

UN CORPS ALLÉGORISANT?

Osamu EGUCHI

Un vers de Ronsard nous embarrasse continuellement par son image si insolite qu'il pourrait évoquer une expérience surréaliste. Il se situe dans les vers comme suit:

Et vostre main, sans artifice belle,
N'a rien sinon sa blancheur naturelle:
Et voz beaux doïds, cinq arbres inegaux,
Ne sont ornez de bagues ny d'anneaux⁽¹⁾:

Nous savons bien que ce poème est dédié à Marie Stuart dont la taille dépassait 180cm; ce qui ne pourrait cependant pas expliquer pleinement la singularité de l'expression «Et voz beaux doïds, cinq arbres inegaux.» Extravagance maniériste comme Marcel Raymond l'inclut dans son *Poésie française et le maniérisme*⁽²⁾? Ce serait possible, mais la notion «maniérisme» garde-t-elle assez de dynamisme pour éclairer le processus de cette métaphore? Il vaudrait mieux la replacer dans le contexte contemporain même pour que le «maniérisme» s'enrichisse en tenant le rôle de critère. Nous consultons d'abord F. Rigolot sur le procédé ronsardisant d'utilisation des figures, parmi lesquelles la comparaison et la métaphore sont si habiles que la métamorphose des personnages se

développe assez rapidement et, en même temps, de façon grandiose. Dans son *Texte de la Renaissance*, il a bien révélé la dynamique des figures chez Ronsard :

Il ne s'agit plus seulement de trier les arguments et de les disposer de façon convaincante; il faut aussi et surtout mimer, par l'entrelacs des figures, le mouvement répétitif et circulaire des transformations: afin de signifier, au niveau symbolique, la crainte et le désir de la réciprocité. En somme, la rhétorique de la métamorphose entraîne, pour ainsi dire, une métamorphose de la rhétorique⁽³⁾.

Au XVI^e siècle, la représentation de la Nature consiste dans la chaîne de figures soutenue par la « ressemblance » qui rattachait le microcosme de l'homme au macrocosme de Dieu. Mais, ici, peut-on observer le commencement de quelque mouvement répétitif et circulaire qui s'inclut dans le système stable de la chaîne? Le thème de l'exilée que le poète regrette n'explique pas lucidement la singularité de cette métaphore qui nous laisse en suspens. Et nous devons surtout nous garder de recourir à une interprétation par notre vision du corps féminin, à l'instar de Y. Bellenger dont *le jour dans la poésie française au temps de la Renaissance*⁽⁴⁾ montre bien comment se cachent des pièges derrière les locutions apparemment faciles. Donc, dans quelle perspective pourrions-nous spéculer la singularité de ce vers? Dans celle de la poétique propre à Ronsard? C'est l'évidence même. Mais nous en choisirons plutôt une autre: par le biais de la vue générale du rôle que le corps féminin jouait dans la poésie de la Renaissance française. Or, est-ce la mode fervente du « blason du corps féminin » dans la première moitié du XVI^e siècle qui nous le provoque? Il ne serait pas absurde d'imaginer que la curiosité et son expression poétique du corps féminin en 1567 avaient cours chez Ronsard.

* * *

Il va cependant sans dire que Marot et Scève, deux des plus grands «blasonneurs» n'étaient pour les poètes de la Pléiade qu'à battre. En fait, Ronsard n'a écrit aucun blason⁽⁶⁾, sans doute parce que ce style n'était point adéquat à son idéal poétique:

Celui qui sans mon ardeur
 Vouldra chanter quelque chose,
 Il voira ce qu'il compose
 Veuf de grace, & de grandeur:
 Ses vers naistront inutilz,
 Ainsi qu'enfans abortifz
 Qui ont forcé leur naissance,
 Pour monstrier en chacun lieu
 »Que les vers viennent de Dieu,
 »Non de l'humaine puissance⁽⁶⁾.

Il lui semblait que le blason ne serait au mieux qu'un étalage de l'habileté d'un poète et ne pourrait donner aucune attribution à la poétique qui visait à «réactiver les mythes» magnifiquement.

Mais, si l'on observe un peu plus minutieusement, nous verrons qu'il ne s'agissait non seulement de l'habileté poétique, mais de l'élargissement ou plutôt de la découverte de la nouvelle vision de l'humanité. Nous nous souvenons d'un blason que Marot avait envoyé de Ferrare en France a déclenché l'enthousiasme:

Tetin refect, plus blanc qu'un œuf,
 Tetin de satin blanc tout neuf,
 Tetin qui fais honte à la Rose,
 Tetin plus beau que nulle chose⁽⁷⁾,

Dans une sorte de litanies, surgit le «tétin» impersonnel, évo-

quant en même temps une sensation assez crue; ce qui vient sans doute de l'atmosphère plus ouverte en Italie, dans laquelle Marot se réjouissait franchement de la beauté du corps féminin. Le blason aurait ébranlé les poètes français plus discrets. Un concours se déclencha. En reprenant le style traditionnel⁽⁸⁾, on allait le charger de curiosités progressives; dans le pire cas, ce à quoi on visait n'était qu'une excitation sexuelle, comme le témoignent beaucoup de poèmes anonymes⁽⁹⁾. Marot se sentait, par conséquent, le devoir d'avertir les poètes:

Mais, je vous prie, que chascun Blasonneur
 Vueille garder en ses Escriptz honneur.
 Arriere motz, qui sonnent sallement!
 Parlons aussi des membres seulement
 Que l'on peult veoir, sans honte, descouvers⁽¹⁰⁾,

La mode meurt-elle toujours dans l'excès, après quoi sa trace ne subsiste pas longtemps? Mais nous pourrions constater que cette mode était une émergence topique au fond de laquelle le développement de la sensibilité marche à pas lent. Donc, pour Sebillet, conservateur par état, il était difficile d'expliquer le phénomène qui n'était plus une reprise du style traditionnel. En tout cas, on peut trouver une trace de la mode chez lui:

Pource serviront bien a celuy qui le voudra faire, touts lés lieux de demonstration escrits par lés rhéteurs Grecz et Latins. Je dy en l'une et en l'autre partie de louenge et de vitupére. Car autant bien se blasonne le laid comme le beau, et le mauvais comme le bon: tesmoin Marot...⁽¹¹⁾

Ce qui éveillera notre attention est dans son explication de l'origine, «le Blason dés couleurs aus Armoiries, nous eut esté origine de peindre en Pöésie notre Blason»; d'où nous pourrions

tirer la conclusion que les *blasons du corps féminin* paraissait à Sebillet comme un nouvel élément constituant des «Armoiries» de l'humanité à la Renaissance française.

En y ajoutant la définition de V. L. Saulnier, «description détaillée et strictement monographique d'un objet susceptible d'être inscrit dans une série organique»⁽¹²⁾, une nouvelle chaîne de figures apparaîtra: «série organique» du corps féminin, qui s'est déjà libérée de la vision figée du Moyen Age.

* * *

Ailleurs, nous avons autrefois mentionné «allégorèse» de J.-C. Margolin⁽¹³⁾, par laquelle il visait à élargir la portée de l'allégorie au-delà de la rhétorique traditionnelle. Nous proposons, ici, de faire avancer son intention; s'il est possible de reconnaître l'allégorie comme couche profonde plutôt visionnaire ou imaginaire que rhétorique, ne pourrions-nous pas émettre l'hypothèse qu'il existe un «allégorisant», de la même façon qu'un «signifiant», qui promet le développement sériel d'une allégorie. Il pourrait être un mot, une locution, une anecdote, une image ... etc, à condition qu'il puisse déclencher plusieurs allégorisations. Nous ne serons pas si loin de F. Rigolot, par exemple, qui analyse l'Amour chez Ronsard comme suit:

On sait le rôle que jouent les lieux communs cosmologiques dans la poésie amoureuse du XVI^e siècle. Si l'Amour, moteur de l'univers, impose ordre et harmonie aux éléments, il organise aussi leurs rapports sur *le mode de la transitivité, de la réversibilité*⁽¹⁴⁾. (C'est nous qui soulignons.)

N'est-ce pas là, «le mode de la transitivité ...» qui était mise en jeu dans la mode des blasons du corps féminin? *Le Sourcil* de

Scève nous montre, nous semble-t-il, le procédé typiquement :

Sourcil sus qui amour prit le pourtraict
 Et le patron de son arc qui attrait
 Hommes et Dieux à son obeissance,
 Par triste Mort, ou douce jouyssance,
 O sourcil brun, soubz tes noires tenebres
 J'ensepvely en desirs trop funebres
 Ma liberté et ma dolente vie,
 Qui doucement par toy me fut ravie⁽¹⁵⁾.

Partant du sourcil, une partie du corps féminin, Scève organise un univers poétique d'«Amour» par un mouvement réciproque et réversible, dans lequel le sourcil lui-même devient une image fluide. Cependant, le succès de ce poème est rare exception. Et nous devons remarquer de nouveau que le «sourcil» n'appartient à personne; ne faudrait-il pas le renvoyer à quelque dame réelle, puisque, dans le blason, il s'agit de la louange emblématique d'un objet corporel. Mais ce qui cause une grave difficulté aux blasonneurs; étant forcé d'être emblématique, une fois un meilleur résultat obtenu, le blason ne gagnera rien à se développer davantage. En outre, tout en accumulant plusieurs blasons, on ne peut jamais aboutir à une image vivante de la femme. Est-ce un défaut fatal? Les parties du corps féminin ne peuvent pas devenir seules «allégorisantes» comme nous venons de le définir. Mais comme une sorte d'expérience, les blasons nous montrent au juste ce que présente un nouveau champ de possibilités à cultiver dans la poésie.

Après la décomposition anatomique, vient une nouvelle composition; passant par la brève floraison, tous les éléments du corps féminin se réuniront dans un être vivant. C'est seulement dans ce sens que le corps féminin deviendra «allégorisant» dans la Nature

et dans l'univers de l'Amour; on pourrait retracer sa trajectoire chez les poètes lyonnais, mais nous devons nous contenter de la suivre dans la poétique de Ronsard. Et il ne serait pas inutile de citer un autre blason sur la «Main» avant d'y retourner:

Main qui fait honte à la neige et reproche,
 Main qui estreint le neu de fermeté,
 Main qui chatouille en toute honnesteté,
 (...)
 Main fretillante, ostez vos gantz, ostez.
 Et vos plaisirs par voz doigts me comptez⁽¹⁶⁾:

Toujours de la litanie, comme si on priait une idole! Ronsard est loin d'ici.

* * *

Dix ans environ après les *Blasons du corps féminin*, Ronsard a commencé sa carrière par l'*Ode de Pierre de Ronsart à Jacques Peletier*, dans laquelle il énumérait des détails de sa maîtresse idéale:

Noir je veux l'œil, & brun le teint,
 Bien que l'œil verd le François tant adore.

J'aime la bouche imitante la rose
 Au lent Soleil de May desclose:
 Un petit Tetin nouvelet⁽¹⁷⁾

Tout comme s'il avait voulu répondre aux blasonneurs et synthétiser leurs désirs. Après quelques tâtonnements, il a bien, nous semble-t-il, établi sa stratégie poétique: d'une part, revivifier l'univers mythologique par l'«Ode» et d'autre part, purifier et élever

le lyrisme par le «Sonnet». Les deux ne se croisent-ils pas chez Ronsard? C'est là ce que nous examinerons par la notion d'allégorisant. Si l'univers mythologique se développe à la fois de bas en haut et horizontalement, le lyrisme n'arrête-t-il pas de monter et descendre? Par exemple:

Quand je suis tout bessé sur vostre belle face,
 Je voy dedans vos yeux je ne sçay quoy de blanc,
 Je ne sçay quoy de noir, qui m'esmeut tout le sang,
 Et qui jusques au cueur de vene en vene passe.

Je voy dedans Amour, qui va changeant de place,
 Ores bas, ores haut, tousjours me regardant,
 Et son arc contre moy coup sur coup debandant.
 Las! si je faux, raison, que veux tu que j'y face?⁽¹⁸⁾

Ici, n'est-ce pas le tour du poète d'allégoriser un mouvement de l'Amour par son corps changeant? Nous ne négligerons pas l'influence du pétrarquisme, pour qui le regard de l'aimée était déjà le plus cher motif qui développait le dynamisme lyrique. Un peu plus loin, on peut trouver un sommet du lyrisme ronsardisant:

De voz yeux, le mirouer du Ciel & de Nature,
 La retraite d'Amour, la forge de ses dards,
 D'où pleut une douceur, que versent vos regards
 Au cœur, quand un rayon y survient d'aventure,
 Je tire pour ma vie une douce pasture,

 Je la sens distiller goutte à goutte en mon cœur,
 Pure, sainte, parfaite, angelique liqueur,
 Qui m'eschaufe le sang d'une chaleur extrême⁽¹⁹⁾.

Alors, ne pourrions-nous pas reprendre le «regard» de l'aimée et le corps du poète comme déclencheurs d'allégorisation, c'est-à-dire

les deux aux allégorisants principaux? Quoi allégoriser? C'est la Nature. Le point le plus important de la poétique au XVI^e siècle était, sans en parler, l'«imitation»; elle ne pouvait pas être une simple représentation de quelque chose. Ronsard a pour but final d'imiter le devenir de la Nature et la phase sublime des Cieux. On nous interrogera immédiatement sur le rôle que doit jouer l'âme du poète; nous n'avons naturellement pas l'intention d'en nier l'importance, car elle consiste, pourrait-on dire, le premier principe de la poétique de Ronsard. Mais Ronsard lui-même, n'a-t-il pas dit comme suit?

Ainsi, avec Venus la Nature trouva
Moyen de r'animer par longs & divers changes,
La matiere restant, tout cela que tu manges:
Mais nostre ame immortelle est tousjours en un lieu,
Au change non sujette, assise aupres de DIEU,
Citoyenne à-jamais de la ville aetherée
Qu'elle avoit si long temps en ce corps desirée⁽²⁰⁾.

A part le problème de caractérisation de «notre ame»⁽²¹⁾, pour que l'âme atteigne à la phase à la fois universelle et stable, c'est-à-dire au-delà de l'humanité mortelle, le poète doit vivre «en ce corps», jusqu'à ce que la mort vienne purifier l'âme. Tant que le poète reste du côté de la vie, il s'oblige à être chargé de son corps et ne peut entrevoir l'âme sublime que par le jeu de l'imagination qui évoquera inévitablement l'allégorisation. Donc, il nous semble possible de résumer la poétique de Ronsard en deux stades: le premier où le «Regard» de l'aimée déclenche des changements physiques et mentaux chez le poète, et à travers le corps allégorisant, il cultive les possibilités de se renforcer amplement pour s'enlever aux Cieux ou plutôt aux sphères élevées des mythologies et le deuxième où le poète change de personnage dans ces sphères supérieures et les

changements eux-mêmes vont créer une chaîne infinie d'allégories, dont nous pourrions examiner, à notre regret, le mécanisme et le dynamisme que dans une étude ultérieure.

Retournons au vers, «Et vos beaux doïds, cinq arbres inegaux.» Tout en le comparant soit avec «Belle est sa main, qui ne fait devant l'age,/Change de teint...»⁽²²⁾ soit avec «Et luy baiser ses mains de roses;/Torche mes larmes de sa main»⁽²³⁾, nous ne pouvons pas dissiper la singularité du vers. Nous nous bornerons à l'expliquer en disant que, dans l'*Élégie à Marie Stuart*, Ronsard peint son portrait par une accumulation de détails qui lui sont si précieux que chaque métaphore devient imposante à perdre d'unité corporelle, de sorte que le regret profond de Ronsard nous pénètre. Un antipode de l'apogée du corps allégorisant qui vivifie l'univers de l'Amour? Et cette perte de l'unité soit par un excès ou par un manque devra sans doute être soulignée davantage comme un des indices du maniérisme à cette époque-là.

* * *

Comme conclusion, nous aimerions nous permettre de faire mention de notre poésie. Pour nous autres Japonais qui avons été familiarisés avec la poésie brève en 31 syllabes (5-7-5-7-7), il est impossible, semble-t-il, d'apprécier pleinement la poésie grandiose inspirée par les «Fureurs». Mais nous pourrions au moins remarquer qu'au Japon, il existe aussi une tradition d'utiliser des allégories corporelles flottantes dans la nature qui nous enveloppe; ce qui signifie peut-être qu'il nous manque le sujet qui dirige la construction poétique avec pleine force comme en Europe. Une chose que nous voudrions cependant souligner, c'est que nous possédons encore une autre tradition de création poétique par la collaboration de plusieurs personnes; l'un pose un poème inachevé

en 17 syllabes (5-7-5) et puis un autre l'achève en improvisant le reste (7-7) et après, le même processus se répète infiniment en suivant un même thème. On l'appelle renga (chaîne de tankas); il tombe souvent dans le tas insignifiant de métaphores et de métonymies, mais il arrive, même si c'est rare, que tous les poèmes s'unissent en une allégorie symphonique surtout aux XIV^e et XV^e siècles où il s'épanouissait intensément; ce qui nous sollicite à le comparer avec la poésie de la Renaissance européenne, mais il est évident que c'est une tâche qui dépasse nos capacités pour le moment.

NOTE

- (1) *Œuvres complètes* par P. Laumonier, S. T. F. M., t. XIV, p. 152. Les références à l'œuvre de Ronsard renvoient à cette édition.
- (2) *La poésie française et le maniérisme 1546-1610?*, T. L. F., Droz, 1971, p. 131.
- (3) François Rigolot, *Le texte de la Renaissance*, Droz, 1982, p. 198.
- (4) *Le jour dans la poésie française au temps de la Renaissance*, Jean-Michel Place, 1979.
- (5) Certes, comme H. Weber le remarque, il y a plusieurs sonnets qui «énumèrent» les beautés de l'aimée qui semblent suivre la mode. Mais l'existence de l'aimée ne permet pas de les juger comme blasons. Cf. Henri Weber *La création poétique au XVI^e siècle en France*, Nizet, 1975, pp. 262-290.
- (6) *O. C.*, t. III, p. 145.
- (7) C. Marot, *Les Epigrammes*, éd. C. A. Mayer, University of London, The Athlone Press, 1970, p. 156.
- (8) V. L. Saulnier, «Introduction» à *Divers Jeux rustiques* de Du Bellay, Droz, 1965, pp. XLV-XLVI.
- (9) Voir *Poètes du XVI^e siècle*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1969.
- (10) C. Marot, *Les Epîtres*, éd. C. A. Mayer, University of London, The Athlone Press, 1964 (1958), p. 216.

- (1) Thomas Sebillet, *Art poétique françois*, S. T. F. M., Nizet, 1988, p. 169.
- (2) *Op. cit.*, p. XLV.
- (3) Cf. «Allégorie de l'imaginaire», *Revue des Amis de Ronsard*, I, 1988, pp. 115-124 et J.-C. Margolin, «Aspects de surréalisme au XVI^e siècle...», *B. H. R.*, t. XXXIX, 1977.
- (4) *Op. cit.*, pp. 197-198.
- (5) Maurice Scève, *Œuvres complètes*, Mercure de France, 1974, p. 364.
- (6) *Op. cit.*, p. 327.
- (7) *O. C.*, t. I, p. 4.
- (8) *O. C.*, t. X, p. 91.
- (9) *O. C.*, t. XVII, p. 213.
- (10) *O. C.*, t. VIII, p. 178.
- (11) Voir Jean Céard, *La nature et les prodiges*, Droz, 1977, Chap. VIII.
- (12) *O. C.*, t. IV, p. 149.
- (13) *O. C.*, t. XVII, p. 130.