

SÉQUENCES

LA REVUE
DE CINÉMA

By Dr. Yvette Guillemin Young

LA MUSE EMBOURGEOISEE DES BLASONS DOMESTIQUES DE CORROZET

Dans la littérature du XVI^e siècle et la poésie emblématique en particulier, le langage sert un jeu "hypocrite" empreint de théâtralité. Orné ou non de gravures et de devises souvent recyclées, le texte forme un miroir-écran dans lequel réalité et illusion fusionnent et où la signification s'arbitre selon le lecteur. L'égérie de la Renaissance est elle-même multiple et ambiguë: tantôt éphémère et parfumée comme la rose au jardin; tantôt belle et glaciale, composite de marbre, d'ivoire, d'albâtre, "rêve de pierre" désirable et distant; ou bien morcelée comme un quartier de boeuf à l'enseigne du boucher; ou encore domina passive, pensive et inoffensive dans son enclos familial¹. Elle assume toutes les formes que lui prête l'iconographie masculine dans sa représentation d'un éternel féminin mythique. Dans ces reflets opaques se perdent à l'infini les images de Pénélope, d'Eve, de Marie, de la Belle Dame Sans Merci, de Jeanne d'Arc, de la Grosse Margot et de tant d'autres, matière collective où le poète-Pygmalion puise afin de modeler de nouveaux archétypes. Sous les envolées lyriques et le patelinage d'usage, le rôle de l'inspiratrice est d'être ce que le discours masculin veut qu'elle soit, c'est-à-dire un territoire commun exalté, sexualisé, vandalisé, fragmenté puis reconstruit au gré du poète. A l'instar de la tradition médiévale où elle est "plus dure qu'un diamant", rose trémière conjurant la finalité de la mort, ou "goupil pour tous decevoir / et ours pour coups recevoir", la femme illustrée dans la

poésie du XVI^e siècle appartient encore à l'univers géologique, botanique et zoologique des lapidaires, herbiers et bestiaires². Dans la réalité, elle semble insignifiante, voire absente. Elle sera donc tour à tour La Parfaicte amye d'Héroët, flexible aux volontés de son "terrestre dieu", Délie fuyante et métamorphe des fantasmes de Scève, corps démantelé et démystifié soumis aux dissections du langage des Blasons anatomiques du corps féminin, ou bourgeoise apprivoisée des Blasons domestiques de Gilles Corrozet. Dissoute dans l'immortalité précaire des mots, elle a servi sa fonction d'égérie virtuelle³.

C'est donc une muse qui a fait campagne et revient troussée en cantinière réformée que nous trouvons dans Les Blasons domestiques (1539) de Corrozet⁴. L'émergence de la bourgeoisie comme classe intermédiaire éduquée et enrichie fait naître une nouvelle réalité sociale exigeant son code et ses armoiries. Ici point de gerfauts ou de gonfanons. Aux "bourgeois gentilshommes" de son époque Corrozet propose donc un "geai paré des plumes du paon", c'est-à-dire une héraldique utilitaire reflétant leurs valeurs, leurs préoccupations et leur décor. Par-delà la facture poétique de rigueur et les gravures, particulièrement simplistes et dépourvues de devise, les vingt-trois blasons offrent une suite d'images médiocres et d'assez méchants octosyllabes et décasyllabes à rime plate comme antidote matérialiste à la vogue érotique des Blasons anatomiques (1535) lancée par Marot et allègrement poursuivie par Héroët, Scève et al. Il ne s'agit plus de sourcil ayant pouvoir "de mort ou de mieux" (M. Scève), ni d'oeil assassin prêt à "distiller l'âme" (A. Héroët). Plus question non plus de perpétuer ouvertement la discorde originelle séparant les intérêts de l'homme et de la femme suivant la philosophie de l'Adversus Iovinianum de Saint Jérôme: femina nulla bona. En bon évangéliste du pragmatisme, Corrozet se place du côté de l'ordre, de la stabilité et de la prospérité domestiques emblémisés par la structure familiale. Dans son prologue aux Lecteurs et Auditeurs, la devise "Plus que

moins" suggère un idéal pratique fondé sur la thésaurisation et les rapports d'intérêt. Au moment où la Querelle des Femmes bat son plein, Corrozet (et peu après lui François Billon dans Le Fort inexpugnable de l'honneur féminin, 1555), prend parti pour la bourgeoise vertueuse quoique sans grande imagination. En faisant l'apologie--ambiguë il est vrai--de la maîtresse de maison en la plaçant dans un décor cossu conforme à son état, il écarte du même coup l'image de la dame noble et celle de la commère populaire, et s'efforce de réhabiliter la notion de mariage malmenée par les fabliaux et placardée par de petits pamphlets teigneux tels que Les Quinze joyes de mariage au XVe siècle⁵. Désormais point de "nasse" où l'homme vit en servage dans la prison de mariage mais un havre de paix et d'abondance où l'épouse accepte sagement la suprématie du maître de céans en échange d'une position de respectabilité dans le contexte social.

La description détaillée des lieux s'attarde aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur, selon le bon plaisir d'un énigmatique narrateur, je / ie / oeil ubiquiste qui parcourt librement le domaine d'autrui et s'immisce dans l'existence/absence des époux. La fonction implicite de ce narrateur est de nous mener dans un univers utopique dont l'accès physique semble lui être interdit mais dont il s'arroge le poste de gardien interim. Le premier Blason de la maison évoque une micro-forteresse "construite en pierre de taille", refuge contre les bêtes et les intempéries, Suburbia modèle pour une vision élargie d'existences clones: "De ces maisons fut faicte une cité, / Et de ces citéz fut ung royaulme faict" (5). Ce nivellement à grande échelle crée une collectivité, immense "maison de paix" et véritable royaume de Dipsodie entouré du mur de Paris conçu par Panurge. La "noble maison en tous grandz biens garnie" (6), reflète déjà le goût du cumul et le matérialisme attribués à la nouvelle bourgeoisie. Une fois passée la cour, on nous introduit dans un jardin embaumé de senteurs de fruits, d'herbes et de fleurs, "petit Paradis" où la domina se promène en beauté et en silence, apparemment inconsciente d'être observée. Casée par fait de

mariage et entourée de murs qui doivent la protéger aussi bien que l'isoler de l'extérieur, elle ne semble avoir vue que sur ce "Jardin en tous fruitz profitable" et d'essence quasi divine (7). Sa béatitude au coeur de l'Eden miniature est illusoire puisque qu'elle est observée par l'oeil du narrateur et par Cupidon à l'affût sous la frondaison "Tenant en main son dard trenchant" (8), prêt à le décocher sur quiconque se place sur sa travée. Malgré la notion de sécurité professée antérieurement dans la louange à la maison-bastion, "O maison belle, O lieu plaisant et seur, / Digne d'avoir honeste pессesseur" (5), la femme alanguie au jardin nous apparaît soudain vulnérable. Cupidon veille et le je voyeur infuse dans la description son désir latent d'effraction:

O beau iardin que l'on arrose,
 Pour en avoir fruitz, fleurs et feuilles,
 Je te supplie que tu veuilles
 A iour propice m'estre ouvert,
 Pour y donner la cotte verd,
 A celle (qui par ma loyauté)
 Qui passe ung iardin en beaulté. (9)

Selon un enchaînement mental tortueux, le jardin de la maison bourgeoise se transforme, dans l'instant narratif et dans un champ de vision rétréci, en locus amoenus de la tradition courtoise, avec cette différence majeure que je n'a pas la complicité de tu parce qu'elle est silencieuse. Au lieu de conter fleurette aux pieds de la dame ou de soupirer dans l'ombre de l'égérie, l'observateur à distance projette dans le discours (nécessairement distant) son fantasme dési/délirant de culbuter dans l'herbe la muse au potager, pour lui donner la cotte verte, bien qu'elle soit propriété privée qui ne se "prête" pas. Sous l'habit respectable de la bourgeoise, le narrateur rêve encore

d'une Margoton de pastourelle. Parallèlement Françoise Charpentier parle chez Scève de "déplacement métaphorique" et de "possession en songe". Ce topos de la poésie néo-platonique est déjà formulé dans le Blason du jardin: "l'Amant/poète est "incapable de renoncer à son désir comme de l'accepter ou de l'accomplir, ... la seule démarche qui lui soit possible est une introversion mélancolique"⁶. Ici, la femme circonscrite dans son environnement soporifique est la cible passive des activités lubriques de l'oeil anonyme qui mesure et interprète l'espace domestique selon son propre parcours psychométrique. En fait le récit pervertit l'intention idéologique. Curieusement, la muse musant au potager fait vaciller la narration entre plusieurs discours hétérogènes: celui (aveugle, limité et confus) de la gravure emblématique; celui (disjoint) du texte qui tente de se conformer à l'image et à l'idée; celui (involuté) de l'intrus frustré. Ces tensions produisent un texte qui n'en finit pas de se refléter et de s'invertir, de se réfracter et de s'éparpiller, épousant le meilleur et le pire de la tradition des Rhétoriciens et de la poésie emblématique. En dépit de sa logique apparente, le Blason du jardin s'achève dans le désordre et par une violation virtuelle de la propriété du maître absent. Du potager on (ici le pronom par nature "malhonnête" représente bien le narrateur) nous mène à la cave et à la cuisine, sièges des nourritures terrestres dont Bacchus et Cérès sont les dieux tutélaires. Bien fournie en vins et victuailles dont on se se plaît à nous faire l'inventaire, la cuisine donne le ton d'une maison respectable et bien régie: "Si on ne void une bonne cuysine, / Il n'y a riens en la maison qui plaise" (11). Les blasons de la salle et chambre ainsi que celui du lit introduisent à nouveau l'impression d'une présence incongrue qui infuse son discours dans l'espace géographique et narratif d'autrui. Bien que placée sous le signe de Vénus et de Cupidon, la "chambre d'amour" et "chambre d'honneur", garnie de tentures et dépouillée de "tout ce qui faict offense", fait figure de

reposoir de la procréation légitime. A l'inverse du ton gaillard relatif à l'épisode du jardin, le ton devient solennel et moralisateur dans l'étrange apostrophe au lit:

Lict benist de la main du prestre,
 Lict séparé de tout delict,
 O lit pudique, O chaste lict
 Ou la femme et le mary cher
 Sont jointz de Dieu en une chair,
 Lict d'amour saint, lict honorable,
 Lict somnolent, lict venerable,
 Gardez vostre pudicité. (18)

Les valeurs de mariage, sacrement, honneur, vertu, amour chaste et conjugal, sont emblasonnées dans l'objet matériel utilitaire. La répétition anaphorique constitue un effort de cerner l'objet et de le décrire rationnellement, on pourrait presque dire sans poésie, mais aussi une tentation de fétichiser l'objet en l'absence du couple qui lui est associé. Le je / oeil ne peut se satisfaire de faire le tour de la maison sans injecter son discours intérieur dans l'observation, de la même manière que Frédéric imagine Madame Arnoux au coeur de ses meubles dans L'Education sentimentale de Flaubert. Ainsi le banc et la table de la "chambre d'honneur" (objets d'ordinaire anodins), parce qu'ils sont grammaticalement de genre opposé, sont sexualisés selon une métaphore significative rappelant au Lecteur les différences de pouvoir inhérentes à l'institution de ménage:

Table qui causes le désir
 De prendre savoureux plaisir
 Ainsi que femme prudente

Est au mary obediente.

Tout ainsi la table se jecte

Vers le banc comme a luy subjecte,

Et lui faict cette honnestté,

Qu'il est premier en dignité. (19)

La mimésis se poursuit, créant des équivoques dans la signification: "Banc qui fais les genoux ployer [...] / Et es froté en si grand peine / Que les gens en sont hors d'alaine" (20), ce banc est un objet bien intéressant évoquant soit une personne qui l'utilise comme prie-Dieu, soit la fatigue des gens de maison qui besognent à l'astiquer, soit la fatigue de l'époux honoré par l'objet féminin (en l'occurrence la table accueillante). Plus loin, les blasons du coffre et du placet renforcent le substrat érotique qui jalonne le parcours visuel et mental du narrateur. Ce coffre "garny d'une ferreure" enserre "le thresor de la dame". Il est "plein de doulces odeurs" et renferme les atours et parements "Qui cachent la poitrine blanche, / Le Tétin, la Cuisse et la hanche". Mais que l'on prenne garde! "Ne seuffre que mette la main / Dans toy le larron inhumain" (24). Dans le retour impromptu au style du blason anatomique, on perçoit les symptômes de tous les désirs non résolus dans la chambre et au jardin. La bourgeoise déssexualisée dans la chambre conjugale est re-sexualisée à travers l'objet fétiche. Explicitement ou implicitement, la muse au potager est représentée partout dans le décor domestique, imprégnant les objets qu'elle a touchés, devenue elle-même part des objets. Le narrateur/voyeur, porte-parole du système, met souvent celui-ci à l'épreuve de ses fantasmes. Dans le Blason du placet (=tabouret) il se complaît une fois de plus à évoquer l'épouse surprise dans son sommeil et à qui il donnerait volontiers "la cotte verd":

Placet ou la cuisse et la fesse

Se reposent bien mollement [...]
 Je te supplie que m'amye
 Ung iour sur toy trouve endormie
 Affin que la puisse baisser,
 Pour mon mal d'amour appaiser. (26)

Dans la maison d'honneur et de paix, le danger vient donc et de l'intérieur (l'âme des choses) et de l'extérieur (le narrateur qui, selon l'expression de Francis Ponge, prend "le parti des choses"). L'honneur de la maisonnée qui se reflètera sur l'époux repose évidemment sur la "vertu" de l'épouse, quintessence des valeurs bourgeoises⁷. Le fait que je espère trouver la femme endormie afin de l'approcher subrepticement et d'apaiser à la dérobée son mal d'amour réel ou imaginé, démontre l'onanisme de l'observateur dont le désir frustré dévie (c'est-à-dire change de direction, se pervertit, accuse l'absence de vie sexuelle) pour se déverser dans la narration. La scène archétype du rapt réel ou imaginé sous-tend le texte, rendant la muse au potager vulnérable et démystifiée par le regard de l'intrus.

Avec le Blason du miroir, nous entrons dans le domaine des équivoques caractéristiques des Grands Rhétoriciens et de la poésie emblématique de la Renaissance qui construit et déconstruit toute réalité narrative dans ses prismes⁸. Dans son étude des Grands Rhétoriciens Le Masque et la lumière (Paris: Seuil, 1976), Paul Zumthor note chez ces poètes une tendance à brouiller les cartes, une exploitation intentionnelle du système linguistique et "une volonté [...] de rompre avec l'unité apparente et factice du sens" (269). De même dans Les Blasons domestiques, sous le langage "rationaliste", la transparence des mots et le pragmatisme avoué du code, l'unité apparaît factice. Le masque de l'équivoque voile la signification et pervertit les images d'Épinal que l'on nous propose. Rien n'est plus sémantiquement prismatique que le

Blason du miroir renvoyant l'image de la femme, porcelaine de Delft lisse et froide qui se regarde et est regardée puis blasonnée dans un langage néo-pétrarquisant ponctué de termes de pastourelle⁹:

Miroir de verre bien bruny [...]
 Ou la belle, plaisante et clere
 Se void, se mire, et considere
 En regardant sa contenance
 Et de son gent corps l'ordonnance,
 Ses yeulx scintillans et sa face,
 Sa doulce bouche vermeillette,
 Son menton qui faict la fossette,
 Son dur tetin, ses bras gentilz,
 Ses blanches mains, ses doigts traitisz
 Et tout le reste de son corps [...]. (29-30)

Si la belle se blasonne et est blasonnée, le lecteur est en droit de se demander comment (dans un miroir à l'époque relativement petit et non une complète psyché) elle peut sans contorsions contempler autre chose que son visage et ses épaules. Qui donc regarde "le reste de son corps" sinon le je indiscret qui surprend la femme dans son intimité? En fait, il supplie le miroir de ne pas lui renvoyer sa propre image afin de ne pas être découvert dans sa laideur physique et morale: "O miroir, ie te prie cache / De mon corps la laidure ou tache, / Et de l'ornement de vertu / Me feray beau et bien vestu" (30). Le miroir renvoie en deçà des mots l'image d'une maîtresse de maison dérisoire dans un fief qu'elle ne possède qu'en prête-nom, annonçant déjà Emma

Bovary ayant la nausée du pot-au-feu et tombant en rêverie dans le tain du miroir. Respectable mais guère respectée, la muse au potager est décrite dans un langage conforme à un modèle qui n'est pas elle mais la projection d'une vague égérie modelée par le désir opaque et l'expérience mentale du je qui voit, se voit, raconte et se raconte. D'ordinaire, le pronom je "s'autodésigne, hypostasie son discours [...]. Le texte est parole dépassée, le sujet y a transité et s'y efface" (Zumthor 281). Ici le je voyeur cherche en vain dans le miroir un moi idéalisé tandis que le miroir lui renvoie une sorte de "moi haissable" pré-pascalien, image de la corruption et de l'imperfection essentielle du sujet¹⁰. Cette scène riche en reflets préfigure le topos victorien du narrateur qui épie une femme dans le miroir et se sent coupable alors qu'il trouve sa gratification dans le fait même de relater l'épisode. La scène du miroir emblématique reflète par ailleurs l'hétérogénéité du discours vagabondant entre les remarques prosaïques et les observations personnelles, la muse silencieuse tenant lieu de non-personne et la maison bourgeoise glissant dans le non-lieu. Complétant la ronde du logis, le Blason du retrait (=cabinet) apporte une note de soulagement toute rabelaisienne aux tensions du poème, et parvient à démolir le texte par son fondement, suivant le goût de l'époque. La gravure représente deux femmes et un homme qui semblent jouer à cache-cache ou sont surpris en ce lieu moins bien sentant que rose. L'illusion d'ordre, de logique et de respectabilité, est niée par la conclusion en "torche-cul"¹¹:

Retrait de grande dignité
 Ou le Cul sied en majesté,
 Retraict qu'on n'ause découvrir
 Ny le dessus du siège ouvrir
 De peur (affin que je ne mente)
 Que le fort perfun ne s'esvente. (37)

Il est évident que l'on s'excuse des contradictions de ton, de sens et d'intention auprès des dignes Lecteurs et Auditeurs. Suit l'amplification moralisante du Blason de l'honneur de la maison qui clôt le discours et agence la structure du texte en rondeau. Les Blasons domestiques s'achèvent par une diatribe incongrue "contre les blasonneurs des membres" qui font assaut à l'honnêteté et sont "tous corrupuz de parolle et de meurs" (39). Acte de contrition ou innocence feinte? Il revient donc au lecteur de filtrer ce texte rationaliste, matérialiste et burlesque, qui n'a de poétique et d'emblématique que les apparences. Dans la maison-piège, bastion du bon ordre et de la vertu--en fait véritable casa a la malicia où nous avons tourné en rond--la muse au potager se perd "en abyme" dans les lueurs glauques du langage spéculaire. Le temps que je s'écrive, elle a servi de pilier à l'utopie du bon ordre et de nourriture aux fantasmes obsessionnels qui contredisent cette apologie de la chose domestique. Ainsi que dans la majorité des textes emblématiques, la femme pré/texte renaît l'espace du texte, offrant l'immortalité au poète anobli par Amour (idée de l'amour ou sa contrefaçon): Orphée "Maugré la Mort tire son Eurydice / Hors des Enfers de l'éternel obli" (Délie CDXLV).

La muse des Blasons domestiques, assimilée à son décor, solitaire et muette au coeur des choses grouillantes d'une existence "gluante" (au sens propre et sartrien), se trouve neutralisée par ses propres armes dans la res domestica. Sans philtres magiques et sans coups de bâton, prise au piège des objets et de la vertu, elle a servi de catalyseur à une idéologie prosaïque. Elle n'est plus l'égérie mystérieuse et inaccessible lovée dans l'imagination du poète. Ici, ainsi que les bourgeoises placides de Van Eyck au siècle précédent, figées dans leur raideur hiératique, comptant et soupesant leurs florins en silence, la muse au potager se reflète dans un miroir réducteur, miroir aux alouettes qui la gardera captive pour longtemps. En effet, même lorsque la louange emblématique de la Renaissance pare ses égéries d'or, d'ivoire, de marbre et de roses,

elle exige d'elles en échange un anonymat de bon ton. Dans Les Blasons domestiques de Gilles Corrozet, la muse a troqué son brillant contre un arrangement profitable à la société. Parmi ses objets familiers et ses gens, en parangon d'économie, de vertu et de discrétion, elle se doit de réfracter le bien-être de la maison et d'honorer son "honeste possesseur" (5) . Elle-même demeurera objet spéculaire et vestale au manoir perpétuant le flambeau de la loi phallique. La mimésis de la muse au potager justifie parfaitement cette observation de Virginia Woolf à savoir qu' "au cours des siècles, les femmes ont servi de miroir possédant le pouvoir magique et délicieux de refléter l'image de l'homme deux fois plus grande que nature"¹².

NOTES

¹ Dans l'"Ode à Cassandre" de Ronsard (Odes, I, 17), elle est rose dont la fragile beauté est tôt menacée. Plusieurs auteurs à tendance pétrarquaisante l'enchâssent dans divers métaux précieux. Pour les poètes marotiques des Blasons anatomiques du corps féminin, le corps de la femme est dissecté avec enthousiasme et analysé ad nauseam. Dans le cas des Blasons domestiques de Corrozet, l'inspiratrice est matérialisée par son environnement.

² Caractérisation tirées respectivement d'un virelai de Guillaume de Machaut, du Roman de Tristan et Iseut et du fabliau Le Blasme des femmes.

³ On soulignera l'importance assignée à la question du langage (désarticulation des mots, acrobaties de rimes et variations de sens) chez les Grands Rhétoriciens et auteurs de la Renaissance. Dans les dialogues de Cymbalum mundi (1537), Bonaventure des Périers déconstruit le mythe de la communication, à savoir que le tintamarre des paroles occulte la signification. Déjà dans le Cratyle, Platon accuse l'ambiguïté des mots qui, par l'intermédiaire de

Mercure le messager, transmettent aussi bien le vrai que le faux. Voir à ce propos l'étude de Barbara Bowen The Age of Bluff (Urbana: University of Illinois Press, 1972).

⁴ Nous utiliserons dans cette analyse des Blasons domestiques l'édition de la Société des Bibliophiles (Paris: 1965) en respectant l'orthographe d'usage. Pour ce qui est de la Délie de Maurice Scève citée ici, on se référera à l'édition Gallimard (Paris: 1984).

⁵ Les Quinze joyes de mariage (Genève: Droz, 1967) peignent les tableaux de la misère conjugale où l'homme abdique sa liberté et où, selon la litanie, "mis dans la nasse et prison de maisnage, [il] finira misérablement ses jours".

⁶ Voir l'article de Françoise Charpentier "... En moi tu luis la nuit obscure" dans Europe (Nov-déc 1986), pp. 90-92.

⁷ A la Renaissance, le terme "vertu" (comme celui de "nature") représente de grandes variations sémantiques, qu'il s'agisse de la virtù civique du Prince de Machiavel, ou de celle de Délie, "objet de plus haute vertu" (ou perfection). Les Blasons domestiques mesurent la vertu de l'épouse à sa chasteté et non à ses perfections. Cette définition restreinte et moralisante persistera dans le code des valeurs dites bourgeoises.

⁸ Le miroir est un topos familier dans la littérature de la Renaissance reflétant le caractère souvent spéculaire des textes et la préoccupation narcissiste des individus. Les titres abondent, entre autres Le Miroir de l'âme pécheresse de Marguerite de Navarre, Le Miroir des femmes de Guillerm, Le miroir de la Mort, poème breton anonyme, etc.

⁹ En imitation de l'alexandrinisme, la poésie de Tahureau, de Belleau et parfois de Ronsard, tend à abuser des mignardises et diminutifs fades.

¹⁰ Nous retrouvons dans Délie une scène parallèle: "Dans son jardin Vénus se reposait / Avec Amour, sa tendre nourriture [...] / Et l'aperçus semblable à ma figure. / Car il était de très basse stature, / Moi très-petit; lui pâle, moi transi" (dizain LXXIV).

¹¹ Cet épisode du Gargantua (Ch. XIII) loue l'esprit inventif de Gargantua et sa formation pratique, et comprend un rondeau "marotique". Edition Garnier (Paris: 1962).

¹² Ma traduction du texte de V. Woolf A Room of One's Own (New York: Harcourt, 1957).

