualisé, la version burlesque de l'amour. Encore la fantaisie et la gaieté viennent-elles atténuer la charge de l'impudeur : la lasciveté est à la fois exhibée et désamorcée par l'humour[5].

Il peut arriver aussi, exceptionnellement, que la représentation du plaisir tourne à la réprobation et, prenant une allure ordurière, inspire le dégoût. On connaît le sonnet des satisfactions solitaires et de l'écœurant *godmicy*. Un corps hideux s'affiche, corrompu par la luxure :

> Aussi pour recompense une haleine puante,
> Une glaire espessie entre les draps gluante,
> Un œil have et battu, un teint palle et desfait
> Monstrent qu'un faux plaisir toute nuict la possede[6].

D'autres images choquantes, à la mesure de la perversion incriminée, se pressent dans trois sonnets attribués à Ronsard, sur les pratiques sodomites du roi Henri III[7]. La satire est celle d'un poète qui, négligé par le souverain, prend sa vengeance : «Le

[5] Voir les commentaires d'A. GENDRE dans RONSARD, *Les Amours et Les Folastries*, Paris, Hachette, «Le Livre de poche classique», 1993 et Cl. FAISANT, «L'Erotisme dans les *Folastries* de Ronsard», *Europe* 691-692, 1986, pp. 59-68.

[6] *Les Amours diverses* 45, dans *Œuvres complètes*, éd. J. CEARD, D. MENAGER et M. SIMONIN, 2 vol., Paris, Gallimard, «la Pléiade», 1993-1994, t. I, p. 466. Ce sonnet a été retranché en 1584.

[7] *Ibid.*, t. II, pp. 1231, 1246 et 1247.

Roi ne m'aime point pour estre trop barbu»[8]. Mais la calamité d'un roi efféminé s'étend à toute la nation, si bien que l'ampleur de la catastrophe justifie l'énorme impudeur du pamphlet. Une assonance maligne, par le rapprochement qu'elle suggère, dénonce l'infamie où est tombée la cour : «Les culs plus que les cons sont maintenant ouverts :/ Les Mignons de la Cour y mettent leurs lancettes»[9]. On voit poindre ici un thème nationaliste que les auteurs clandestins du XVII[e] siècle exploiteront pour flétrir l'invasion du vice italien; la pratique abjecte inaugurée par le fils de la Florentine sera bientôt imputée aux fidèles de Marie de Médicis, puis à Mazarin lui-même. D'un côté le «naturel amour»[10] et la perpétuation de la dynastie légitime, de l'autre l'inversion contre-nature du dernier Valois, la malédiction étrangère qui condamne le roi à la stérilité : «Vostre semence chet en terre qui n'est bonne»[11]. Si ces vers sont de Ronsard, ils se distinguent par leur crudité exceptionnelle[12] et annoncent l'évolution du début du XVII[e] siècle : lorsque l'érotique, mobilisé par la satire, devient une arme, il verse dans l'obscène.

Mais l'impudeur et le scandale ne s'expliquent pas seulement par le dépit personnel ou par la charge politique. Le parallèle avec le sonnet du *godmicy* le montre : ce qui motive le recours aux images choquantes, c'est la dépravation. L'amour déviant appelle un discours exorbitant – des mots qui heurtent, indignent et condamnent. Or l'érotisme de Ronsard s'épanouit dans des conditions exactement inverses : il célèbre l'union de l'homme et de la femme et, pour exalter le plaisir des sens, n'a besoin d'aucun excès. Si elle suit la pente «naturelle», l'attraction des sexes est fondamentalement normale; elle n'implique ni abus, ni faute, ni honte, de sorte que l'obscène n'y a pas sa place.

Encore la volupté, selon Ronsard, ne se réduit-elle pas à l'accouplement des corps. Pour atteindre la plénitude, elle échappe aux limites, elle rayonne. Elle embrasse d'abord l'ensemble de la personne, associant la jouissance sensorielle à l'épanouissement de l'esprit, la conscience du plaisir à la satisfaction du désir, l'intellect à l'instinct. Plus que cela, elle repose sur la communion du couple avec l'univers – elle participe du brassage des éléments, de la reproduction des espèces, de la pulsion vitale qui anime le monde. Aussi longtemps que l'amour est un acte naturel, il est indissociable de la Nature – le principe de vie qui sature le grand Tout. Le corps amoureux, plongé dans une expérience quasi religieuse, s'en trouve à la fois magnifié et transcendé. Les organes du plaisir et la nudité de la dame sont exaltés, mais n'atteignent jamais à la passion de l'absolu. Fanatisme, fétichisme, provocation, qui sont les ressorts de la pornographie, font ici défaut. L'érotisme tel que le conçoit Ronsard n'implique ni rupture ni transgression, mais, au contraire, un

[8] *Ibid.*, p. 1231, v. 9.
[9] *Ibid.*, vv. 7-8.
[10] *Ibid.*, p. 1247, v. 2.
[11] *Ibid.*, p. 1246, v. 14.
[12] Ils n'ont d'égal, à cet égard, qu'un autre poème, superbe, lui aussi attribué à RONSARD, «La Bouquinade» (voir *Œuvres complètes, éd. cit.*, t. II, pp. 1236-1240).

désir de participation et de fusion, l'ouverture du moi à l'autre et la dilatation de l'individu qui s'absorbe dans l'immensité du cosmos.

Les lecteurs d'André Gendre connaissent tout cela. Ils connaissent les chefs-d'œuvre d'érotisme dispersés dans les recueils de sonnets : «Je voudroi bien richement jaunissant», «Quand en songeant ma follâtre j'acolle»[13]... On me permettra d'invoquer deux poèmes qui, pour être moins connus, n'en sont pas moins significatifs.

Les quatrains du premier invitent à une rêverie sensuelle sur les seins de la dame :

> Ces flots jumeaus de lait bien époissi
> Vont et revont par leur blanche valée,
> Comme à son bord la marine salée,
> Qui lente va, lente revient aussi.
> Une distance entre eus se fait, ainsi
> Qu'entre deus monts une sente égalée,
> En touts endroits de neige devalée,
> Sous un hiver doucement adouci[14].

Le galbe harmonieux de la poitrine, l'élasticité des volumes et la mollesse des contours, la blancheur de la peau, tout contribue à l'érotisation du corps désiré. Sur l'image humaine viennent pourtant se greffer, tour à tour, plusieurs paysages. S'esquisse une rivière qui traverse une vallée, bientôt remplacée par la mer, avec le flux et le reflux des vagues sur le rivage. Le rythme binaire («vont et revont», «lente va, lente revient») et l'allitération du [l], à travers la première strophe, miment la scansion des flots, le balancement des seins et la plasticité des formes. Puis la marine s'efface pour faire place à un décor escarpé : un chemin enneigé qui passe entre deux montagnes, la rigueur de l'hiver qui cède aux caresses du printemps. Le corps aimé se déploie et entraîne l'imagination vers de vastes horizons : on pense aux femmes-paysages des *Fleurs du Mal* et aux jeunes filles végétales de *La Recherche du temps perdu*, comme on pense aux correspondances magiques du microcosme et du macrocosme. Quoi qu'il en soit, le désir, comme partagé entre l'attrait de la chair et le charme de la nature, s'enrichit et s'approfondit en s'amplifiant. Tandis que le regard du pornographe focalise la vision, la découpe et la contracte, l'érotisme de Ronsard trouve son plaisir dans une vision expansive, totalisante, comme si faire pleinement l'amour, c'était, étreignant un beau corps, embrasser en même temps le monde et participer de la sexualité universelle.

Naturalisation de la femme, érotisation de la nature, le poète ne se lasse pas de moduler les mêmes thèmes :

---

[13] *Les Amours* (1552), dans *Les Amours et Les Folastries*, *éd. cit.*, p. 94 et pp. 167-168.
[14] *Ibid.*, p. 211, vv. 1-8.

Ha, Seigneur dieu, que de graces écloses
Dans le jardin de ce sein verdelet
Enflent le rond de deus gazons de lait,
Où des Amours les fléches sont encloses!
Je me transforme en cent metamorfoses,
Quant je te voi, petit mont jumelet,
Ains, du printans un rosier nouvelet,
Qui le matin bienveigne de ses roses.
S'Europe avoit l'estomac aussi beau,
De t'estre fait, Juppiter, un toreau,
Je te pardonne. Hé, que ne sui'-je puce!
La baisotant, tous les jours je mordroi
Ses beaus tetins, mais la nuit je voudroi
Que rechanger en homme je me pusse[15].

Comme tout à l'heure, corps et décor, poitrine et végétation se superposent jusqu'à se confondre. Le chiasme «sein verdelet»/«gazons de lait» mêle à deux reprises un attribut de la dame et un aspect du jardin : les espèces se brouillent et les couleurs – le blanc des seins, le vert de l'herbe – se croisent bizarrement. Nous sommes encore dans la première strophe et la vision, loin de se fixer sur l'objet érogène, se diffracte déjà en une image multiple et instable. Dès le second quatrain, la séquence des analogies, de *jardin* et *gazons* à *petit mont*, puis à *rosier* et enfin à *Europe,* élargit le réseau des correspondances, accélère le processus de dilatation de la figure aimée et, substituant au désir sexuel un désir d'universel, neutralise le regard lascif. Chacune des métaphores implique, en soi, une transformation. Viennent-elles, comme ici, à s'enchaîner, les incarnations fugaces se multiplient : vision mouvante, amour de la variété qui déjouent la passion et déçoivent le voyeur.

Tandis que la dame change, l'amant, lui aussi, se «transforme en cent metamorfoses» : il se compare à Jupiter mué en taureau, souhaite devenir puce, pour souhaiter, enfin, se «rechanger en homme». La dispersion du moi en avatars imaginaires traverse la poésie amoureuse de Ronsard comme un *leitmotiv*. Le bonheur n'est pas seulement dans la concentration et la consommation d'un bien unique, mais tient aussi à la dissémination et à l'expérience de l'altérité. Les priorités s'en trouveraient presque renversées : si la métamorphose est parfois au service de l'amour, il arrive aussi que l'amour serve de prétexte à la métamorphose. Et voilà l'amant qui, au lieu de succomber à l'obsession d'un désir unique, s'abandonne à la joie d'explorer différents modes d'être.

[15] *Ibid.*, pp. 108-109.

La pulsion érotique semble à la fois proposée et effacée. Ainsi l'allusion au rapt d'Europe : le mythe porte avec soi les idées de violence, de bestialité de la passion, mais le taureau est un autre – l'autre d'un autre – et l'horreur de l'enlèvement est gommée : «Je te pardonne». Ce même jeu de la suggestion, offerte d'une main et retirée de l'autre, accompagne l'image des seins : ils s'étaient comme évaporés dans le paysage, mais l'objet du désir revient en force à la fin : «[...] je mordroi / Ses beaus tetins». Il plane pourtant une ambiguïté : cette poitrine séduisante, est-ce celle de la dame ou celle d'Europe ? Le geste voluptueux, modalisé comme un irréel, est en outre associé à une hypothèse invraisemblable, un souhait fantaisiste : «Hé, que ne sui'-je puce!». Dans une autre existence, l'amant donnerait libre cours à son appétit de chair, mais que fera-t-il lorsqu'il aura recouvré sa forme humaine ? Le sonnet se termine sur une ellipse. Il a jeté également, au passage, une note burlesque – le devenir puce de l'amant –, qui contribue elle aussi à désamorcer l'ardeur du discours amoureux.

Jusque dans ses poèmes les plus crus, Ronsard atténue l'obscène pour glisser vers un érotisme plus serein. L'un des trois sonnets sodomites qui lui sont attribués[16] s'ouvre sur un congé à la fois nostalgique et comique :

> A Dieu, cons rondelets, corralines fossettes,
> L'entretien de nature et de tout l'univers.
> A Dieu, antres velus plains de plaisirs divers,
> Fontaines de Nectar, marbrines motelettes[17].

La dénonciation du scandale est modérée par le charme des diminutifs et l'harmonie du rythme : le style ludique, gracieux, euphémise l'horreur. Surtout, l'attaque contre les pratiques odieuses des mignons est différée par le souvenir d'une sexualité qui, pour être nommée sans la moindre pudeur, n'a rien de luxurieux ni d'impur. Avec les métaphores de la fosse et de la motte, du corail et du marbre, de l'antre et de la fontaine, le corps féminin, pourtant perdu, se déploie comme un paysage embrassé avec volupté. L'amour «naturel», aux deux sens du terme, aura suspendu provisoirement le tableau des perversités contre-nature de la cour.

Partagé par un homme et une femme, le désir, si ardent soit-il, est légitime. Mieux : il est bon et mérite d'être célébré. Cette idée, que maints poètes du XVI[e] siècle reprendraient à leur compte, recoupe au moins deux aspects de la pensée humaniste.

Le néo-platonisme enseigne que l'Amour, souvent célébré comme le plus ancien des dieux[18], l'origine de la vie, garantit l'unité et l'harmonie du cosmos. Les quatre

---

[16] Cf. *supra*.
[17] *Œuvres complètes, éd. cit.*, t. II, p. 1231, vv. 1-4.
[18] HESIODE, *Théogonie*, vv. 116-120 et PLATON, *Le Banquet*, 178b.

éléments, dont la combinaison produit toutes choses, peuvent se faire la guerre, et plonger l'univers dans le chaos, ou respecter entre eux la paix, et imprimer au monde l'ordre et la beauté. C'est Eros qui, présidant à leur symbiose, maintient parmi eux la concorde. Il est donc la force qui instaure les sympathies et consolide les unions – en un mot, la puissance d'attraction qui engendre et perpétue la vie. Un chapitre du *Commentaire sur le Banquet de Platon* de Ficin s'intitule «L'Amour est l'auteur et le conservateur de toutes choses»[19]. Partagé entre l'idéalisme qui lui dicte le mépris de l'amour physique et la cosmologie qui l'amène à reconnaître en Eros le principe moteur par excellence, Ficin exalte ici l'instinct qui pousse les êtres à s'accoupler et se multiplier. Les esprits et les éléments, les plantes, les animaux et les hommes, tous les vivants se trouvent ainsi «portés par les attraits de ce même désir à engendrer leur postérité»[20]. L'Amour gouverne l'univers, un univers non seulement animé, mais profondément sensuel et sexualisé. On peut penser que l'érotisme des poètes de la Renaissance s'inspire à cette source et que, même frénétique, il reprend l'idée de la suprématie d'Eros, à la fois créateur et gardien de la vie.

Par delà le courant platonicien, l'exaltation sans scrupule des plaisirs du corps s'inscrit dans la religiosité naturiste de la Renaissance. On oublie trop souvent qu'avant le redressement doctrinal imposé par le Concile de Trente, une sensibilité syncrétique, pénétrée d'animisme, à demi-païenne, cohabite avec la foi chrétienne. La notion de Nature, aussi fondamentale que floue, domine cette pensée. La Nature est perçue comme une énergie diffuse, une force bienveillante et providentielle qui, répandue parmi les choses, assure le maintien du potentiel vital. C'est le principe biologique, l'équilibre des cycles saisonniers et les processus de la reproduction qui prennent la place du pouvoir divin ou se confondent avec lui. La Nature subsume le Dieu personnel des uns, l'Amour des autres, en un foyer maternel, une puissance primitive qui traverse et féconde l'ensemble des choses. Mais, si elle embrasse la totalité des corps, elle est aussi un esprit, un être intelligent, à la fois animé et animant. Il découle de là que les substances physiques, indissociables de l'âme du monde (*anima mundi*), sont vivantes et que, réciproquement, la puissance spirituelle est indistincte de la matière. Dans cette nébuleuse, à la fois panthéiste et vitaliste, toutes choses communiquent et, liées par le même flux énergétique, s'interpénètrent. Elles aspirent à l'amour, elles font spontanément l'amour. Entre vivre et aimer, il n'y a pas de différence. L'élan du désir, la satisfaction de l'instinct sont des fonctions élémentaires, des gestes universels qui rencontrent d'autant moins d'obstacles que le corps et l'esprit, loin de s'opposer, composent un être unitaire, à l'abri des conflits engendrés par les systèmes dualistes. L'aveu des appétits sexuels n'est donc ni transgressif, ni provocateur. Il témoigne du dynamisme du poète, de sa participation aux grands processus naturels et de sa solidarité avec la communauté des vivants, quelle que soit leur position dans l'échelle des êtres, du minéral au végétal, de

[19] Marsile FICIN, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, III, 2; trad. R. MARCEL, Paris, «Les Belles Lettres», 1956, pp. 161-162.
[20] *Ibid.*, p. 161.

l'animal à l'humain. Est-ce un hasard si *nature* désigne aussi, en latin comme en français, les organes de la génération ?

Malherbe pornographe

Deux éditions récentes des *Œuvres* de Malherbe[21], moins frileuses que les autres, publient cinq sonnets licencieux. L'attribution de quatre d'entre eux est plus que probable; l'authenticité du cinquième, «Multipliez le monde [...]» est moins sûre : nous y reviendrons. La plupart, si ce n'est tous, remonteraient à la jeunesse du poète. Quoi qu'il en soit, ils composent une série cohérente, puisque chacun module le même thème obsessionnel : foutre, encore et toujours. Déshabillez-vous vite, que je vous foute, ordonne le premier. Puissé-je rattraper les occasions où, trop jeune, je ne pouvais pas foutre, implore le deuxième. Au petit matin, je ne pense qu'à foutre Nérée, confie le troisième. Rien de plus agréable, mais rien non plus de plus éphémère que de foutre, observe le quatrième. Puisque Dieu a commandé aux premiers hommes de se multiplier, notre devoir est de foutre à notre tour, conclut le dernier.

Si l'érotisme excite l'envie par l'évocation des charmes de la dame, mais ne montre pas tout afin d'entretenir le désir, il est, ici, doublement absent. Chacun des partenaires se réduit à son sexe – un besoin impérieux et des organes précis pour le satisfaire. Tout se déroule au-dessous de la ceinture :

> Çà, çà pour le dessert troussez-moi votre cotte,
> Vite, chemise et tout, qu'il n'y demeure rien
> Qui me puisse empêcher de reconnaître bien
> Du plus haut du nombril jusqu'au bas de la motte[22].

On reconnaît une des techniques de la pornographie : un gros plan sur les parties sexuelles, exhibées sans la moindre réserve. Brutale et sommaire, la description laisse si peu à deviner que la tension érotique s'en trouve désamorcée.

Le mâle agit sous l'empire d'un instinct insatiable et, dans son discours, ne parle que de cela. La jeune fille le compare au passage à un étalon et tente de calmer son ardeur : «Remettez-vous au pas et quittez ce galop»[23]. La réussite ne se mesure pas à la qualité du plaisir, mais à la quantité des performances. L'un des sonnets comptabilise les fiascos imputables à la jeunesse, tandis qu'un autre démontre, par

[21] Voir l'éd. de R. FROMILHAGUE et R. LEBEGUE, 2 vol., Paris, «Les Belles Lettres», 1968 et celle d'A. ADAM, Paris, Gallimard, «la Pléiade», 1971.
[22] A. ADAM, *éd. cit.*, p. 167.
[23] *Ibid.*

une savante arithmétique, que le temps de la jouissance se réduit finalement à peu de chose :

> Si nous voulons ranger tous nos coups bout à bout,
> Quand nous aurions f..tu quinze lustres de vie,
> Nous n'aurions pas f..tu six semaines en tout[24].

La volupté n'est plus qu'une décharge de sperme : une fonction physiologique et un réflexe mécanique. Ce triomphe de l'instinct implique une totale dissociation du corps et de l'esprit. Du désir à son assouvissement, tout se passe comme un enchaînement de déterminations physiques, sans émotion ni participation de la psyché. Le troisième sonnet raconte comment l'amoureux, *je*, obsédé, dans son lit, par le désir de son amie, subit une formidable érection et, tâchant de calmer son élan, finit par provoquer une éjaculation involontaire. Au début de la scène, le souvenir et l'imagination ont encore l'initiative, mais très vite, les mouvements irréfléchis prennent le relais; le mental est submergé par la pulsion. Le membre rebelle mobilise l'attention, s'empare de l'initiative et l'amant assiste, passivement, à une action qui lui échappe : «[...] Il me crache en la main sa fureur et la mienne»[25]. L'analogie du corps avec une pompe ou une machine se confirme dans un autre sonnet : «[...] f..tons et ref..tons; / Puis, étant délassés, aussitôt remontons»[26]. Le ton de ces poèmes, froid, analytique, distancié (et, à cet égard, très malherbien) accentue encore l'allure médicale et mécanique de ces opérations.

Cette réification de l'organisme traité comme un système indépendant constitue l'une des tendances significatives de la poésie obscène qui, on l'a dit, se multiplie dans le premier quart du XVII[e] siècle. Elle est d'autant plus intéressante qu'elle prend radicalement le contre-pied de la pensée moniste et de la sensibilité animiste relevées plus haut chez Ronsard et ses contemporains. Je voudrais avancer une hypothèse pour expliquer ce renversement, ou du moins le placer dans un contexte d'histoire des idées.

La conception de la nature ainsi que les méthodes de la physique et de la biologie connaissent, dans les premières décennies du XVII[e] siècle, un bouleversement considérable; je retiendrai ici les seuls développements qui touchent à notre problème. La physique de la Renaissance avait enseigné, on l'a vu, que le monde est un animal, que la matière est vivante et habitée par l'esprit : elle détient des qualités innées, possède des facultés inscrites en soi, comme les «âmes» naturelles, végétatives et sensitives, qui lui permettent de connaître ce qu'elle doit faire et de l'accomplir spontanément. C'est cet animisme généralisé que la science nouvelle va battre en brèche. Elle va vider la nature de sa vitalité, la séparer du règne de l'esprit

[24] *Ibid.*, p. 169.
[25] *Ibid.*, p. 168.
[26] *Ibid.*, p. 169.

et la réduire à autant de données matérielles, perceptibles et mesurables. Pour expliquer les phénomènes physiques, les mathématiques vont prendre peu à peu la place des croyances, des intuitions et des spéculations magiques. Avec la liquidation de la *Natura naturans*, on s'achemine vers la dissociation du corporel et de l'incorporel; un terrain s'ouvre aux savants, qui échappera bientôt à la juridiction de la philosophie et de la foi.

Cette laïcisation de la science doit beaucoup à la théorie atomiste, largement reçue dans les milieux émancipés, dès la fin du XVI[e] siècle. Tout, pour eux, est composé d'atomes, même les facultés d'ordinaire attribuées à l'esprit. Et tout, dans l'espace physique, au sein des phénomènes biologiques, jusque dans les opérations de l'imagination, s'explique par le mouvement des corpuscules, leur rencontre et leur séparation. Etendre ce principe à l'ensemble des manifestations de la vie, c'est leur attribuer un statut exclusivement matériel et les assujettir à des lois qui sont propres à la matière – les mécanismes qui régissent la circulation et l'agrégation des particules. De cette physique généralisée au matérialisme, la distance n'est pas grande. Tout dépend du jeu des atomes, et les atomes, c'est de la matière brute. Il n'y a en eux ni âme, ni qualité, ni cause finale. Il ne reste plus, pour comprendre la vie, que cette dynamique corpusculaire, d'où l'esprit et peut-être, avec lui, le divin, se sont retirés.

Telles sont les conditions, sommairement esquissées, dans lesquelles la nature, de l'organisme animé qu'elle était à la Renaissance, va devenir l'équivalent d'une machine. Aux yeux des savants nouveaux – Galilée, Mersenne, Descartes... –, elle s'offre comme un vaste jouet que Dieu donne aux hommes pour qu'ils en découvrent les mécanismes et en établissent les formules. La carrière est ouverte à une analyse profane et méthodique, qui débouchera non seulement sur la connaissance mathématique des phénomènes naturels, mais aussi sur la maîtrise technique des forces physiques et leur exploitation. Le savant se doublera désormais d'un ingénieur; il construira des machines, des automates qui, conçus à l'imitation des choses ou des corps, en seront autant de modèles réduits. Désacralisée, déshumanisée, la nature est perçue comme un système de forces autonomes qu'il faut comprendre pour mieux les faire servir.

Descartes devait franchir un pas supplémentaire en étendant la théorie mécaniste à l'instinct et à la vie organique. La géométrie et la physique allaient fournir des instruments pour l'étude des phénomènes biologiques et psychologiques. La conception des animaux-machines pousse cette logique à son point extrême. Elle repose sur la totale séparation de l'esprit et de la matière – c'est le fameux dualisme cartésien, dont le principe est simple : l'âme, dont la propriété est la pensée, et le corps, dont la propriété est l'étendue, sont deux substances sans commune mesure. L'âme peut exister sans le corps et le corps agir indépendamment de l'âme. Les fonctions physiologiques – circulation, respiration, digestion, croissance,

sommeil... – sont des mouvements purement mécaniques, comme le sont aussi les passions et les réactions aux excitations extérieures. Dans le traité des *Passions de l'âme*, Descartes «entreprend de compléter notre maîtrise sur le monde par une égale maîtrise sur cette autre mécanique qu'est en nous la sensibilité. Aux questions anxieuses du moraliste inquiet des risques du péché, il substitue la tranquillité "objective" du technicien aux prises avec un problème d'équilibre des forces»[27]. Les passions et les instincts sont subis et échappent au contrôle de la volonté; nous les observons, nous assistons à une vie qui, en nous, n'est pas la nôtre. De la même manière, l'organisme fonctionne à la façon d'une horloge ou d'un moulin; c'est un automate soumis aux mêmes règles, physiques et chiffrables, qu'une machine. Tel est bien le statut de l'animal : n'ayant pas d'âme, il obéit à des impulsions exclusivement physiologiques; il doit donc être assimilé à une mécanique. Quant à l'homme, composé de matière et pourvu d'une âme immortelle qui en est, en principe, totalement séparée, il devrait, dans son fonctionnement biologique et ses ressorts psychologiques, relever de la même explication. Mais le dualisme cartésien rencontre ici sa limite. La résistance des faits et celle de ses correspondants allaient conduire Descartes à concéder que même si les deux substances du corps et de l'âme sont fondamentalement distinctes, elles s'influencent réciproquement. L'interaction évidente de l'organique et du psychique oblige à nuancer la théorie et à reconnaître la solidarité du corps et de l'âme, qui elle-même implique l'unité de la personne humaine. Comme quoi la liberté, le sentiment et la volonté, refusés à l'animal, se trouvent finalement garantis à l'homme.

En quoi cette théorie éclaire-t-elle la pornographie florissante du début du XVII[e] siècle, telle qu'elle a été illustrée par les sonnets de Malherbe ? Le viveur qui se réduit à son sexe et ne connaît d'autre horizon que la satisfaction immédiate de sa libido s'identifie à son corps, un corps qui fonctionne comme une machine et obéit à ses propres lois, indépendamment des pouvoirs de l'esprit. En termes cartésiens, cet homme a un statut qui est très précisément celui de l'animal. Il incarne, dans sa version la plus radicale, l'homme-machine tel que Descartes a pu le concevoir.

Il est vrai que le parallèle se heurte à une difficulté chronologique. La théorie de Descartes s'élabore dans les années trente et quarante, avec vingt ans de retard, environ, sur l'explosion de poésie obscène dans les recueils collectifs. La désaffection de l'animisme et son remplacement par la théorie mécaniste sont des processus lents, hésitants, qui s'étendent sur plusieurs décennies. Si, au début du siècle, ils sont encore souterrains ou embryonnaires, faut-il exclure que, par intuition, les poètes explorent des hypothèses que l'avenir consolidera ? L'atomisme, qui a joué dans cette évolution un rôle de catalyseur, circule d'ailleurs en Europe dès 1550. Je ne serais pas surpris que les pornographes aient capté des indices du

[27] R. LENOBLE, *Esquisse d'une histoire de l'idée de Nature*, Paris, Albin Michel, 1969, p. 335.

développement en cours et en aient tiré, dans leur représentation de l'amour, les conséquences extrêmes – et brutales – que l'on a vues.

Malherbe blasphématoire

Les collections de poésie obscène lancent une autre nouveauté, quasi inconnue à la Renaissance : le blasphème, la volonté délibérée de heurter la piété et de provoquer l'Eglise. Le cinquième sonnet luxurieux attribué à Malherbe servira d'exemple :

«Multipliez le monde en votre accouplement»,
Dit la voix éternelle à notre premier père,
Et lui, tout aussitôt, désireux de le faire,
Il met sa femme à bas, et la f..t vitement.
Nous, qui faisons les fous, disputons sottement
De ce Dieu tout-puissant la volonté si claire,
Par une opinion ouvertement contraire
Nous-mêmes nous privant de ce contentement.
Pauvres! qu'attendons-nous d'une bonté si grande ?
Ne fait-il pas assez, puisqu'il nous le commande ?
Faut-il qu'il nous assigne et le temps et le lieu ?
Il n'a pas dit, F..tez; mais, grossiers que nous sommes!
Multiplier le monde en langage de Dieu,
Qu'est-ce, si ce n'est f..tre en langage des hommes ?[28]

Il suffit d'une impulsion et le mâle, entraîné par l'impétuosité de l'instinct, se jette sur sa proie. Comportement bestial, réflexe mécanique, comme on voudra. A peine le Créateur de la Genèse a-t-il distingué l'espèce humaine et lui a-t-il soumis les animaux que celle-ci, dans la version du poète, renie sa différence. Il en va de la dignité de l'homme, de sa supériorité et de ce qui, en bonne théologie, fait de lui un être à part : son âme immortelle. Mais nous connaissons cela – la réduction de l'individu à son sexe, la manie du foutre saturent l'ensemble des cinq sonnets. Le scandale consiste à inscrire ces paillardises dans un contexte biblique et à invoquer la voix divine pour justifier la lasciveté.

On pourrait voir dans ce poème une simple farce burlesque. Le premier quatrain cite d'abord le texte sacré (vv. 1-2), puis en donne la version parodique et vulgaire (vv. 3-4). Le calembour sur «*vit*-ement» (v. 4), auquel répond, en position symétrique, «*con*-tentement» (v. 8), accuse la discordance et son effet comique. Les deux derniers vers du sonnet, opposant également le solennel et l'ordurier, suggèrent

[28] MALHERBE, éd. A. ADAM, *op. cit.*, p. 169.

à leur tour que l'enjeu ne dépasse pas le contraste de deux «langages» (v. 14). La substitution de «foutre» à «multiplier» ne serait qu'une inoffensive variation de style – un divertissement littéraire. Mais les censeurs ne l'entendaient pas de cette oreille. Sous le jeu des mots, le sacrilège est bien là, et même à plusieurs titres.

L'injonction divine du vers 1 prescrit aux hommes le devoir d'engendrer : *Crescite et multiplicamini* et *replete terram*, dit le texte biblique (Genèse 1, 28 et 9, 1). Enfanter, c'est, selon l'Ecriture et la doctrine de l'Eglise, la seule justification de l'accouplement. La part du plaisir et l'attrait du sexe sont à peine mentionnés : *Adam cognovit uxorem suam Hevam* (Genèse 4, 1). Au nom des principes de la bienséance, le XVII[e] siècle renchérira sur la litote. Avouer le désir, ce serait non seulement attenter à la décence, mais contaminer le devoir de procréation par le risque de la luxure. Or c'est justement la répression de l'éros et l'hypocrite censure imposée par la pudeur que refusent les libertins. Comme s'il voulait déjouer la manœuvre de refoulement, le poème exhibe la puissance de l'instinct, l'urgence d'obtenir, «tout aussitôt» (v. 3), un «contentement» (v. 8). Pire : il assigne au Dieu de la Genèse un rôle d'entremetteur – le vers 11 suggère l'image du maquereau qui organise les rendez-vous amoureux. Le blasphème est énorme!

Ce que les vers 13-14 feignent de réduire à une simple différence de vocabulaire trahit donc un désaccord moral et théologique radical : le rejet ou l'acceptation de la sexualité, l'exaltation de la chair contre la chasteté. La distorsion de la *doxa* va même plus loin. Rappelons-nous le récit de la chute. Frappés par la malédiction, Adam et Eve éprouvent la honte d'être nus et désormais, ils voileront leur nature. L'histoire de l'humanité commence sous d'étranges auspices : la première conséquence du péché, c'est l'humiliation du corps, l'interdiction de montrer le sexe et, *a fortiori*, de le dire. Le voici condamné, d'emblée, à l'ignominie et la clandestinité. Refuser la loi du silence, c'est donc contester l'un des fondements de la théologie chrétienne : la faute originelle, la manifestation du Mal dans le désir, l'anathème jeté sur les plaisirs sensuels.

La volonté de controverse et de profanation distingue ce sonnet de la poésie obscène. Si le corps impose sa loi, il n'est pas décrit. Ni suggestion érotique, ni gros plan pornographique. A l'exception de «foutre», pas de mots impudiques non plus. La bravade ne passe pas par l'image, mais par l'idée. Ce choix de l'abstrait pourrait confirmer l'attribution à Malherbe. Il prouve surtout que le projet, intellectuel, réside bien dans l'avilissement du divin et le défi à l'autorité religieuse. La jouissance est cérébrale, elle tient au plaisir du sacrilège.

Pourquoi frapper si fort ? Pourquoi cette volonté de choquer et ce tour de vis obscène ? Pourquoi pousser le risque jusqu'au blasphème ? Un début d'explication est peut-être à chercher dans la consolidation de l'ordre et la raideur de la discipline qui s'annoncent dans le premier quart du XVII[e] siècle. Si le ton monte, c'est que la

liberté morale et la sensibilité naturiste des poètes de la Renaissance vont se heurter désormais à la police des mœurs et des idées. A la menace croissante de répression répondraient la résistance et la provocation. Je voudrais avancer dans ce sens quelques hypothèses.

Une première corrélation peut s'établir avec le renforcement de la censure, comme si le dessein de décourager la littérature licencieuse allait inspirer à celle-ci, au contraire, la volonté de se défendre. Après le libéralisme intellectuel qui règne sous Henri IV, la régence de Marie de Médicis travaille à contrôler le milieu des imprimeurs. «Dès lors, l'action gouvernementale en matière d'édition devient l'un des aspects essentiels des efforts déployés par la monarchie pour instaurer un régime absolu et centralisé»[29]. S'amorce alors la politique active de surveillance de la production imprimée, que Richelieu et le chancelier Pierre Séguier intensifieront un peu plus tard. La lutte s'organise pour traquer les livres clandestins, les pamphlets et les satires, surtout en matière religieuse. La réglementation des métiers de l'édition, l'attribution limitée des privilèges et leur utilisation pour exercer une censure préventive, telles sont quelques-unes des mesures de police qui vont placer auteurs et imprimeurs sous pression. Il est vrai que le contrôle du livre, sous Louis XIII, demeure passablement anarchique. L'application des lois n'est ni systématique ni rigoureuse, si bien que, pour un ouvrage interdit, beaucoup échappent à la condamnation. Reste que la menace plane et, avec elle, la conscience d'une liberté surveillée.

Le procès de Théophile (1623-1625) illustre ce climat d'incertitude et de risque. Jusque-là, les recueils collectifs de pièces licencieuses s'étaient multipliés, sans encourir, à ce qu'on sait, de sanction sérieuse. Les poètes se sentaient assez libres pour braver des règles encore lâches et pour explorer les limites du permissif, aux deux plans du sexuel et du religieux. Ils étaient d'ailleurs encouragés, et parfois protégés, par les esprits forts qui, dans le milieu aristocratique, se plaisaient à afficher leur indépendance de mœurs et de pensée. De cette complicité des nobles et des poètes, rebelles à l'ordre instauré par le Trône et l'Autel, allait sortir le mouvement libertin du XVII[e] siècle. Mais cette émancipation était allée trop loin. Les cercles dévots et le Parlement, avec l'appui des Jésuites, se devaient d'intervenir pour enrayer la vague du libertinage – cette collusion de débauche et d'impiété qui semblait trahir une insubordination généralisée. Tout se passe comme si les instigateurs du procès de Théophile avaient voulu frapper un grand coup et réfréner un dérèglement qui avait franchi les bornes. Une action vigoureuse semblait d'autant plus nécessaire que la diffusion imprimée, si elle n'était contrôlée, risquait d'étendre l'immoralité au-delà de l'élite des courtisans et des intellectuels qui, jusque-là, avaient confiné le scandale dans un milieu restreint.

[29] B. BARBICHE, «Le Régime de l'édition», in *Histoire de l'édition française*, éd. H.-J. MARTIN et R. CHARTIER, 3 vol., Paris, Promodis, 1982, t. I, p. 367.

Licence des mœurs et sacrilège, les juges de Théophile ne faisaient guère la différence : c'étaient les deux faces d'une même indépendance d'esprit jugée pernicieuse. Il est significatif, à cet égard, que durant le procès, un témoin à charge ait cru bon d'imputer au poète la paternité du sonnet «Multipliez le monde [...]» qui, nous l'avons vu, appartient probablement à Malherbe. Théophile allait bien sûr nier cette attribution[30]. Reste que le mélange de luxure et de blasphème, tel qu'on le trouve dans ce poème, avait paru opportun à la cabale jésuite pour renforcer l'accusation. Ces jeux de la permissivité, c'est cela, précisément, que les pouvoirs spirituel et temporel, soucieux de rétablir leur autorité, devaient enrayer – et la condamnation de Théophile, par la peur qu'elle allait inspirer, devait atteindre largement son objectif.

A côté de la répression juridique et policière, il existe une autre forme d'intimidation : la pression morale exercée par l'Eglise, la mainmise des confesseurs et la clameur des dévots qui jettent l'anathème sur le sexe. On sait qu'une part importante de la doctrine, de la prédication et de la pastorale chrétiennes repose sur l'idée de culpabilité et la peur du châtiment. Jean Delumeau montre que, dans la période du XIII[e] au XVIII[e] siècles, la religion met en évidence la toute-puissance du Mal, l'horreur de la souillure, qu'elle inspire aux fidèles la honte de vivre dans le péché et entretient l'angoisse des peines éternelles[31]. Il précise que l'époque des Réformes, la fin du XVI[e] et le début du XVII[e] siècles, atteint à cet égard un point culminant. L'humiliation de la créature, la culture de la mauvaise conscience et la nécessité de la pénitence envahissent la vie spirituelle. François de Sales (qui pourtant n'est pas le plus terroriste des confesseurs) écrit à Madame de Charmoisy : «Vos coulpes sont en plus grand nombre que les cheveux de vostre teste voyre que le sable de la mer» et il invite Philothée à se mortifier : «Je ne suis qu'un apostème du monde et un égoût d'ingratitude et d'iniquité»[32].

Delumeau note en outre que la campagne de culpabilisation menée alors par les directeurs de conscience met un accent particulier sur les tentations de la chair. Si la luxure a toujours figuré parmi les péchés capitaux, elle s'impose au XVII[e] siècle comme l'un des plus graves et même, aux yeux de beaucoup, le plus horrible et le plus dangereux. Une véritable hantise de l'impudicité se répand, qui implique la haine du corps et la réprobation du désir. Pour plaire à Dieu et ses vicaires, il faut choisir la chasteté, les mortifications et se plier à une discipline sexuelle rigoureuse. L'accouplement qui sacrifierait au plaisir et aurait une autre fin que la procréation est impitoyablement condamné. Un manuel de 1604, le *Doctrinal de sapience*, largement diffusé, illustre le rigorisme ambiant : «Il n'y a point de péché qui déplaise tant à Jésus-Christ que le péché de la chair. [...] C'est le vice qui donne le plus de

[30] Voir MALHERBE, éd. A. ADAM, *op. cit.*, p. 886.
[31] J. DELUMEAU, *Le Péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII[e]-XVIII[e] siècles)*, Paris, Fayard, 1983.
[32] Cité *ibid.*, pp. 8-9.

plaisir au diable, puisque c'est l'amorce la plus charmante et la plus efficace pour attirer les âmes dans ses pièges. [...] Il n'y a point de péché dont toutes les circonstances soient mortelles comme celle du péché d'impureté. [...] Un regard lubrique, une pensée impure avec la moindre complaisance, ce sont des péchés mortels qui vous condamnent aux flammes éternelles»[33].

Cette «névrose collective de culpabilité»[34], l'obsession de l'impur et la perception du corps comme objet obscène, la répression de la sexualité et de l'instinct, ce mouvement de fond pourrait avoir contribué, lui aussi, à l'escalade de la poésie licencieuse. Une vague de pruderie s'annonce, que les héritiers des humanistes ne peuvent accepter. Contre la contrition et le refoulement, contre un moralisme qui, assimilant les penchants naturels à autant de péchés, entretient la mauvaise conscience, la peur, ils affirment la légitimité du désir. Tout se passe comme si la montée du pouvoir clérical, la surveillance accrue des mœurs, la condamnation des plaisirs sensuels et la progressive intériorisation des interdits appelaient, de la part des esprits libres, un devoir de résistance.

L'essor de la poésie pornographique et blasphématoire serait donc à la fois une cause et une conséquence de la répression. Elle provoque l'autorité, et l'autorité, par son intolérance, stimule la provocation. De part et d'autre, on se guette, on se défie, et les enchères montent. Ce mouvement en spirale n'est pas nouveau. L'Arétin avait écrit ses *Sonnets luxurieux* après l'emprisonnement de Marcantonio Raimondi, le graveur des *postures* dessinées par Giulio Romano : il s'insurgeait contre l'intransigeance du pouvoir pontifical en écrivant des vers lascifs qui, ajoutés au scandale des planches, n'allaient à leur tour qu'intensifier la censure![35]

Les textes obscènes qui se multiplient dans le premier quart du XVII^e^ siècle ne sont pas de grandes réussites poétiques. Mais les juger selon ce critère, ce serait se méprendre sur leur projet et méconnaître leur impact. Il s'agit moins de faire de beaux vers que de protéger une liberté menacée et de revendiquer le droit à l'insubordination. Le geste est à la fois politique et idéologique, comme le seront, au XVIII^e^ siècle, le libertinage philosophique et son allié, le roman pornographique. Il est vrai que l'hypocrisie dévote et l'absolutisme n'en sont alors qu'à leurs débuts, que la police des mœurs et celle du livre sont encore erratiques et indécises. Mais le raidissement s'annonce. Il semble en tout cas que les poètes perçoivent les premiers symptômes de la morale asphyxiante qui gagnera bientôt la France et qu'à l'ordre naissant du Trône et de l'Autel, ils éprouvent le besoin d'opposer un contre-pouvoir.

MICHEL JEANNERET

[33] *Ibid.*, p. 239.
[34] *Ibid.*, p. 332.
[35] Voir *Sonnets luxurieux, op. cit.*

Professeur à l'Université de Neuchâtel, André Gendre y a enseigné la littérature des XVIe et XVIIe siècles pendant près de trente ans. Il s'est fait connaître par d'importantes publications, notamment sur Ronsard auquel il a consacré sa thèse de doctorat (*Ronsard, poète de la conquête amoureuse*), un livre (*L'Esthétique de Ronsard*) et une édition (*Les Amours* et *Les Folastries*); mais aussi sur Rabelais, les écrivains de la Réforme, le pétrarquisme, la poésie de la Pléiade, le théâtre du XVIIe siècle, sans oublier ses travaux sur Baudelaire, Rimbaud, Pierre Oster, Monique Saint-Hélier ou encore l'*Evolution du sonnet français*.

Loin de se confiner dans son enseignement et ses recherches, André Gendre a assumé diverses responsabilités à l'Université (entre autres doyen de la Faculté des Lettres et président du Sénat) comme dans la Cité, en particulier au sein de l'Institut neuchâtelois et du Lycée Blaise-Cendrars à La Chaux-de-Fonds.

Au moment où il prend officiellement sa retraite, ses élèves et collègues ont tenu à lui témoigner leur estime, leur reconnaissance et leur amitié. En lui offrant un volume de *Mélanges*, ils désirent honorer une personnalité dont le rayonnement dépasse largement nos frontières, un maître et un savant qui non seulement a marqué la vie de sa Faculté mais encore a bien mérité de l'Université tout entière.

UNI-GE LETTR
1071003781

ISBN 2-600-00451-3
ISSN 0077-7633