

## Lire en abyme : les emblèmes spéculaires de *Délie*\*

- Nancy Frelick

*Délie. Object de plus haute vertu* par Maurice Scève, souvent nommé le premier *canzoniere* français, contient un huitain liminaire et 449 dizains accompagnés de 50 emblèmes. Ces gravures paraissent régulièrement après le cinquième dizain, découpant l'espace textuel en neuvaines, ce qui a mené plusieurs critiques à percevoir différents schémas numérologiques dans le texte, même s'il est difficile de s'accorder sur leur sens<sup>1</sup>. Pour d'autres lecteurs, les emblèmes auraient une fonction purement

---

<sup>1</sup> Selon Ferdinand Brunetière, « De ce total de 449 dizains, quand on retranche les cinq premiers, qu'on pourrait appeler *liminaires*, et les trois derniers, – qui forment conclusion, en prolongeant le poème au delà de la mort de l'amant, – il nous en reste 441, lequel nombre, étant additionné chiffre à chiffre, donne  $4 + 4 + 1 = 9$ , et divisé par 9, donne 49, qui est lui-même le carré de 7, comme 9 est le carré de 3. Qu'il y ait là dedans "de la cabale", ainsi qu'on dit familièrement, nous n'en pouvons guère douter, et nous dédions ce problème de mathématique littéraire à la méditation des spécialistes ». Voir F. Brunetière, « La Pléiade française », dans la *Revue des Deux Mondes* n° 162, 1900, p. 905. Dans son introduction à la *Délie*, Albert-Marie Schmidt traduit ces calculs en une formule :  $5 + (9 \times 49) + 3$ , affirmant le sens de ces chiffres : « on n'ignore point que 5 désigne l'homme incarné, 9, la réintégration finale, 49, les étapes successives de l'initiation solitaire, 50, l'illumination suprême, 3 la Dêité surprise dans les travaux de son activité trinitaire ». Voir A.-M. Schmidt, *Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. 71. Il est intéressant de noter d'ailleurs que les emblèmes ne paraissent pas dans cette édition, qui ne présente que les poèmes et élimine donc les divisions numériques dont il est question dans l'introduction au texte. Charlotte Melançon, pour son compte, met en valeur le nombre 10 et « l'architecture cubique du livre », car elle voit « la somme de l'emblème et des neuf dizains qui le suivent » comme « un bloc de dix unités » dans « Les Décimales de la *Délie* », *Etudes françaises*, n° 11, 1975, pp. 33-53. Christine Raffini et Marc Graff offrent aussi des interprétations numérologiques divergentes. Voir Ch. Raffini, *The Second Sequence in Maurice Scève's Délie : A Study of Numerological Composition in the Renaissance*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1988 et M. Graff « Nombres et emblèmes dans *Délie* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 12, 1980, pp. 5-12. Pour une plus longue liste d'interprétations numérologiques, voir F. Hallyn, « Les Emblèmes de *Délie* », dans *Le Sens des formes. Etudes sur la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, « Romanica Gandensia », n° 23, 1994, pp. 132-33.

décorative, n'ajoutant rien à la compréhension du texte<sup>2</sup>. Certains éditeurs ont donc jugé bon de reproduire le texte sans images. Cela nous paraît problématique, non seulement parce que les vignettes ponctuent ces « si durs Epygrammes » (selon le huitain « A SA DELIE »<sup>3</sup>) mais aussi parce que le texte semble avoir été conçu avec les 50 emblèmes, même si ceux-ci s'avèrent parfois bien hétéroclites<sup>4</sup>. Le fait qu'il existe deux séries d'emblèmes comportant les mêmes thèmes pour les deux éditions du XVI<sup>e</sup> siècle (celle de 1544 publiée à Lyon « Chez Sulpice Sabon, Pour Antoine Constantin » et celle de 1564 à Paris<sup>5</sup>) justifie ce point de vue. D'ailleurs, comme

---

<sup>2</sup> Donald Stone, par exemple, émet l'hypothèse que Scève s'intéressait plus au motto qu'à l'emblème, qui complique, au lieu de faciliter, la compréhension du dizain. Selon lui, le fait que le privilège de la première édition permettait la publication du texte avec ou sans emblèmes sert de preuve à l'indifférence du poète pour ces images. Voir D. Stone, « *Scève's Emblems* », *Romanic Review*, n° 60, 1969, pp. 96-103. Nous remercions Michael Giordano pour ses commentaires sur notre texte et pour avoir souligné le fait que l'argument de Stone se base sur une perspective purement utilitaire (comme si le texte se confondait avec un discours purement informationnel) et néglige la dimension esthétique du texte. Ne vaut-il pas mieux tenir compte des répétitions et alternances dans le texte, où se multiplient et se font écho divers éléments circulaires, cycliques et spéculaires, au lieu d'en évacuer les soi-disant redondances ? (Correspondance privée du 11 janvier, 2012).

<sup>3</sup> Nous utilisons *Delie. Object de plus haulte vertu*, édition critique par Gérard Defaux en 2 tomes, Genève, Librairie Droz, 2004. Nous donnons les références aux poèmes et emblèmes entre parenthèses.

<sup>4</sup> Les éditions modernes qui reproduisent les emblèmes de l'édition princeps publiée à Lyon « Chez Sulpice Sabon, Pour Antoine Constantin » en 1544 comprennent les suivantes : *Delie, object de plus haulte vertu*, édition critique avec une introduction et des notes par E. Parturier, Paris, Librairie Marcel Didier, 1961 (troisième tirage, réédition de 1916 et de 1939) ; *The 'Delie' of Maurice Scève*, edited with an introduction and notes by I. D. McFarlane, Cambridge, Cambridge University Press, 1966 ; *Delie, object de plus haulte vertu*, édition critique établie, présentée et annotée par Françoise Joukovsky, Paris, Dunod, 1996 ; et *Delie. Object de plus haulte vertu*, édition critique par Gérard Defaux en 2 tomes, Genève, Librairie Droz, 2004. *Délie, Objet de plus haute vertu*, édition présentée, établie et annotée par Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, 1984, reproduit les emblèmes de la deuxième édition, publiée à Paris chez Nicolas du Chemin en 1564. Les emblèmes ont les mêmes thèmes, mais ont été entièrement refaits. Outre l'édition de la Pléiade par A.-M. Schmidt, il existe d'autres exemples de tirages modernes du texte sans illustrations : les *Œuvres poétiques complètes de Maurice Scève*, éditées par Bertrand Guégan Paris, Garnier, 1927 et Slatkine, 1967 ; les *Œuvres poétiques complètes*, Tome 1, édition établie par Hans Staub et présentée par Georges Poulet, Paris, Union Générale d'Éditions, « Bibliothèque 10/18 », 1970 ; et les *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Pascal Quignard, Paris, Mercure de France, 1974. Pour une liste plus complète, voir C. Alduy, *Bibliographie des écrivains français. Maurice Scève*, Paris-Rome, Mémini, 2006 et M. Giordano, *The Art of Meditation and the French Renaissance Love Lyric : The Poetics of Introspection in Maurice Scève's Délie, object de plus haulte vertu (1544)*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

<sup>5</sup> On ne sait pas si « Scève n'y dut avoir aucune part » ou si cette édition est une simple « réimpression du texte de 1544 » comme le suppose Parturier, mais quel que soit son rapport avec l'auteur, cette édition indique l'importance attribuée aux gravures, qui ont été refaites. Voir E. Parturier, dans son édition critique de *Delie, object de plus haulte vertu*, *Op. cit.*, p. XL. Pour les liens aux éditions à la Bibliothèque nationale de France, consulter le site Gallica : édition de 1544 ; édition de 1564. L'édition de 1544 se trouve aussi sur le site des emblèmes de Glasgow qui reproduit la copie au Bodleian Library. La collection Gordon de l'Université de Virginie contient un exemplaire de l'édition de 1564 de Nicolas du Chemin qui diffère de celle sur le site Gallica (la page de titre comporte une marque typographique différente et indique que l'impression a été faite « Pour Vincent Norment & Jeanne Bruneau ») et peut aussi être consultée en ligne.

l'affirme Fernand Hallyn, « s'en tenir au texte, sans les images, comme certains le voudraient, c'est réduire la surdétermination de *Délie* »<sup>6</sup>.

Il est tout aussi dangereux de voir l'image comme une simple illustration, que de lire le texte comme une simple glose explicative. Si l'on tronque le texte là où il semble poser problème (là où « ça cloche » comme le dirait Lacan<sup>7</sup>), on l'appauvrit en limitant ses lectures potentielles. Ne ferait-on pas mieux de lire le texte d'une manière dialogique, de se sensibiliser aux différents niveaux et réseaux de sens, ainsi qu'aux jeux d'échos, aux résistances, et à tout ce qui risque d'échapper au sens ? Ne vaut-il pas mieux interpréter les processus herméneutiques (voire même les désirs inconscients), déclenchés par l'interaction entre texte, image, et lecteurs, au lieu de les occulter en faveur d'une interprétation trop facile ? Dans son étude sur la poétique et l'onomastique, François Rigolot nous rappelle qu'il est légitime de lire le texte scévien à l'aide des outils élaborés pour l'analyse des rêves – tels la condensation et le déplacement – car il y a « surdétermination et déplacement dans le rêve comme dans le poème »<sup>8</sup>. Nous pourrions ajouter l'emblème à cette formulation, car il fonctionne aussi à plusieurs niveaux, comme le fameux rébus freudien ou la partition musicale de Lacan, dont la lecture polyphonique, s'alignant sur plusieurs portées, sert de point de comparaison pour l'interprétation de tout discours (verbal, pictural, musical) selon les axes syntagmatiques et paradigmatiques<sup>9</sup>. Les procédés élaborés dans la *Traumdeutung* par Freud et revus par Lacan (à l'aide des distinctions de structuralistes tels Saussure, Jakobson, et Lévi-Strauss) peuvent servir à repérer les éléments qui structurent les liens entre texte et image, à savoir la condensation et le déplacement qui organisent tous signifiants selon les axes métaphoriques et métonymiques. Dans cette étude, nous examinerons donc les réseaux de sens autour des emblèmes spéculaires de *Délie* à l'aide de diverses approches critiques, y compris un modèle adapté de la psychanalyse lacanienne, tout en tenant compte de divers problèmes herméneutiques liés à l'interprétation de ces images répétées.

---

<sup>6</sup> F. Hallyn, « Les Emblèmes de Délie », art. cit., p. 149.

<sup>7</sup> Selon Lacan, « Il n'y a de cause que de ce qui cloche ». Voir *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1973, p. 25.

<sup>8</sup> F. Rigolot, *Poétique et onomastique*, p. 116.

<sup>9</sup> J. Lacan, « L'Instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1966, p. 503.

Comme l'affirme Edwin Duval, une des grandes questions posées par la critique scévienne est de savoir si l'emplacement des emblèmes était choisi par Scève et donc *significatif*, ou si l'arrangement était fait selon des considérations purement typographiques et donc *sans signification*<sup>10</sup>. Duval reprend le débat entre Ferdinand Brunetière et Albert-Marie Schmidt, d'un côté, et V.-L. Saulnier, de l'autre<sup>11</sup>, sur le sens des emblèmes dans la *Délie*, vu la mise en page de l'édition de 1544. Selon Duval l'emplacement des emblèmes présentait des avantages appréciables pour l'imprimeur Sulpice Sabon, surtout parce que ces devises exigeaient jusqu'à trois impressions séparées : une impression pour les gravures ; une autre pour les mottos accompagnant les images ; et une troisième pour les « grotesques » qui encadrent images et mottos<sup>12</sup>. Selon Duval, ces considérations pragmatiques auraient été plus susceptibles de motiver l'emplacement des images que le désir de donner au texte une architecture secrète occasionnée par une formule numérolgique signifiante<sup>13</sup>. Duval reste donc sceptique quant au sens des emblèmes, sans pour autant se prononcer de manière décisive sur la question, car il admet que toutes les démonstrations, quelque logiques qu'elles soient (y compris la sienne) reposent sur certaines présuppositions<sup>14</sup>.

Ce que ces présuppositions ont souvent en commun, c'est le recours à l'intentionnalité. Effectivement, il est impossible de prouver quoi que ce soit si l'on se fie aux intentions de l'auteur ou à celles de l'imprimeur. Comme nous le rappellent Wimsatt et Beardsley (dès 1946), le concept de l'intention de l'auteur est problématique, voire fallacieux<sup>15</sup>, et dans le cas de notre texte, invérifiable. D'ailleurs, comme le rappelle Roland Barthes, l'attachement aux intentions autoriales indique

---

<sup>10</sup> E. Duval, « *Articulation of the Délie : Emblems, Numbers and the Book* », *Modern Language Review*, n° 75, 1980, p. 65.

<sup>11</sup> Saulnier met en question « le comput cabalistique des dizains de *Délie* » en raison des problèmes de numérotage de la première édition : « dans l'originale les pièces ne sont pas numérotées de 1 à 449, mais bien (par une faute de numérotation) de 1 à 458. Toute la formule que Brunetière avait cru deviner est ruinée. Car... on doute que le poète eût laissé passer sans y prendre garde une telle erreur, s'il avait tenu tant que cela à son produit des carrés de 3 et de 7 ». Voir V.-L. Saulnier, *Maurice Scève*, tome I, Paris, Klincksieck, 1948, pp. 136-137.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 68-74.

<sup>13</sup> Pour plus de détails, voir N. Frelick, *Délie as Other : Toward a Poetics of Desire in Scève's Délie*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers, « French Forum Monographs » n° 83, pp. 132-133.

<sup>14</sup> E. Duval, « *Articulation of the Délie : Emblems, Numbers and the Book* », art. cit., pp. 74-75.

<sup>15</sup> W. K. Wimsatt, Jr. et M. C. Beardsley, « *The Intentional Fallacy* », dans *The Verbal Icon : Studies in the Meaning of Poetry*, New York, The Noonday Press, 1954, pp. 3-18.

un désir de fixer le sens, ce qui est problématique, car si tout « texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture »<sup>16</sup>, *Délie* n'en reste pas un des moins mobiles. Nous ne citons pas Barthes pour nier l'existence de l'instance auctoriale, mais pour essayer de prendre en compte nos projections en tant que lecteurs (surtout si l'on s'attache au concept aporétique ou tautologique de « l'homme et l'œuvre »<sup>17</sup>), car comme nous le rappelle Michel Foucault à propos de la « fonction auteur » : « ce qui dans l'individu est désigné comme auteur (ou ce qui fait d'un individu un auteur) n'est que la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique »<sup>18</sup>. Quelles que soient nos projections quant à l'auteur, aux imprimeurs, ou même aux graveurs inconnus (des deux éditions), le fait de supposer que les emblèmes n'ont rien à nous dire, parce qu'ils posent problème peut nous mener à tronquer le texte, à l'altérer, voire à le fausser. Nos projections textuelles, notre désir de trouver un sens univoque ou une interprétation particulière, d'éliminer les contradictions et les contre-sens, risquent aussi de limiter les réseaux multiples de sens, d'en appauvrir les virtualités possibles et donc d'en diminuer les lectures éventuelles. Il vaut mieux se référer au texte lui-même dans son intégrité (seul critère sûr, si certitude il y a dans le monde littéraire) ainsi qu'au constat que les deux éditions du XVI<sup>e</sup> siècle sont publiées avec le même ordre de figures et emblèmes, même si la mise en page a changé d'une édition à l'autre<sup>19</sup>. Ne pourrait-on affirmer qu'il n'existe aucun élément gratuit dans le texte ? Si l'imprimeur de la première édition et, ne l'oublions pas, le graveur inconnu – qui ferait figure d'artiste

---

<sup>16</sup> R. Barthes, « La Mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 65.

<sup>17</sup> Umberto Eco rappelle que même s'il peut distinguer trois types d'intentionnalité (*intentio auctoris, intentio lectoris, et intentio operis*) il a recours à une logique circulaire (le fameux « cercle herméneutique ») pour les expliquer. Voir U. Eco, *Interpretation and overinterpretation*, éd. Stefan Collini, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 64. Il donne d'ailleurs plusieurs exemples de lecteurs qui ont trouvé des choses dans ses romans (*Le Nom de la rose* et *Le Pendule de Foucault*) dont il n'avait pas été conscient et qu'il ne pouvait expliquer. Il reconnaît donc le rôle de l'inconscient dans l'écriture et souligne le manque de rapport entre les intentions de l'auteur et l'interprétation des textes. En fin de compte, le texte demeure le seul critère sûr pour guider la lecture, pp. 67-88.

<sup>18</sup> M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, vol. 63, n° 3, 1969, pp. 85-86.

<sup>19</sup> Selon Françoise Charpentier, les *motti* seraient vraisemblablement de Scève et auraient été insérés après coup aux gravures, lors de l'impression. Voir F. Charpentier, « "Le painctre peult de la neige depaindre". La question des emblèmes dans *Délie* », *Littératures*, n° 17, 1987, p. 28.

dans le contexte moderne, si ces bois avaient été signés, identifiés<sup>20</sup> – contribuent à l’aspect matériel, visuel du livre, ne pourrait-on aussi leur attribuer une fonction de *scripteur*<sup>21</sup> ? Si Scève a collaboré avec d’autres artistes pour l’entrée royale à Lyon, pourquoi ne l’aurait-il pas fait aussi pour la *Délie*<sup>22</sup> ? Les deux éditions du XVI<sup>e</sup> siècle ne feraient-elles pas partie d’un travail collectif, entre poète, graveurs, et imprimeurs<sup>23</sup> ? D’autre part, quelle que soit notre opinion sur le sujet, il faut consulter les textes tels qu’ils se présentent. En fin de compte, le sens ne peut se créer que dans le rapport entre le texte et son lectorat. D’ailleurs, les réseaux de sens du texte délien se construisent surtout à partir des lectures rétroactives du texte<sup>24</sup>.

En fait, comme le suggère Michael Giordano, une des fonctions des emblèmes serait d’inciter le lectorat à participer au décryptage du texte. Selon Giordano, le jeu combinatoire entre les aspects visuels et thématiques du texte déclenche un processus herméneutique. Les lecteurs sont invités à explorer les analogies ou similitudes

---

<sup>20</sup> Comme ceux de Bernard Salomon, par exemple, dans la *Saulsaye* de 1547 ou dans l’entrée royale d’Henri II à Lyon en 1548, publiée en 1549, et dont l’écriture est attribuée à Scève. Voir sa *Saulsaye églogue de la vie solitaire*, publiée à Lyon par Jean de Tournes en 1547, et *La Magnificence de la superbe et triomphante entrée de la noble & antique cité de Lyon faite au Treschrestien Roy de France Henry deuxiesme de ce Nom, et à la Royne Catherine son espouse le XXIII de septembre M.D.XLVIII*, publiée à Lyon par Guillaume Roville en 1549. Pour de plus amples renseignements sur ce graveur, voir P. Sharratt, *Bernard Salomon illustrateur lyonnais*, Genève, Librairie Droz, « Travaux d’Humanisme et Renaissance » n° 400, 2005.

<sup>21</sup> Si l’on peut emprunter ce mot de Barthes dans « La Mort de l’auteur » sans toutefois nier la « fonction auteur » de Foucault. N’oublions pas que Maurice Scève ne signe pas *Délie* de manière explicite : l’édition de 1544 comporte un portrait de l’auteur avec les initiales M. S. au début de l’œuvre et le motto énigmatique « Souffrir non souffrir » (après le huitain liminaire et le dernier dizain) en guise de signature.

<sup>22</sup> Daniel Russell signale que Maurice Scève et Barthélemy Aneau ont collaboré avec d’autres artistes pour l’entrée spectaculaire à Lyon en 1548. Voir D. Russell, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, Toronto, University of Toronto Press, « University of Toronto Romance Series » n° 71, p. 215.

<sup>23</sup> Ceci peut vouloir dire que les emblèmes ont été gravés pour le recueil, après la composition des dizains, ou bien qu’ils ont été trouvés tout faits, comme le suggère Saulnier, qui pense que ceux-ci « ont étroitement guidé son inspiration [celle de Scève]. C’est toute son expérience qu’il aura cristallisée autour d’eux ». Voir V.-L. Saulnier cité dans M. Giordano « *The Title Page Device of Délie : The Question of Textual Relevance* » *Philological Quarterly*, n°61, 1982, p. 477.

<sup>24</sup> Comme le dit Giordano, l’opacité du texte (des dizains et des emblèmes) force le lecteur à relire, à une lecture rétroactive. Le lecteur s’embrouille en essayant de démêler les fils conducteurs et les gloses. Voir M. Giordano, *The Art of Meditation, Op. cit.*, p. 200. La notion de la lecture rétroactive provient de Michael Riffaterre. Selon lui, il y a deux stades de lecture : la première lecture est linéaire et « heuristique » ; et les lectures subséquentes, rétroactives ou « herméneutiques », permettent de décoder le texte selon les éléments structurels qui ne sont pas apparents lors de la lecture linéaire. Les « agrammaticalités » repérées lors de la première lecture peuvent devenir signifiantes lorsqu’elles sont examinées en fonction de ce qui a été (re-)lu, car une nouvelle grammaire du texte peut être conçue selon les équivalences (et les oppositions) qui peuvent maintenant être perçues comme faisant partie d’un même réseau structural. Voir M. Riffaterre, *The Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, pp. 5-6.

possibles entre des éléments qui peuvent parfois paraître disparates<sup>25</sup>. Comme l'affirme Giordano, l'*ars memorativa* de *Délie* est vraiment un *ars combinatoria* et c'est le rôle des lecteurs d'en explorer les permutations<sup>26</sup>.

Les réseaux de sens générés semblent dépendre de la manière dont on s'y prend. Différents lecteurs créent différentes sortes de réseaux, de typologies, pour les emblèmes et unités de sens, car, selon l'analyse de Virginie Minet-Mahy, « la *Délie* offre des résistances à la lecture tant son écriture est hermétique. Or, dans ce dédale pour le lecteur, la métaphore, matérialisée dans le programme d'emblèmes, joue un rôle signifiant fondamental basé sur la reconnaissance mémorielle et la création de réseaux qui orientent le lecteur »<sup>27</sup>. Mais, comme le précise Dorothy Gabe Coleman, puisque les vignettes scéviennes ne correspondent pas strictement au genre de l'emblème moralisateur que l'on trouverait chez un Alciat ou un Corrozet, par exemple, où le poème explicite le sens de l'image et de la devise, il est difficile d'en fixer l'interprétation dans la *Délie* où il s'agirait plutôt d'*impresa*, ou de devises personnelles et énigmatiques<sup>28</sup>. Si « la théorie de l'emblème rêve (...) d'une idéale

---

<sup>25</sup> M. Giordano, « *Scève's Imprese : Typology and Function* », *Romanic Review*, n° 73, 1982, p. 25.

<sup>26</sup> M. Giordano, *The Art of Meditation, Op. cit.*, p. 230. Fernand Hallyn précise aussi que « C'est cette mobilisation à distance, et l'interaction entre thèmes figurés et thèmes textuels qui en résulte, qui donnent à *Délie*, en tant qu'œuvre emblématique, sa particularité : les figures ne sont pas uniquement là pour exprimer un signifié localement inscrit, mais sont également emportées dans un ensemble de réseaux et de strates qui mobilisent tour à tour diverses potentialités signifiantes par une surdétermination latérale ». F. Hallyn, « Les Emblèmes de *Délie* : propositions interprétatives et méthodologiques », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 51, n° 179, 1980, p. 65.

<sup>27</sup> V. Minet-Mahy, « L'Image comme guide de lecture et pouvoir sur le lecteur : le cas de la *Délie* de Maurice Scève », dans *Emblemata Sacra*, textes édités par Ralph Dekoninck et Agnès Guiderdoni-Bruslé, Turnhout, Brepols, « *Imago Figurata Studies* » vol. 7, 2007, pp. 306-307.

<sup>28</sup> Les 3 éléments de l'emblème chez Scève, à savoir l'image, le motto et la glose, ne fonctionnent pas comme dans l'emblème supposé traditionnel que nous voyons chez Alciati ou Corrozet, par exemple, où le poème accompagnant la figure reprend tous les éléments de l'emblème pour en expliciter une sorte de vérité morale. Comme le rappelle Coleman, l'emblème scévien est plus proche de l'*impresa*, c'est-à-dire d'une devise personnelle qui peut rester énigmatique. Voir D. G. Coleman, *Maurice Scève : Poet of Love*, Cambridge, Cambridge UP, 1975, pp. 54-72. La critique s'est accordée à nommer les figures apparaissant dans la *Délie* des devises plutôt que des emblèmes, notant les similarités et différences entre *emblème* et *devise (impresa)*. Yves Giraud (qui cite P. Bouhours et J. Baudoin) signale qu'emblème et devise « ont des points communs : tous deux sont "un composé de figures tirées de la nature ou de l'art, lesquelles on appelle *corps*, et de paroles courtes, proportionnées à la figure, auxquelles on donne le nom d'*âme*" (Bouhours) ». L'emblème servirait plutôt à instruire des « vérités morales », tandis que la devise traduirait « un 'programme' individuel » et caractériserait « une personne par les actions qu'elle a pu accomplir ou par celle qu'elle se propose ». Les paroles qui accompagnent l'emblème « "sont d'ordinaire des propositions qui ont un sens complet, indépendamment de la peinture" (Bouhours) : elles commentent l'image, la "doublent" et l'expliquent ». Par contre, « dans la devise, figure et paroles doivent être combinées pour produire le sens, qui n'existe que par le rapport mutuel entre les deux éléments », à savoir figure et texte. Voir Y. Giraud, « Propositions », dans

coïncidence entre signifiant et signifié »<sup>29</sup>, rien n'est moins certain chez Scève. Au contraire, les emblèmes scéviens soulignent la division entre signifiant et signifié, *déliant* le sens, créant des écarts entre emblèmes, motti et poèmes, là où d'autres livres d'emblèmes tentent d'assurer des liens unificateurs entre les composantes symboliques pour qu'ils soient lisibles, quelque voilées que soient leurs énigmes au départ<sup>30</sup>. Comme l'explique Gisèle Mathieu-Castellani, en examinant « la poétique de l'emblème » (chez Corrozet, par exemple), « l'épigramme contrôle le décodage, souvent du reste en établissant et en expliquant la relation d'analogie entre l'objet matériel et l'objet "intellectuel", notionnel »<sup>31</sup>. Cela n'est pas le cas dans la *Délie*, où les emblèmes gardent leur caractère énigmatique.

La métaphore scévienne met en question le rapport simple (paradigmatique) entre comparant et comparé, entre signifiant et signifié, mettant en relief le glissement syntagmatique du sens. Forts de la « fonction poétique » décrite par Jakobson, les emblèmes et les poèmes scéviens projettent « le principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de la combinaison »<sup>32</sup>, soulignant leurs rapports complexes aux différents codes métaphoriques et métonymiques qui se font écho parmi les divers réseaux verticaux et horizontaux du recueil. Les emblèmes scéviens servent donc à unir et à diviser le recueil en lui donnant une forme, une architecture, un aspect visuel marquant, même si l'on n'arrive pas à s'accorder sur leur sens, ni sur la signification de l'ordre des dizains et des devises<sup>33</sup>. Si les images semblent nous

---

*L'Emblème à la Renaissance. Actes de la journée d'études du 10 mai 1980*, publiés par Yves Giraud et al., Paris, CDU et SEDES, 1982, pp. 8-9. Fernand Hallyn précise que « Tesaurus fera un trait distinctif de l'*impresa* par rapport à l'emblème : l'emblème, s'adressant à un très large public, doit être totalement explicite sur ses intentions, tandis que l'*impresa*, réservée à un public d'initiés, tend naturellement à l'obscurité ». Voir F. Hallyn, « Les Emblèmes de *Délie* : propositions interprétatives et méthodologiques », art. cit., p. 66.

<sup>29</sup> G. Mathieu-Castellani, « Avoir l'objet plus vivement empreint en l'âme » : Le statut de l'objet dans la poétique de la Renaissance », dans *Poétiques de l'objet. L'objet dans la poésie française du Moyen Âge au XXe siècle. Actes du Colloque international de Queen's University (mai 1999)*, réunis et présentés par François Rouget avec la collaboration de John Stout, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 29.

<sup>30</sup> Voir R. Sieburth, *Emblems of Desire : Selections from the "Délie" of Maurice Scève*, edited and translated by Richard Sieburth, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003, p. xli.

<sup>31</sup> G. Mathieu-Castellani, « Avoir l'objet plus vivement empreint en l'âme », art. cit., p. 27.

<sup>32</sup> R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, préface et traduction de N. Ruwet, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 220.

<sup>33</sup> Daniel Russell voit l'emblème non pas tant comme une forme fixe, mais plutôt comme un processus combinatoire (voire intertextuel) de découpage et d'agencement de fragments tirés de différentes sources (allégoriques ou autres) pour créer de nouvelles unités de sens. Voir D. Russell, *The*

offrir des marques typographiques et topographiques, des espèces de « points de capiton »<sup>34</sup> ou de repères à travers la densité des dizains « huis-clos » (terme emprunté à Alfred Glauser<sup>35</sup>), l'expérience du lecteur n'en mime pas moins la mouvance et le parcours erratique et circulaire de la persona poétique dans le dédale du texte. Ce périple giratoire et l'oscillation d'errance et de fixité à travers le recueil sont évoqués, entre autres, par la girouette du quinzième emblème<sup>36</sup> et par la devise énigmatique et tautologique de Scève « Souffrir non souffrir »<sup>37</sup>, qui marque le début et la fin des dizains, sans pour autant offrir de vraie clôture, puisqu'elle encourage le mouvement rétrospectif, circulaire, voire le retour au début de la lecture qui est toujours à recommencer<sup>38</sup>. Le lecteur en quête de sens doit sans cesse lire rétroactivement, revenir au(x) point(s) de départ pour tenter de comprendre la syntaxe tortueuse, les contradictions, les apories, les tautologies et tout autre problème de sens à la fois dans les mots et les images et dans les réseaux qui semblent se tisser, s'enchevêtrer entre eux, souvent pour se défaire, se délier, aussitôt<sup>39</sup>. Si les emblèmes et les mots semblent promettre un parcours téléologique ou des réponses à des vérités cachées à travers un « objet de plus haute vertu », ils nous leurrent par notre désir de sens et

---

*Emblem and Device in France*, Lexington, French Forum Publishers, « French Forum Monographs » n° 59, 1985, p. 164.

<sup>34</sup> Selon Lacan, dans « Subversion du sujet et dialectique du désir », « le point de capiton [est ce] par quoi le signifiant arrête le glissement autrement indéfini de la signification ». Voir J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, Le champ freudien, 1966, p. 805.

<sup>35</sup> A. Glauser, « Scève ou le dizain huis-clos », dans *Le Poème-symbole de Scève à Valéry*, Paris, Nizet, 1967.

<sup>36</sup> Defaux affirme que l'emblème suggère aussi la constance dans le changement, car le motto, emprunté à Pétrarque dit : « Mille revoltes ne m'ont encor bougé ». Mais cet emblème rappelle aussi les péripéties de « L'Oeil trop ardent en mes jeunes erreurs » du premier dizain, qui « Girouettait, mal cault, à l'impourvue », rendant l'amant susceptible aux dangers de l'*innamoramento* incarné par le « Basilisque », tout en l'attachant à l'objet de son amour, comme une victime sacrificielle ou « Piteuse hostie » en admiration fixe de sa « Dame, Constituée Idole de ma vie ». Voir les notes dans l'édition de G. Defaux, *Op. cit.*, tome 2, pp. 170-171 et pp. 13-15.

<sup>37</sup> C'est le sujet du premier chapitre du livre d'A. Glauser, intitulé « "Souffrir non souffrir" : formule de l'écriture scévienne », dans *Écriture et désécriture du texte poétique. De Maurice Scève à Saint-John Perse*. Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2002.

<sup>38</sup> Liz Guild souligne le fait que ce motto suit le mot « Fin », suspendant ainsi la clôture du texte et créant donc un jeu de suppléments mouvants dans des espaces qui dépassent déjà le cadre du livre et illustrant ainsi que la *Délie* ne peut être fixé, ni circonscrit. Voir L. Guild, « *Writing and Drawing in Scève's Délie* », *Paragraph*, n°6, 1985, pp. 43-44.

<sup>39</sup> Selon A. Glauser, « le dizain est la forme tautologique la plus convaincante : serré, refermé sur lui-même », *Ibid.*, p. 33. Selon Jacqueline Risset, « chez Scève, la tautologie domine à ce point que tous les échanges deviennent possibles entre les niveaux de sens, grâce à cette tendance centrale à la superposition (à la fois fusion amoureuse et surdétermination infinie) ; il se produit comme une surexposition où ils disparaissent tous (comme une photographie surexposée devient blanche) » (J. Risset, *L'Annagramme du désir. Essai sur la poétique de Maurice Scève*, Rome, Mario Buzoni Editore, « Biblioteca di cultura » n° 19, 1971, p. 99).

de certitude<sup>40</sup>. Voilà sans doute pourquoi nous pouvons trouver tant de lectures contradictoires du texte délien.

Un réseau de sens, qui pourrait paraître évident à première vue, à savoir le lien entre emblèmes reliés par l'isotopie de la spécularité, nous servira d'exemple. Nous pouvons identifier trois emblèmes spéculaires dans la *Délie* : « Narcissus » (E7), « Le Basilisque, et le Miroir » (E21) et « la Lycorne qui se voit » (E26). Quel est le lien entre ces emblèmes, à part le reflet spéculaire et le regard mortifère ? Le « Basilisque », auquel la persona poétique compare la dame dès le premier dizain, se perçoit dans un miroir, tandis que Narcisse et la licorne se contemplent dans l'eau, l'un avec désir, l'autre avec horreur. A la différence du « Basilisque », ni Narcisse, ni licorne ne sont nommés dans les poèmes. La légende dit que le regard du basilic est mortel et qu'il peut être tué par son propre reflet. Si l'on suppose que c'est la persona poétique qui se sert de la première personne du singulier, le motto « Mon regard par toy me tue » laisse sous-entendre que c'est maintenant lui qui se compare au basilic et que la dame en est le miroir, comme le suggère Coleman<sup>41</sup>. Ou bien est-ce, comme le propose McFarlane, Délie qui se tuerait en se voyant reflétée dans les yeux du poète<sup>42</sup> ? Il est difficile de décider du référent ici, car comme le dit Marc Graff, « la caractéristique essentielle de l'emblème est en effet l'absence absolue de toute instance d'énonciation »<sup>43</sup>. Les derniers vers du prétendu « dizain glose » n'en simplifient guère la lecture, car ils laissent entendre que les deux (amant-poète et dame) sont sujets à la mort par le même regard :

Je m'esjouys quand ta face se monstre,  
Dont la beaulté peult les Cieulx ruyner :  
Mais quand ton œil droit au mien se rencontre,  
Je suis contrainct de ma teste cliner :  
Et contre terre il me fault incliner,  
Comme qui veulx d'elle ayde requerir,  
Et au danger son remede acquerir,

---

<sup>40</sup> Comme le suggère François Lecerle, « Réquérir l'attention, solliciter les affects et susciter le plaisir ne sont, en quelque sorte, que des vertus 'apéritives' », même si celles-ci sont importantes. Voir F. Lecerle, « Du visible au lisible : l'expansion de l'image », *Histoire de la France littéraire, Tome 1, Naissances, Renaissances Moyen-Age – XVIe siècle*, volume dirigé par Frank Lestringant et Michel Zink, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 335.

<sup>41</sup> D. G. Coleman, *An Illustrated Love « Canzoniere »*. *The Délie of Maurice Scève*, Genève, Slatkine, 1981, p. 43.

<sup>42</sup> Voir les notes sur le dizain 186 dans l'édition de la *Délie* par I. D. McFarlane, *Op. cit.*, p. 425.

<sup>43</sup> M. Graff « Nombres et emblèmes dans *Délie* », art. cit., p. 8.

Ayant commune en toy compassion.  
Car tu ferois nous deux bien tost perir :  
Moy du regard, toy par reflection. (D 186)

L'indécidabilité des pronoms (ce que Marcel Tetel nomme « La con-fusion et réversibilité sexuelle du *je* et *tu* inhérentes à l'emblème »<sup>44</sup>) pose problème dès le premier emblème « La femme et la Lycorne » où le motto « Pour le veoir je pers la vie » rend la lecture indéterminable. Comme le demande McFarlane dans ses notes à l'édition de 1544, faut-il lire « le » comme « la » ou « te »<sup>45</sup> ? A quoi le « le » se réfère-t-il ? Et notons que le même motto est reproduit dans l'édition de 1564. L'emblème semble faire référence au mythe de la capture de la licorne, attirée par une vierge. Dans la gravure, la licorne, qui se repose sur le giron de la dame, est blessée par une flèche. Le dizain suivant la vignette n'en explicite pas le sens, mais souligne le thème du pouvoir du regard fatal de l'*innamoramento* à travers la métaphore de « l'archier »<sup>46</sup>. Faut-il donc lier les flèches d'Amour à celle au flanc de la licorne ? Les derniers vers du poème disent que dès le jour de ce premier regard « continuellement / En sa beaulté gist ma mort, et ma vie » (D 6). Il semble assez clair ici qu'il s'agit de la persona poétique qui se compare à la licorne et que l'attrait de la dame en représente le danger mortel. Mais ce qui peut encore compliquer le sens de l'emblème c'est (et on l'a souvent souligné) que la licorne, associée au pouvoir purificateur, s'avère aussi un symbole christique<sup>47</sup>. Nous reprendrons ce fil plus tard, dans une discussion de « La Lycorne qui se voit ».

« Narcissus », le septième emblème, réitère le thème du regard fatal, faisant aussi référence à la vanité de l'amour narcissique à travers le motto « Asses meurt qui en vain ayme ». Ce reflet n'est pas mortel en soi, mais il est trompeur (puisque Narcisse ne se reconnaît pas tout de suite comme l'objet de son propre désir). Le mythe soulève le problème de la connaissance de soi (rappelons que Tirésias avait prédit que tout irait bien pour Narcisse pourvu qu'il ne se connaisse pas) et semble

---

<sup>44</sup> M. Tetel, « Autour des emblèmes de *Délie* », dans *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 1994, pp. 73-75.

<sup>45</sup> I. D. McFarlane, *Op. cit.*, p. 123.

<sup>46</sup> Pour plus de détails sur ce thème voir L. K. Donaldson-Evans, *Love's Fatal Glance : A Study in Eye Imagery in the Poets of the Ecole Lyonnaise*, University (Mississippi), Romance Monographs, 1980.

<sup>47</sup> I. D. McFarlane cite Guy de Tervarent à ce sujet en ce qui concerne les arts visuels, *Ibid.*, pp. 122-123.

suggérer que cette méconnaissance, qui mène au choc de la reconnaissance de sa propre image en tant qu'objet de son désir, est ce qui est fatal pour le jeune homme chez Ovide. L'identification de la persona poétique de la *Délie* au personnage ovidien reste problématique, non seulement en raison de l'absence de son nom<sup>48</sup> (sauf dans le titre « Narcissus » donné dans « L'ordre des figures et emblèmes » à la fin du recueil), mais aussi parce que, comme le précise Mathieu-Castellani, la persona scévienne se décrit comme une sorte d'anti-Narcisse<sup>49</sup>. Tandis que le héros ovidien est puni pour son auto-suffisance, l'amant-poète scévien se plaint d'être puni alors qu'il se trouve dans une situation inverse (voire chiasmatisée) à celle de Narcisse<sup>50</sup>, car il ne sait mépriser autrui. Au contraire, il se « desayme » et aime « aultruy » :

Si c'est Amour, pourquoy m'occit il doncques,  
Qui tant aymay, et onq ne sceuz hair ?  
Je ne m'en puis non asses esbahir,  
Et mesmement que ne l'offençay oncques :  
Mais souffre encor, sans complainctes quelconques,  
Qu'il me consume, ainsi qu'au feu la Cyre.  
Et me tuant, à vivre il me desire,  
Affin qu'aymant aultruy, je me desayme.  
Qu'est il besoing de plus oultre m'occire,  
Veu qu'asses meurt, qui trop vainement ayme ? (D 60)

Si la vanité de cet amour est soulignée, c'est sans doute parce qu'il a lieu dans le domaine de l'image, du spéculaire, du monde trompeur de l'imaginaire, qui est lié à la méconnaissance chez Lacan. Comme nous l'avons signalé ailleurs, selon ce psychanalyste, l'amour, qui se trouve dans le domaine spéculaire de l'imaginaire, a une structure narcissique : « c'est son propre moi qu'on aime dans l'amour, son propre moi réalisé au niveau imaginaire »<sup>51</sup>. Le mythe de Narcisse illustre aussi l'inaccessibilité de l'objet d'amour qui suit la logique métonymique du désir. Si l'amour de l'image de l'autre reflétée dans l'eau s'avère hors d'atteinte, voire fatal, en

---

<sup>48</sup> Voir D. L. Baker, *Narcissus and the Lover: Mythic Recovery and Reinvention in Scève's Délie*, Saratoga, ANMA Libri, « Stanford French and Italian Studies » n° 46, 1986, qui soulève cette question et qui fait une analyse détaillée de cet intertexte ovidien dans le texte scévien. Il y a aussi une section sur les mythes ovidiens dans N. Frelick, *Délie as Other: Toward a Poetics of Desire in Scève's Délie*, *Op. cit.*, pp. 66-86.

<sup>49</sup> G. Mathieu-Castellani, « Narcisse au giron de Mélancolie », *Versants*, n° 26, 1994, p. 104.

<sup>50</sup> Il est intéressant de noter, d'ailleurs, que l'inversion est une des caractéristiques du reflet spéculaire.

<sup>51</sup> La citation est de J. Lacan, *Le Séminaire. Livre I. Les Écrits techniques de Freud, 1953-1954*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1991, p. 163. Voir aussi N. Frelick, « Poétique du transfert et objets a : l'exemple de la *Délie* », dans *Poétiques de l'objet*, *Op. cit.*, p. 79.

raison de sa dimension imaginaire, spéculaire, il n'en est pas moins sujet aux lois du symbolique, qui structurent désir et parole selon la logique du déplacement, du détournement, les rendant sujets à un glissement sans fin<sup>52</sup>.

Or, si la persona poétique s'identifie à la situation du héros ovidien dans le domaine de la méconnaissance imaginaire et de l'amour impossible, il s'assimile aussi à Echo, pour qui Narcisse s'avère l'objet inaccessible, l'impossibilité de son désir se doublant de l'impossibilité de le dire. Echo, qui devient une voix errante et désincarnée ayant perdu toute capacité de s'exprimer, ne peut que répéter la fin des mots des autres. Echo illustre donc à la fois le déplacement métonymique du désir et une espèce de specularité auditive (un reflet sonore des paroles d'autrui) qui évoque l'inter-dit, voire les détours du sens. Elle représente ainsi non seulement l'amour chimérique, inaccessible, ou *interdit* (pour Narcisse) dans le domaine de l'imaginaire, mais aussi l'impossibilité de l'exprimer, sauf à travers les discours obliques ou symptomatiques de *l'inter-dit* ou de « l'entre-les-lignes » du symbolique, à savoir les répétitions, les lapsus, les béances, et les mots des autres (voire les citations ou intertextes) qui multiplient les signifiants et les réseaux de sens, sans jamais pouvoir les circonscrire en un discours linéaire ou univoque. Au lieu de mener à l'amour et à l'alliance désirée (des corps et du sens), ses efforts ne peuvent que multiplier les signes de ses défaites.

L'emblème 26, « La Lycorne qui se voit », semble reprendre le thème de Narcisse et faire écho au premier emblème où figurent la femme et la licorne. Il reprend aussi la contemplation de soi suggérée par l'auto-réflexivité. Virginie Minet-Mahy, qui suggère que l'image est un guide de lecture dans la *Délie*, rappelle que « l'âme en l'état de contemplation est spéculative (*speculum*, miroir), un miroir qui doit recevoir de la lumière (Dieu) l'illumination, la connaissance de la vérité... ». Mais

---

<sup>52</sup> Rappelons que pour Lacan (qui combine les découvertes de Sigmund Freud dans l'analyse des rêves et de Roman Jakobson en ce qui concerne l'aphasie et la théorie linguistique) le domaine de l'imaginaire est lié à la condensation, à la métaphore, tandis que le symbolique est associé au déplacement (au "virement"), et à la métonymie. Voir J. Lacan, « La Psychanalyse vraie, et la fausse », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 2001, p. 166. Pour une lecture qui prend ces dimensions en compte, voir R. D. Cottrell, « *Graphie, phonè and the Desiring Subject in Scève's Délie* », *L'Esprit Créateur*, vol. 25, n° 2, 1985, pp. 3-13. Pour le thème de l'errance et l'intertexte pétrarquiste, voir F. Rigolot dans *Le Texte de la Renaissance des Rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Librairie Droz, 1982, pp. 173-186 et *L'Erreur de la Renaissance. Perspectives littéraires*, Paris, Honoré Champion Editeur, « Etudes et essais sur la Renaissance » n° 30, 2002.

après une ellipse, elle souligne aussi la contradiction inhérente à cette attente : « L'expérience du miroir chez Scève est pour le moins décevante. Elle renvoie à l'amant un reflet mortifère... Même lorsqu'il s'agit de la licorne, symbole christique par excellence, qui se mire »<sup>53</sup>. Rappelons le motto de cet emblème (répété à la fin du dizain 231, qui le suit) : « De moy je m'espouvante ». L'idée que ce miroir mène à l'illumination ou à la connaissance de la vérité pose problème, et le recours au symbolisme christique (utilisé comme base de lecture pour l'emblème, comme pour le recueil, par certains lecteurs), s'avère problématique, surtout en ce qui concerne cette image. Josianne Rieu, par exemple, perçoit « une évolution au long du recueil »<sup>54</sup>, « un cheminement initiatique qui permet cette transmutation de l'écriture et de l'amour » et qui « correspond aussi à une communion entre les amants, dans la mesure où leur transformation personnelle à la faveur de l'amour, dans son œuvre purificatrice, autorisera leur convergence dans une même corporalité sacrée »<sup>55</sup>. Elle voit les références au mythe de Narcisse, associées à l'image de la licorne, comme liées à la fontaine baptismale chrétienne, à la purification et à la sublimation<sup>56</sup>. Cette interprétation est difficile à justifier, non seulement parce qu'il est malaisé de voir une évolution à travers le recueil, mais surtout parce que cet argument repose sur le symbolisme christique et purificateur de la licorne, qui est loin d'être surdéterminé dans le texte.

S'agit-il d'un détournement du sens ou du matériel iconographique connu, comme le suggère Françoise Charpentier en parlant de l'association de la licorne avec la purification ? Selon Charpentier, « le rapport du motto à l'image pose problème » et il existe dans l'emblème de la licorne qui se voit une division, voire une « rupture entre la vignette et le motto » :

Car à l'évidence, l'image illustre le pouvoir qu'a la corne de la licorne de purifier tout ce qu'elle touche. Comment cette contemplation de la licorne dans le miroir de l'eau (qu'elle n'était que censée purifier) aboutit-elle à cette

---

<sup>53</sup> V. Minet-Mahy, « L'Image comme guide de lecture et pouvoir sur le lecteur : le cas de la *Délie* de Maurice Scève », art. cit., p. 317.

<sup>54</sup> J. Rieu, « L'imaginaire du miroir, de la fontaine et de la licorne dans la *Délie* de Maurice Scève », dans *Libres horizons. Pour une approche comparatiste. Lettres francophones. Imaginaires. Hommage à Arlette et Roger Chemain*, textes réunis par Micéala Symington et Béatrice Bonhomme, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 309.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 310-311.

non reconnaissance de soi, cette stupeur angoissée ? Ici le sens du motto est repris fidèlement dans l'emblème, mais l'image reste dans sa solitude énigmatique<sup>57</sup>.

Ceci mène à un « second problème », selon Charpentier, « qui est celui de l'implicite des images (voire parfois du texte), qui induit entre les dizains, entre les images et entre texte et image un réseau secret, d'une efficacité d'autant plus forte qu'il est tu »<sup>58</sup>. Certes, ces associations tacites posent problème, mais comme le suggère Dorothy Gabe Coleman, l'emblème de la licorne qui contemple son reflet avec consternation (image reprise par Boschius dans son *Symbolographia* en 1702), se réfère fort probablement à un autre intertexte (au lieu du symbolisme purificateur et christique de la licorne), à savoir au *Driadeo d'amore* de Luca Pulci<sup>59</sup>. Sans doute inspiré par le goût renaissant pour les poètes romains (Ovide et Virgile) et pour les pastorales à couleur locale, comme *Il ninfaie fiesolano* de Boccace, le *Driadeo* comporte des histoires d'amour et de métamorphoses de satyres et de nymphes dépeignant l'origine mythologique de certains fleuves en Italie<sup>60</sup>. Entre autres, Pulci raconte l'histoire de l'amour du satyre Sévère pour la driade Lora, après avoir repoussé la nymphe Pietra (qui, comme Biblis, devient une fontaine de pleurs). Sévère est transformé en licorne par Diane, qui veut le punir pour ses transgressions. Cette transformation rappelle celle d'Actéon, qui est aussi puni par Diane (autre nom de Délie et rappelons qu'Actéon est le sujet de l'emblème 19). Les deux jeunes hommes sont transmués en bêtes (ce qui rappelle à la fois l'aspect animal du désir et l'aliénation qu'il peut provoquer). Sévère est horrifié par ce changement en lui, et la

---

<sup>57</sup> F. Charpentier, « "Le painctre peult de la neige depaindre". La question des emblèmes dans *Délie* », art. cit., p. 29.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>59</sup> Voir D. G. Coleman, « An Illustrated Love "Canzoniere" », *Op. cit.*, pp. 50-52, ainsi que son *Maurice Scève : Poet of Love*, *Op. cit.*, pp. 103-106. McFarlane et Defaux s'accordent tous deux avec la trouvaille de Coleman dans leurs éditions critiques. Le *Driadeo*, une œuvre poétique composée en *ottava rima* en 1446 et dédiée à Lorenzo de Medici, a connu plusieurs impressions au XVe et XVIe siècles. A ce sujet voir R. B. Gottfried, « *Spencer and the Italian Myth of Locality* » *Studies in Philology*, vol. 34, n° 2, 1937, p. 114.

<sup>60</sup> La *Saulsaye. Églogue de la vie solitaire* de Scève illustrée par Bernard Salomon et publiée par Jean de Tournes en 1547, semble s'inspirer de ce même goût pour la pastorale, située cette fois-ci aux bords de la Saône près de Lyon (ici les nymphes sont transformées en saules par le dieu de la rivière). Pour plus d'information, voir Thomas M. Greene « *Scève's "Saulsaye" : The Life and Death of Solitude* », *Studies in Philology*, vol. 70, n. 2, 1973, pp. 123-140, ainsi que Tom Conley, « *An Eclogue Engraved : Maurice Scève and Bernard Salomon's Saulsaye (1547)* », *Book and Text in France, 1400-1600 : Poetry on the Page*, édité par Adrian Armstrong et Malcolm Quainton, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 139-162 et *An Errant Eye : Poetry and Topography in Early Modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

jeune Lora en devient folle. Les deux amants sont transformés en rivières par les dieux (Mercure et Apollon) et peuvent ainsi finalement se joindre<sup>61</sup>. Sévère devient la Sieve, dont l'homophonie avec le nom de Scève ne peut manquer de nous frapper.

Comme le suggère JoAnn DellaNeva, Actéon, Sévère et la licorne scévienne se trouvent tous face au même phénomène. Chacun se rend compte que ses traits ont changé et que son reflet, son apparence externe, ne correspond plus à l'image intérieure qu'il s'est faite de lui-même et qui n'existe plus que dans son imaginaire. Selon DellaNeva, cette prise de conscience rappelle le moment singulier d'aliénation et de reconnaissance (ou plutôt de non-reconnaissance ou de méconnaissance) décrit dans le « stade du miroir » lacanien<sup>62</sup>. D'ailleurs, comme elle le précise encore, les métamorphoses d'Actéon et de Sévère font en sorte qu'ils ne changent pas juste de forme, perdant leur forme humaine, mais leurs voix se trouvent aussi changées et ils perdent le pouvoir de parler, ce qui les relie aussi à Echo dans le mythe de Narcisse.

Tous les emblèmes spéculaires de la *Délie* évoquent le choc de l'*innamoramento* comme une espèce de traumatisme aliénant, à savoir les morts renouvelées dont parle le poète dans le huitain liminaire<sup>63</sup>. Comme nous l'avons vu, les reflets spéculaires des emblèmes scéviens (et de l'amant-poète) semblent se référer non seulement aux problèmes du regard, mais aussi à ceux de la voix et aux problèmes d'expression figurés par Echo. D'ailleurs, le regard et la voix sont les « objets *a* » par excellence, évoquant la situation de l'amant-poète, ainsi que l'imaginaire et le symbolique, voire les images et le texte de la *Délie*<sup>64</sup>. Les emblèmes et les mots représentent à la fois

---

<sup>61</sup> Les dizains de la *Délie* où il est question de la confluence des fleuves de Lyon, le Rhone et la Saône, pour évoquer l'union des amants (comme dans le dizain 346) semblent aussi tirer leur inspiration de ce genre poétique.

<sup>62</sup> J. DellaNeva, « *Image and (Un)Likeness* », dans *A Scève Celebration : Délie 1544-1994*, Sarratoga, ANMA Libri, « Stanford French and Italian Studies » n° 77, 1994, pp. 52-53. Marcel Tetel se sert aussi de cette comparaison pour distinguer entre la Minerve d'Alberti et la Délie Scève, mais sans faire de différence entre le poète et sa persona : « Alberti compose un traité scientifique, tandis que Scève élabore un projet plutôt narcissique. Avant de commencer son œuvre, le poète franchit le stade du miroir lacanien sans jamais y parvenir totalement, car en guise de discours amoureux, il s'engage dans la recherche d'une auto-connaissance évanescence et sans cesse reportée ». Voir M. Tetel, « Autour des emblèmes de *Délie* », art. cit., p. 73.

<sup>63</sup> C'est la thèse de D. L. Baker, *Narcissus and the Lover : Mythic Recovery and Reinvention in Scève's Délie*, *Op. cit.*

<sup>64</sup> Voir N. Frelick, « Poétique du transfert et objets *a* : l'exemple de la *Délie* », art. cit., pp. 73-82. Le dizain 82 est une excellente illustration du rôle du regard et de la voix dans le texte, car « L'ardent désir du hault bien désiré » qui réduit la persona poétique « en cendre » ne lui laisse « que ces deux signes cy : L'œil larmoyant pour piteuse te rendre, La bouche ouverte à demander mercy ».

l'imaginaire et le symbolique (même s'ils tentent d'évoquer l'indicible choc fatal avec le réel qu'est l'*innamoramento*) et ils se font écho à distance à travers les axes métaphoriques et métonymiques du recueil. Au lieu d'établir une progression linéaire vers le savoir, vers le « hault bien désiré » (D 82), ils créent des réseaux mobiles et multiples qui perturbent nos attentes et nous mettent face à notre désir de sens, d'ordre, et de savoir. Au lieu de nous donner accès à la béatitude<sup>65</sup> ou à l'illumination à travers un « miroir » didactique et moral (comme dans les genres du *speculum* médiéval ou des livres d'emblèmes plus typiques à la Renaissance), la spécularité des emblèmes et du texte scéviens nous tend un miroir qui nous implique tout en restant énigmatique. Et ceci pour que nous puissions y contempler les problèmes liés au désir, à la réflexivité et à l'aliénation, voire à l'opacité des signifiants et à tous les défis surgissant du « stade du miroir » qui mettent en cause notre statut comme sujet. S'il nous tend ces miroirs textuels, c'est que Scève nous invite aussi à réfléchir à l'éthique de la lecture : à remettre en question les rapports entre auteurs, scripteurs, éditeurs, images, devises, textes et lecteurs, ainsi que tous les rapports transférentiels entre eux.

\* Nous tenons à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour le soutien qui a rendu ce travail possible.

---

<sup>65</sup> Au lieu de trouver la béatitude, la persona poétique du dizain 370 ne trouve que « desespoir, Dieu d'éternel tourment ».