



La passion au miroir : les dizains spéculaires de Délie

Nancy Frelick

Volume 38, numéro 3, été 2015

Les passions et leurs enjeux au seizième siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1087399ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/rr.v38i3.26146>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0034-429X (imprimé)

2293-7374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Frelick, N. (2015). La passion au miroir : les dizains spéculaires de Délie. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 38(3), 17–39.
<https://doi.org/10.33137/rr.v38i3.26146>

Résumé de l'article

Cet article se donne pour but d'examiner l'expression et la représentation des passions dans les dizains spéculaires de Délie, objet de plus haute vertu de Maurice Scève à la lumière de plusieurs traditions (ovidienne, platonicienne, pétrarquiste, ficinienne, etc.). Il s'agira donc d'analyser les usages multiples de la symbolique des miroirs dans le texte, ainsi que les réseaux de sens liés aux passions suscitées par la contemplation spéculaire. Le miroir sert non seulement de médiateur au désir, à travers le « Cristal opaque » (D229) qui renvoie l'image de la bien-aimée, mais il est parfois même personnifié pour pouvoir exprimer ses propres plaintes d'amour et le pouvoir paradoxal de l'oeil de la « Damoiselle » qui a le même effet sur lui que sur les hommes (D230). Ses jeux d'absence et de présence, de surface et de profondeur évoquent aussi l'inaccessibilité de la Dame dans cette « heureuse fontaine » qui cèle l'image de Délie dans ses « sacrées undes » (D235). Il sert également à évoquer le regard mortifère de la dame dont la face s'avère un « miroir meurdrier de ma vie mourante » (D307). La métaphore du miroir sert aussi à évoquer le regard introspectif de l'amant-poète qui se contemple. Entre autres, nous pourrions nous demander si cette « méditation du miroir reste dominée par l'univers platonicien des Idées » comme le suggère Jean Frappier — si « le mythe de Narcisse » est vraiment « dépassé, purifié » dans le texte scévien.

La passion au miroir : les dizains spéculaires de *Délie**

NANCY FRELICK

University of British Columbia

Cet article se donne pour but d'examiner l'expression et la représentation des passions dans les dizains spéculaires de Délie, objet de plus haulte vertu de Maurice Scève à la lumière de plusieurs traditions (ovidienne, platonicienne, pétrarquiste, ficinienne, etc.). Il s'agira donc d'analyser les usages multiples de la symbolique des miroirs dans le texte, ainsi que les réseaux de sens liés aux passions suscitées par la contemplation spéculaire. Le miroir sert non seulement de médiateur au désir, à travers le « Cristal opaque » (D229) qui renvoie l'image de la bien-aimée, mais il est parfois même personnifié pour pouvoir exprimer ses propres plaintes d'amour et le pouvoir paradoxal de l'œil de la « Damoiselle » qui a le même effet sur lui que sur les hommes (D230). Ses jeux d'absence et de présence, de surface et de profondeur évoquent aussi l'inaccessibilité de la Dame dans cette « heureuse fontaine » qui cèle l'image de Délie dans ses « sacrées undes » (D235). Il sert également à évoquer le regard mortifère de la dame dont la face s'avère un « miroir meurtrier de ma vie mourante » (D307). La métaphore du miroir sert aussi à évoquer le regard introspectif de l'amant-poète qui se contemple. Entre autres, nous pourrions nous demander si cette « méditation du miroir reste dominée par l'univers platonicien des Idées » comme le suggère Jean Frappier — si « le mythe de Narcisse » est vraiment « dépassé, purifié » dans le texte scévien.

This article examines the expression and portrayal of passion in the mirror poems of Maurice Scève's Délie, object of plus haulte vertu, in light of several traditions (influenced by Ovid, Plato, Petrarch, Ficino, etc.). It analyzes the multiple uses of mirror metaphors in the text, along with symbolic networks related to conflicting desires, thoughts, and emotions brought about by the specular contemplation of the self and the love object. The mirror serves not only as a mediator of desire, through the "Cristal opaque" (of D229, for example) that reflects the image of the beloved. It is sometimes personified, so that it may express its own cries of love and sorrow, and the paradoxical power of the Lady's eyes that can affect it in the same way as it does men (D230). Plays on the co-opposites of presence and absence, or surface and depth, are used to evoke the inaccessibility of the Lady in the "heureuse fontaine" that hides Délie's image in its sacred waters (D235). In addition, the looking glass evokes the fatal gaze of the Beloved whose face becomes a "miroir meurtrier de ma vie mourante" (D307). Mirror metaphors are also used to evoke the introspective gaze of the poet-lover who contemplates his own emotional state. Among other things, we will reconsider Jean Frappier's thesis that this specular meditation is dominated by the Platonic world of Ideas and that these poems go beyond the Narcissus myth, which he sees as "surpassed, purified" in Scève's text.

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

André le Chapelain décrit l'amour comme une espèce de passion (de souffrance, de mal) qui provient de la vision et de la contemplation immodérée de la beauté de l'autre sexe : « Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus »¹. Dans son *Commentaire sur Le Banquet de Platon*, Marsile Ficin décrit aussi l'amour comme une maladie qui se transmet par le regard². Suivant les théories platoniciennes de l'émission ou de l'extramission (en combinaison avec les idées aristotéliennes de l'intromission), les yeux ne représentent pas uniquement des fenêtres ou des miroirs métaphoriques de l'âme, parce qu'ils reflètent nos sentiments ; ils donnent directement accès au cœur et à l'âme, favorisant le passage d'esprits vitaux ou d'agents de contagion d'un être à l'autre³. Ils rendent

1. Andreas Capellanus, *On Love*, trad. P. G. Walsh (Londres : Duckworth, 1982), 32. Walsh traduit le mot latin *passio* par « suffering », souffrance (33). Voici la traduction de Claude Buridant dans André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois* (Paris : Klincksieck, 1974), 47 : « L'amour est une passion naturelle qui naît de la vue de la beauté de l'autre sexe et de la pensée obsédante de cette beauté. On en vient à souhaiter par-dessus tout de posséder les étreintes de l'autre et à désirer que, dans ces étreintes, soient respectés, par une commune volonté, tous les commandements de l'amour. Que l'amour soit une passion, c'est facile à voir. En effet, nulle angoisse n'est plus grande que celle qu'il provoque, car l'amoureux est toujours dans la crainte que sa passion ne puisse aboutir à l'issue souhaitée et que ses efforts ne soient prodigués en vain ». Comme le précise Buridant dans ses notes, André le Chapelain « se montre ici un lecteur attentif d'Ovide ». Il explique aussi que « la littérature théologique, avec sa description des différents degrés de séduction suivant la hiérarchie augustinienne (*suggestio, delectatio, consensus*) et la mise en relief du rôle nuisible de la vision, pouvait inspirer le Chapelain dans la définition du processus de l'amour (*visio, cogitatio immoderata, passio*) » qui, précise-t-il « sera reprise mot pour mot par Jean de Meun dans le *Roman de la Rose* » où l'amour est décrit comme une « maladie de pensée » (c'est nous qui soulignons le latin). Buridant cite aussi des proverbes de l'Antiquité et du Moyen Âge qui soulignent le rôle prépondérant de la vision dans la naissance de l'amour passionnel (207–08). Il est aussi intéressant de noter que, selon le dictionnaire bilingue de Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues* (Londres : Adam Islip, 1611), accessible sur le site électronique : <http://www.pbm.com/~lindahl/cotgrave/>, le mot *passion* se traduit principalement par « perturbation, trouble » ou « affliction ».

2. Donald Beecher nous rappelle que le mot « contagion » provient du Latin *tangere*, « toucher ». La contagion par les yeux est donc une sorte d'attouchement, de contact à distance. Voir l'article de Donald Beecher, "Windows on Contagion", *Imagining Contagion in Early Modern Europe*, éd. Claire L. Carlin (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005), 32–46, ainsi que celui de Nancy Frelick, "Contagions of Love: Textual Transmission" dans le même volume (47–62), pour plus de détails sur la transmission de l'amour par les yeux et sur l'emploi de cette thématique dans la littérature.

3. Pour de plus amples renseignements sur l'influence des théories relatives à l'optique, voir Suzanne Conklin Akbari, *Seeing through the Veil: Optical Theory and Medieval Allegory* (Toronto : University of Toronto Press, 2004).

donc l'être vulnérable aux rayons visuels issus des yeux d'une personne apte à infecter (ou à blesser) celui qui la regarde⁴. Ces rayons (souvent comparés à des étincelles, des flèches ou des dards empoisonnés ou envenimés) diffusés et absorbés par les yeux sont capables de transmettre des vapeurs sanguines qui contamineraient le spectateur d'une maladie pire que la peste, selon Ficin, à savoir l'amour-passion qui s'installe dans le cœur et dans l'âme de la victime et y imprime l'image obsédante de la bien-aimée comme en un miroir : « L'âme de l'amant devient ainsi le miroir où se reflète l'image de l'aimé[e] »⁵. Il s'agit d'une maladie de l'imagination, d'un ensorcellement (*fascinatio*), qui envahit tout le corps par le sang, affectant ainsi toute la personne et comportant de graves symptômes physiques (fièvres, insomnies, anorexie, etc.) menant à la mort, si l'amour n'est pas réciproque⁶.

4. L'argument de Marsile Ficin procède par analogie dans le *Commentaire sur Le Banquet de Platon, De l'amour / Commentarium in Convivium Platonis, De Amore*, trad. Pierre Laurens (Paris : Belles Lettres, 2002), 218–20 : « Et de même que *cette vapeur des esprits* est engendrée par un sang de même nature, de même à son tour elle *jette des rayons semblables à elle par les yeux, qui sont comme des fenêtres vitrées*. De même encore que le Soleil, qui est le cœur du monde, en accomplissant sa révolution, transmet au monde inférieur sa lumière et par sa lumière ses vertus, de même le cœur de notre corps, en faisant circuler par son mouvement perpétuel le sang qui l'entoure, répand dans le corps tout entier les esprits qui en émanent et par eux transmet des étincelles de lumière à chaque membre et en particulier aux yeux [...]. De plus, que *le rayon émis par les yeux entraîne avec lui une vapeur spirituelle et celle-ci du sang*, nous le constatons grâce au fait que les yeux chassieux et rouges communiquent par l'émission de leur rayon le même mal à ceux qui les regardent de près. On voit par là que *le rayon se prolonge jusqu'à toucher l'homme* qui lui fait face et *qu'avec le rayon émane une vapeur du sang corrompu dont la contagion infecte les yeux de l'observateur* [...]. Quoi donc d'étonnant à ce que l'œil grand ouvert et fixé sur quelqu'un décoche sur son vis-à-vis les traits de ses rayons et qu'en même temps que ces traits qui sont les véhicules des esprits il dirige sur lui cette vapeur du sang que nous appelons esprit [*spiritus*] ? De là *le trait empoisonné transperce les yeux* et, comme il est envoyé par le cœur de l'agresseur, il *gagne la poitrine de l'agressé* comme son propre séjour, *frappe le cœur* et sur sa paroi résistante s'émousse et *redevient du sang*. Ce sang étranger, étant différent de la nature du sujet blessé, infecte son sang à lui. *Ce sang infecté est un sang malade. Il s'ensuit un double ensorcellement [fascinatio]* » (VII, 4, c'est nous qui soulignons). Toutes les citations de Marsile Ficin proviennent de cette édition.

5. Ficin, 48. Ficin, 222 : « Mais se peut-il, dira-t-on, qu'un si mince rayon, un esprit si léger, une faible parcelle du sang de Phèdre corrompe aussi violemment et dangereusement Lysias tout entier ? Eh bien, cela ne vous étonnera plus si vous considérez les autres maladies qui naissent de la contagion, la démangeaison, la gale, la lèpre, la pleurésie, la phtisie, la dysenterie, l'ophtalmie, la peste. Or, la contagion de l'amour est prompte et s'avère le plus grave de tous ces fléaux ».

6. Pour les symptômes de la maladie d'amour, voir Mary Frances Wack, *Lovesickness in the Middle Ages: The Viaticum and its Commentaries* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1990), 40, et

Sans doute inspiré par ces *topoi*, l'instant de l'*innamoramento* capté dans le premier dizain de la *Délie*, se traduit par l'œil foudroyant de la dame qui s'avère aussi fatal que celui du basilic (du premier dizain et de l'emblème 21) qui, comme la Gorgone, peut tuer avec son regard mortifère⁷.

L'Oeil trop ardent en mes jeunes erreurs
 Girouettoit, mal cault, à l'impourveue :
 Voicy (ô paour d'agreables terreurs)
 Mon Basilisque avec sa poignant' veue
 Perçant Corps, Cœur, et Raison despourveue,
 Vint penetrer en l'Ame de mon Ame.

Grand fut le coup, qui sans tranchante lame
 Fait, que vivant le Corps, l'Esprit desvie,
 Piteuse hostie au conspect de toy, Dame,
 Constituée Idole de ma vie.⁸ (D1)

Comme le remarque Hans Staub, « Scève est d'abord poète du regard ; il le sera d'un bout à l'autre de ce recueil qui commence par le mot 'l'Œil' »⁹. Lance

Massimo Ciavolella, *La 'Malattia d'amore' dall'Antiquità al Medioevo* (Rome : Bulzoni, 1976).

7. C'est ce que Lance K. Donaldson-Evans nomme « the aggressive eye topos » dans *Love's Fatal Glance: A Study of Eye Imagery in the Poets of the "École Lyonnaise"* (University, Mississippi : Romance Monographs, 1980). Selon la légende, Méduse était d'une beauté parfaite avant d'être métamorphosée en Gorgone, monstre hideux coiffé de serpents, qui pétrifie les hommes avec son regard — thème de la poésie baroque analysé par Gisèle Mathieu-Castellani dans *Les Thèmes amoureux dans la poésie française 1570-1600* (Paris : Klincksieck, 1975) et dans *Mythes de l'éros baroque* (Paris : Presses Universitaires de France, 1981). Il est intéressant de noter que, même si Méduse et le basilic partagent le pouvoir de pétrification, ni le miroir, ni le regard n'ont exactement la même valeur dans les deux histoires. Persée ne peut conquérir la Gorgone qu'à l'usage d'un bouclier de bronze transformé en miroir par polissage. Persée décapite Méduse à l'aide de la surface réfléchissante qui le protège (en lui permettant de l'épier indirectement pendant qu'elle dort), mais le regard paralysant de la Gorgone garde le même pouvoir mortifère même après sa mort. Persée s'en sert pour se défendre contre ses ennemis en les pétrifiant. La tête de Méduse sera ensuite fixée sur le bouclier d'Athéna pour protéger les citoyens de la ville qui porte son nom par son pouvoir apotropaïque.

8. Maurice Scève, *Delie object de plus haulte vertu*, éd. Gérard Defaux, 2 vols. (Genève : Droz, 2004), 1 : 5. Toutes les citations de la *Délie* proviennent de cette édition critique en 2 volumes. Les sigles suivants se réfèrent aux dizains (D) et aux emblèmes (E).

9. Hans Staub, *Le Curieux désir : Scève et Peletier du Mans, poètes de la connaissance* (Genève : Droz, 1967), 37.

Donaldson-Evans rappelle aussi que la synecdoque de « L'Œil trop ardent » sert à la fois à représenter et à cerner la persona poétique « en [ses] jeunes erreurs », dont toute l'identité est ainsi réduite au pur regard¹⁰. De plus, cet œil singulier, disloqué et personnifié, qui semble tourner en rond, comme exorbité, mais fixement (comme une girouette¹¹), souligne à la fois son manque de direction, son aliénation, son isolement et sa vulnérabilité face à l'œillade agressive de la femme-basilic, qui elle aussi est munie d'un « Œil trop ardent ». Difficile donc de distinguer un œil de l'autre, de différencier un regard de l'autre (voire du regard de l'Autre), car ce moment de contact pénétrant qui envahit le corps, le cœur, et l'âme de l'amant, les unit à jamais, les identifiant comme victime passive et impuissante (« piteuse hostie ») d'une part et comme assaillant omnipotent et inhumain, voire divin (« Idole »), de l'autre¹². L'organe

10. Donaldson-Evans, *Love's Fatal Glance*, 101. La référence aux « jeunes erreurs » est clairement une allusion au « giovenile errore » de Pétrarque. Pour les liens entre la poésie de Scève et celle de son prédécesseur toscan, voir Doranne Fenoaltea, "The Poet in Nature: Sources of Scève's *Délie* in Petrarch's *Rime*", *French Studies* 27.3 (1973) : 257-70 et "Establishing Contrasts: An Aspect of Scève's Use of Petrarch's Poetry in the *Délie*", *Studi francesi* 55 (1975) : 17-33 ; JoAnn DellaNeva, *Song and Counter-Song: Scève's Délie and Petrarch's Rime* (Lexington : French Forum, 1983) ; Terence Cave, "Scève's *Délie*: Correcting Petrarch's Errors", in *Pre-Pléiade Poetry*, éd. Jerry C. Nash (Lexington : French Forum, 1985), 112-24. Pour une étude plus étendue de la question des « erreurs » ou « errances » dans la littérature renaissance, voir François Rigolot, *L'Erreur de la Renaissance. Perspectives littéraires* (Paris : Honoré Champion, 2002).

11. Scève se sert du verbe « girouetter » (probablement un néologisme selon McFarlane, dans son édition, *The Delie of Maurice Scève* [Cambridge : Cambridge University Press, 1966], 367), pour décrire les péripéties de l'œil de l'amant dans le premier dizain. Il inclut aussi la girouette dans la quinzième devise de *Délie* pour évoquer à la fois la constance de l'amant dans le changement (voir Defaux, 2 : 170-71) et mimer « le parcours erratique et circulaire de la persona poétique dans le dédale du texte » comme le dit Nancy Frelick dans « Lire en abyme : les emblèmes spéculaires de *Délie* », *textimage : le confrencier* 1 (2012), 9 : http://revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/frelick1.html.

12. Comme le fait remarquer Jacques Lacan au sujet de la poésie courtoise, ce modèle représente non seulement un renversement des rôles masculin et féminin dans la société féodale, mais il pose « selon le mode de la sublimation propre à l'art, un objet que j'appellerai affolant, un partenaire inhumain. Jamais la Dame n'est qualifiée pour telles de ses vertus réelles et concrètes, pour sa sagesse, sa prudence, voire même sa pertinence. Si elle est qualifiée de sage, ce n'est pas pour autant qu'elle participe à une sagesse immatérielle, qu'elle représente plus qu'elle n'en exerce les fonctions. Par contre, elle est aussi arbitraire qu'il est possible dans les exigences de l'épreuve qu'elle impose à son servent », Jacques Lacan, *Séminaire VII : L'Éthique de la psychanalyse* (Paris : Seuil, 1986), 180. Pour une analyse plus détaillée, voir Nancy Frelick : "Lacan, Courtly Love and Anamorphosis", in *The Court Reconvenes*, éd. Barbara K. Altmann et Carleton W. Carroll (Woodbridge, Suffolk : D. S. Brewer, 2003), 107-114 ; « Poétique du transfert et

oculaire de l'amant ne peut que voir ou subir passivement, tandis que le regard de la dame est puissant : il a le pouvoir de toucher, de percer, de pénétrer et de prendre possession de sa proie, qui lui est dorénavant *liée*. L'amant-martyr cependant se trouve *aliéné (délié)* de lui-même, ce qui se voit dans le portrait d'un moi fragmenté, morcelé dans les vers du poète¹³.

Selon Deborah Lesko Baker, le choc fatal décrit dans le premier dizain est vécu comme un traumatisme itératif qui se répète tout au long du recueil¹⁴. Il se traduit par les morts renouvelées décrites dans le huitain liminaire (qui ouvre le volume et précède les dizains), où la *persona* annonce ses intentions poétiques « A SA DELIE » :

Non de Venus les ardentz estincelles,
Et moins les traictz, desquelz Cupido tire :
Mais bien les mortz, qu'en moy tu renouvelles
Je t'ay voulu en cest Oeuvre descrire. (v. 1-4)

Suivant la théorie néoplatonicienne de Ficin, une fois atteint par la maladie d'amour, l'amant perd son âme, qui va vivre chez l'aimée. Il est donc mort à lui-même et ne peut vivre qu'en elle. Par contre, comme le suggère la fin du premier dizain, l'image de la dame est imprimée et gravée dans son cœur, où il peut la contempler, l'adorer, l'idolâtrer à travers le simulacre constitué par son

objets *a* : l'exemple de la *Délie* », in *Poétiques de l'objet. L'objet dans la poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, éd. François Rouget et John Stout (Paris : Honoré Champion, 2001), 73-82 ; et "Sex, Lies, and Anamorphosis: Love as Transference in Scève's *Délie*", *Romanic Review* 90. 3 (1999) : 301-16.

13. Suivant Gandelman, Jenny Davis Barnett décrit deux types de regards dans le texte : optique et haptique. Le premier, visuel, est celui de l'amant-poète qui perçoit. L'autre, tactile, est le regard perçant de la dame : "The Dangerous Act of Seeing: The Role of the Gaze in Maurice Scève's 1544 *Délie*" (doctoral dissertation, Emory University, 2010), 76-77. Pour plus de renseignements sur les jeux onomastiques autour du nom « Délie », voir Dorothy Coleman, "Scève's Choice of the Name 'Délie,'" *French Studies* 18. 1 (1964) : 1-16 ; Jacqueline Risset, *L'Anagramme du désir. Essai sur la Délie de Maurice Scève* (Rome : Mario Bulzoni, 1971) ; T. Anthony Perry, "Délie ! An Old Way of Dying (A New Hypothesis on Scève's Title)", *French Forum* 1 (1976) : 2-13 ; François Rigolot, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance* (Genève : Droz, 1977), 110-26 ; Lance Donaldson-Evans, *Love's Fatal Glance*, 94-95 ; et Nancy Frelick, "Looking for 'Délie' through the Labyrinth of Signs", in *A Scève Celebration: Délie 1544-1994*, éd. Jerry C. Nash (Stanford : ANMA LIBRI, 1994), 115-27.

14. Deborah Lesko Baker, *Narcissus and the Lover: Mythic Recovery and Reinvention in Scève's Délie* (Stanford : ANMA LIBRI, 1986).

âme¹⁵. Cette image est reprise dans le troisième dizain où, suite au contact avec le « doux venin » des yeux de son « Basilisque », la *persona* poétique s'immole en hommage à la divine image de *Délie* qu'il idolâtre, sans espoir de béatitude :

Ton doux venin, grace tienne, me fit
Idolâtrer en ta divine image
Dont l'œil credule ignoramment meffit
Pour non preveoir à mon futur dommage.
Car te immolant ce mien cœur pour hommage
Sacrifia avec l'Ame la vie.
Doncques tu fus, ô liberté ravie,
Donnée en proye à toute ingratitude :
Doncques espere avec deceue envie
Aux bas Enfers trouver beatitude. (D3)

La contemplation immodérée de la beauté dans l'imagination (la fantaisie) de l'amant transforme l'image ou le simulacre de la bien-aimée en idole, qui rivalise avec Dieu. Selon Thomas Hunkeler :

Au moment où Scève reprend le terme d'« idole » pour désigner ce que *Délie* représente aux yeux de l'amant, il met à profit non seulement l'acception théologique du terme, qui voit dans l'idole une représentation, image ou (plus souvent) statue, d'une divinité que l'on adore comme si elle était la divinité elle-même, mais aussi la signification que cette notion a par rapport à la théorie physiologique de la vision [chez Ficin].¹⁶

L'aspect visuel de cette passion se trouve aussi implicitement lié à la spécularité dès le premier dizain, où le regard mortifère de la Dame se confond avec celui du basilic, thème repris dans l'emblème 21 (« Le Basilisque, et le

15. Ficin cite Platon : « Cet amant, dit-il, est une âme morte en son propre corps et vivante dans le corps d'un autre » (42). Plus loin, il écrit : « S'ajoute que l'amant sculpte en son âme la figure de l'aimé[e]. L'âme de l'amant devient ainsi le miroir où se reflète l'image de l'aimé[e] ». Ficin, 48 (nous avons déjà cité cette dernière phrase plus haut). Il reprend cette idée plus tard : « Quoi d'étonnant à ce que ces traits qui sont imprimés et gravés si fortement dans le cœur, la méditation à son tour les peigne dans l'esprit et l'esprit les fixe dans le sang ? » Ficin, 230.

16. Thomas Hunkeler, *Le Vif du sens. Corps et poésie selon Maurice Scève* (Genève : Droz, 2003), 231–32.

Miroir ») et son « dizain-glose » (D186)¹⁷. L’emblème représente un basilic qui se contemple dans un miroir à pied, accompagné de la devise : « MON REGARD PAR TOY ME TVE ». Selon la tradition au Moyen Âge et à la Renaissance, le seul moyen de se protéger contre le basilic est de se munir d’un miroir qui lui renverra son propre regard mortifère¹⁸. Tandis que la devise inscrite autour de l’emblème souligne la mort du ‘moi’ par son propre regard, par l’intermédiaire de l’autre (le miroir ou la dame), le dizain 186 change les enjeux en suggérant que l’amant et la dame périront tous les deux :

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,
 Ayant commune en toy compassion.
 Car tu ferois nous deux bien tost perir :
 Moy du regard, toy par reflection. (D186)

À première vue on est tenté de penser que le poème et l’emblème comparent tous les deux la Dame au basilic de manière conséquente avec le premier dizain, où l’amant-poète se réfère à elle comme « Mon Basilisque avec sa poignant’ veue ». Mais comme le suggère Coleman, la devise de l’*impresa* implique que l’amant se tue en se contemplant dans le miroir, qui est identifié

17. Le terme « dizain-glose » est de V.-L. Saulnier, *Maurice Scève*, 2 vols. (Paris : Klincksieck, 1948).

18. C’est ce que dit l’histoire d’Alexandre et du basilic dans *Gesta Romanorum* cité par Joseph Nigg, éd., *The Book of Fabulous Beasts: A Treasury of Writings from Ancient Times to the Present* (Oxford : Oxford University Press, 1999), 164. C’est aussi la version de la légende que l’on trouve dans un sonnet des *Rime diverse* de Pétrarque cité par Dorothy Gabe Coleman, in *An Illustrated Love “Canzoniere”. The Délie of Maurice Scève* (Genève-Paris : Slatkine, 1981), 42 (à partir de l’édition des *Rime diverse*, éd. F. Neri et al. [1951], 594) : « Quella che gli animai del mondo atterra / e nel primo principio gli rimena / percosse il cavalier, del quale è piena / ogni contrada che’l mar cinge e serra. / Ma questo è un basilisco che diserra / gli occhi feroci a porger morte e pena, / tal che già mai né lancia né catena / porian far salvo chi con lui s’affera. / Un sol rimedio ha il suo sguardo nocivo / di specchi armarsi a ciò ch’egli sfaville / e torne quasi a la fontana il rivo, / mirando sé conven che si destille / quella sua rabbia: al modo ch’io ne scrivo / fia assicurata questa e l’altre ville ».

avec *Délie*¹⁹. Le dizain-glose rappelle l'*innamoramento* du premier dizain lorsqu'il évoque le danger du contact visuel : « Mais quand ton œil droit au mien se rencontre ». Cependant, cette fois-ci, le poète suggère que *Délie* aussi périra de son propre regard reflété. Selon McFarlane et Coleman, le miroir mortel dans lequel elle se verrait, se trouverait dans les yeux de l'amant-poète²⁰. En fin de compte, les différentes lectures possibles du poème et de l'emblème font en sorte qu'il n'est pas facile de décider si le basilic de l'emblème représente la dame ou l'amant. De même avec le miroir. Cette indistinction entre sujet et objet, qui se confondent dans ce jeu de regards et de miroirs, tout comme dans « La con-fusion et réversibilité sexuelle du *je* et *tu* inhérentes à l'emblème », renforce le sens d'erreur ou d'errance, d'incertitude et d'indirection, évoqué dès le premier dizain²¹. Cette indistinction rappelle aussi le paradigme platonicien examiné plus haut. C'est-à-dire que l'amant pourrait lui aussi s'avérer mortifère, puisqu'il est devenu miroir et parce qu'il porte en lui l'effigie en miroir de la Dame au regard fulgurant.

Du point de vue néoplatonicien, les deux derniers vers du dizain n'exprimeraient-ils pas aussi un souhait (plus ou moins agressif) de la part de l'amant, qui voudrait que cet amour/cette mort soit partagée, qu'il y ait réciprocité et donc régénérescence ? Ne s'agirait-il pas d'un désir que la dame soit pareillement morte à elle-même, pour qu'elle puisse vivre en lui, tout comme il vit en elle ? Qu'il y ait « mutuelle affection » et ainsi une double vie pour l'amant et sa bien-aimée, qui se ressemblent ²²? Comme le dit Ficin :

[...] l'amant qui n'est pas aimé est complètement mort. Et il ne revivra jamais, à moins que l'indignation ne le ressuscite. Au contraire, quand l'aimé répond à l'amour, l'amoureux vit au moins en lui. Et là assurément se produit quelque chose d'admirable.

19. Coleman, *An Illustrated Love "Canzoniere"*, 43. Coleman distingue l'emblème de l'*impresa*, précisant que l'emblème (tel qu'on le trouverait chez un Alciat, par exemple) est normalement moralisateur et que l'*impresa* est une devise plus personnelle et énigmatique. Voir Dorothy Gabe Coleman, *Maurice Scève: Poet of Love* (Cambridge : Cambridge University Press, 1975), 54-72.

20. McFarlane, *The Delie of Maurice Scève*, 425. Coleman, *An Illustrated Love "Canzoniere"*, 44.

21. Marcel Tetel, « Autour des emblèmes de *Délie* », in *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, éd. Gisèle Mathieu-Castellani (Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 1994), 75.

22. Selon Ficin, 46, « C'est la ressemblance qui engendre l'amour ».

Chaque fois que deux êtres s'entourent d'une mutuelle affection, l'un vit en l'autre et l'autre vit en l'un [...] la conquête et l'amour s'opposent en ce que le conquérant s'empare des autres par lui-même, tandis que l'amoureux prend possession de lui-même grâce à un autre, chacun des deux amants s'éloignant de lui-même et se rapprochant de l'autre, mourant à lui-même et en l'autre ressuscitant. Toutefois il y a dans l'amour réciproque une seule mort et une double résurrection. De fait, celui qui aime meurt une seule fois en lui, parce qu'il s'oublie. Mais il revit aussitôt en l'aimé quand celui-ci s'empare de lui dans une pensée ardente. Et il ressuscite une deuxième fois quand il se reconnaît en l'aimé et ne doute pas qu'il soit aimé. Ô bienheureuse mort, suivie de deux vies ! ô merveilleux échange, dans lequel chacun se livre lui-même à l'autre et possède l'autre sans cesser de se posséder ! ô gain inestimable, quand deux êtres ne font qu'un, au point que chacun des deux, au lieu d'un devient deux et que, comme dédoublé, celui qui n'avait qu'une vie en a désormais deux grâce à cette mort ! Car qui meurt une fois et ressuscite deux fois, au lieu d'une vie en acquiert deux et au lieu de lui seul se retrouve deux.²³

Dans la *Délie*, il s'agit, bien sûr, d'un amour non réciproque, d'un désir inassouvi pour l'autre (voire l'Autre) qui s'avère obsédant, angoissant. Même si l'idéal platonicien est désiré, il reste tout aussi inaccessible que la dame qui semble promettre accès à l'union et à l'harmonie, à cette double vie rêvée, mais impossible.

Le dizain 230, qui paraît juste avant l'emblème de la licorne se regardant, met en scène la dame au miroir²⁴. Le poète se présente comme le témoin de cette scène intime de la bien-aimée à sa toilette dans laquelle la glace se voit transformée en amant qui se plaint à voix basse du pouvoir destructeur des yeux de la dame au « chef doré » :

Quand je te vy orner ton chef doré,
 Au cler miroir mirant plus clere face,
 Il fut de toy si fort enamouré,
 Qu'en se plaignant il te dit à voix basse :

23. Ficin, 44–46.

24. Voir Frelick, « Lire en abyme », pour une analyse détaillée des emblèmes spéculaires de *Délie*.

Destourne ailleurs tes yeux, ô l'oultrepassé.
 Pourquoi ? dis tu, tremblant d'un ardent zele.
 Pource, respond, que ton œil, Damoiselle,
 Et ce divin, et immortel visage
 Non seulement les hommes brule, et gele :
 Mais moy aussi, où est ta propre image. (D230)

L'apostrophe du miroir personnifié, « Destourne ailleurs tes yeux, ô l'oultrepassé », suggère la projection ou le transfert des sentiments de l'amant-poète sur la glace et rappelle le « Basilisque avec sa poingnant' veue » du premier dizain, dont le regard s'avère mortel, ainsi que l'emblème 21 « Le Basilisque, et le Miroir », qui représente le basilic qui se contemple. Si, comme le suggère Coleman, la dame est identifiée au miroir mortel qui tue l'amant dans cette devise (E21), les rôles sont, pour ainsi dire, inversés dans le D230, où le miroir « de toy si fort enamouré » reproche à la dame de le faire brûler et geler par son regard. Même le miroir — qui ailleurs peut protéger les héros des regards mortifères du basilic ou de Méduse — perd son pouvoir face à l'œil de la « Damoiselle », face à « ce divin, et immortel visage » qui s'y contemple.

Ce miroir, où se trouve l'image de la « Damoiselle », se confond aussi au cœur de l'amant qui, comme nous l'avons vu, contient l'effigie de *Délie*. Le miroir, en tant qu'objet, est comparé au miroir du cœur dans le dizain 229, où le poète s'avère critique du reflet imparfait renvoyé par le « Cristal opaque » du miroir de la dame en faveur de l'image supérieure d'elle gravée en son cœur.

Dens son poly ce tien Cristal opaque,
 Luisant, et cler, par opposition
 Te reçoit toute, et puis son lustre vacque
 A te monstren en sa reflexion.
 Tu y peulx veoir (sans leur perfection)
 Tes mouvementz, ta couleur, et ta forme.
 Mais ta Vertu aux Graces non diforme
 Te rend en moy si representative,
 Et en mon cœur si bien à toy conforme
 Que plus, que moy, tu t'y trouverois vive. (D229)

Cette fois-ci, le poète s'adresse à la dame à la deuxième personne du singulier, pour créer une distinction entre le reflet qu'elle peut voir dans le miroir matériel (« ce tien Cristal opaque ») — où elle peut se voir en entier (« Te reçoit toute »), mais de manière imparfaite — et le miroir de son cœur, qui seul peut réfléchir la perfection de Délie. Le miroir concret ne peut capter que ses qualités apparentes : « Tu y peulx veoir (sans leur perfection) / Tes mouvementz, ta couleur, et ta forme ». Ce miroir extérieur reflète d'ailleurs tout ce qui est inconstant, éphémère, sujet au changement, tandis que le miroir intérieur, plus vrai, plus constant, fait voir la « Vertu aux Graces non diforme » de Délie. Il n'y a que le miroir idéal de l'amant-poète qui puisse représenter sa « vertu » et l'immortaliser. Mais ce miroir idéal dans lequel le poète se contemple et se façonne, tout en idolâtrant Délie, n'est-ce pas aussi la *Délie*, l'œuvre qui rendra possible son immortalité poétique ?

Le sens platonicien du dizain qui met en opposition le concret et l'abstrait, la beauté passagère et le « reflet de l'éternelle Beauté »²⁵ se double d'autres sens potentiels. L'opacité du cristal dans lequel la dame se contemple (au début du dizain) est mise en contraste avec la clarté, la vivacité de l'image gravée sur le miroir intérieur qu'est le cœur de l'amant. Ce qui est visible dans le monde concret est dévalorisé en faveur d'une vérité cachée. Souligner l'opacité du verre met d'ailleurs l'accent sur la surface du miroir, qui doit être invisible pour donner une image fidèle, en opposition avec le cœur qui s'avère fidèle tout en niant les jeux de surface qui limiteraient la représentation de Délie. Est-ce aussi un commentaire voilé sur la supériorité de la représentation dans les arts visuels et poétiques, à savoir les emblèmes et les vers, tels qu'on les trouve dans la *Délie*, par exemple ? Le terme « vive » (au dernier vers), qui rime avec « representative », suggère un jeu de mots à la fois sur la vraisemblance du simulacre de la dame, qui se trouverait représentée dans le miroir du cœur comme dans un portrait saisi sur le vif, et sur la vitalité de cette image de Délie, qui serait plus vivante que l'amant lui-même. Comme nous l'avons vu plus haut, selon Ficin, l'amant serait mort en lui dès le choc de l'*innamoramento*, car son âme vivrait désormais chez la bien-aimée.

La périphrase renvoyant au miroir dans le D229 peut aussi paraître ironique, voire oxymorique. Il est vrai que les miroirs de l'époque ne renvoyaient

25. Jean Frappier, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 11 (1959) : 157.

pas toujours une image claire de l'objet reflété, mais ceux confectionnés de *crystallo* à Venise étaient les meilleurs de l'époque et constituaient de vrais objets de luxe : « dès la deuxième moitié du XV^e siècle, les verriers de Murano surent fabriquer un verre si pur, si blanc, si fin qu'ils le nommèrent 'cristallin' à cause de sa parenté avec le cristal de roche dont il rappelait la transparence et l'éclat »²⁶. L'expression « cristal opaque » rappelle d'ailleurs le fameux précepte paulinien : « videmus nunc per speculum in aenigmate : tunc autem facie ad faciem »²⁷. En ce monde, nous ne pouvons voir le réel (Dieu) qu'indirectement, comme par moyen d'un miroir obscur, énigmatique, tandis qu'en la présence de Dieu nous verrons tout comme face à face. L'idée paulinienne de la médiation du savoir imparfait dans ce monde *per speculum in aenigmate* est liée au concept platonicien du reflet ici-bas des véritables Idées au-delà. Le monde terrestre, assimilé à l'obscurité, est le domaine des ombres, tandis que le domaine céleste est associé à la lumière et Dieu au soleil, dont l'éclat s'avère en fait trop éblouissant pour les mortels. Dans cette optique, ce n'est que dans le domaine spirituel, loin du monde concret, qu'il est vraiment possible de contempler Dieu, qui ne peut être évoqué que symboliquement, comme à travers un miroir obscur ou énigmatique²⁸. En même temps, le miroir lui-même « évoque la manifestation du transcendant dans l'immanent »²⁹. Comme nous l'avons vu, le transcendant est aussi lié à l'intériorité, à l'introspection, à la méditation, à la contemplation du miroir intérieur qui reflète la divinité.

La pensée paulinienne quant à la mort à soi pour vivre en l'autre est sans doute aussi influencée par la philosophie platonicienne. Comme le dit François Rigolot, au sujet de *Délie* (en des termes qui font écho aux écrits platoniciens

26. Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir* (Paris : Hachette, 1994), 28.

27. Paul, I Corinthiens 13.12. L'ouvrage de Cynthia Skenazi, *Maurice Scève et la pensée chrétienne* (Genève : Droz, 1992) montre l'importance de la tradition paulinienne et du syncrétisme dans la poésie scévienne. Pour de plus amples renseignements sur ce précepte paulinien, voir Norbert Hagedé, *La Métaphore du miroir dans les Épîtres de Saint Paul aux Corinthiens* (Neuchâtel-Paris : Delachaux et Niestlé, 1957). Voir aussi Edward Peter Nolan, *Now Through a Glass Darkly: Specular Images of Being and Knowing from Virgil to Chaucer* (Ann Arbor : University of Michigan Press, 1990) pour l'influence de cet aphorisme dans la littérature.

28. Au Moyen Âge, il s'agit surtout de la lecture allégorique. Voir par exemple Claire Nouvet, "An Allegorical Mirror: The Pool of Narcissus in Guillaume de Lorris' *Romance of the Rose*", *Romanic Review* 91. 4 (2000) : 366.

29. Margot Schmidt, « Miroir », *Dictionnaire de spiritualité*, 17 tomes (Paris : Beauchesne, 1979-1980), 10 : 1295.

de Ficin que nous avons vus) : « Le thème paulinien de la mort à soi-même, qui a pour corollaire celui de la vie en l'autre, est comme repris ici [dans la *Délie*] sur un mode profane, une nouvelle Déesse venant se substituer au Dieu chrétien et exigeant le même abandon de soi, la même 'conversion' en l'autre »³⁰. Mais, comme le suggère la fin du troisième dizain (ainsi que la fin du recueil poétique), cette conversion mène « Aux bas Enfers » plutôt qu'à la béatitude.

Tout comme le dizain 229, le dizain 257 compare deux types de miroirs : extérieur et intérieur. Le premier, l'objet « réel », le « Miroir, au cloud toujours pendant » auquel le poète s'adresse et qui reçoit l'image de la dame, domine les deux premiers vers ; le second, le cœur de l'amant — miroir interne sur lequel l'image de la dame est gravée selon la théorie néoplatonicienne de Ficin (comme nous l'avons vu) — prend finalement le dessus en raison de la nature du premier, qui manque de discernement en reflétant « toute dame », tandis que le cœur de l'amant ne valorise que l'image de la bien-aimée, qu'il recrée suite à l'*innamoramento* :

Tu es, Miroir, au cloud toujours pendant,
 Pour son image en ton jour recevoir :
 Et mon cœur est auprès d'elle attendant,
 Qu'elle le vueille aumoins, appercevoir.
 Elle souvent (ô heureux) te vient veoir,
 Te descouvrant secrette, et digne chose,
 Où regarder ne le daigne, et si ose
 Ouir ses pleurs, ses plainctz, et leur sequelle.
 Mais toute dame en toy peult estre enclose,
 Où dedans luy aultre entrer n'y peult, qu'elle. (D257)

Le miroir extérieur, celui auquel la *persona* poétique s'adresse dans l'apostrophe du premier vers, est plus objectif, moins sélectif³¹. En revanche, le miroir de son cœur, qui est moins visible, est plus subjectif, mais aussi plus sélectif, plus sûr.³² Selon Baker, cette trajectoire de l'extérieur vers l'intérieur s'accorde avec

30. François Rigolot, « 'Cinq paroles intelligibles' : à propos de Scève l'Obscur ». In *A Scève Celebration : Délie 1544-1994*, éd. Jerry C. Nash, 58-59.

31. Voir l'excellente analyse de ce dizain par Baker, *Narcissus and the Lover*, 68, qui informe la nôtre.

32. Scève ne se sert pas explicitement de cette association, mais on pourrait peut-être suggérer qu'il verrait sans doute le miroir de son cœur comme plus constant qu'une glace composée de vif-argent, de

la thèse de Jean Frappier quant au rôle du miroir dans la poésie d'amour de la Renaissance, qui représente une progression dans l'introspection. Pour Baker, cette progression marque un passage du *reflet*, comme phénomène visuel extérieur, à l'idée de la *réflexion*, d'un dialogue intériorisé dans lequel l'amant tourmenté donne voix à ses expériences³³. Dans cette optique, l'intériorisation libère la *persona* poétique de la « contemplation passive » (expression de Frappier) car elle exige qu'il s'identifie activement comme amant³⁴. Nous pourrions dire, par contre, que c'est en raison de cette subjectivité, de cette identification comme miroir de sa dame, que l'amant se trouve moins fortuné que le miroir « réel », qui est indifférent et pour qui toutes dames s'avèrent interchangeables. C'est la passion obsédante pour l'unique dame inaccessible qui fait souffrir l'amant-poète. Celui-ci peut bien reprocher au miroir extérieur, non seulement d'avoir accès à la présence réelle de la dame qui s'y contemple (comme dans D229 et D257), mais aussi de s'en sortir indemne, alors que l'amant-poète souffre continuellement des morts renouvelées par la vision de *Délie* qu'il a intériorisée. Ce poème trahit donc une certaine amertume, une jalousie de l'heureux miroir qui est indifférent mais qui se trouve à proximité de la dame qui le regarde, tandis que le cœur de l'amant, qui est devenu un temple à *Délie*, se trouve maltraité, ayant du mal à s'attirer un seul regard d'elle. Entre autres, il y a sans doute ici un rappel implicite du thème pétrarquiste de l'amant qui perçoit le miroir comme un adversaire et qui met la dame en garde contre les dangers de la contemplation narcissique³⁵.

mercure — symbole de l'inconstance.

33. Baker, *Narcissus and the Lover*, 71–72. Voir aussi Michael J. Giordano, *The Art of Meditation and the French Renaissance Love Lyric: The Poetics of Introspection in Maurice Scève's Délie*, object de plus haute vertu (1544) (Toronto : University of Toronto Press, 2010), qui explore la dimension introspective de l'œuvre. Giordano analyse aussi la dimension spéculaire de la *Délie* à travers l'optique de la tradition méditative, y compris dans la versification et dans la forme même des dizains, un aspect de l'œuvre que nous ne pouvons malheureusement pas examiner ici.

34. Baker, *Narcissus and the Lover*, 68 (elle cite Frappier, « Variations sur le thème du miroir », 158).

35. Pétrarque, *Rime* 45, Francesco Petrarca, *Petrarch's Lyric Poems: The Rime Sparse and Other Lyrics*, trad. Robert M. Durling (Cambridge : Harvard University Press, 1976), 111 : « Il mio adversario in cui veder solete / gli occhi vostri ch' Amore e 'l Ciel onora / colle non sue bellezze v'innamora / più che 'n guisa mortal soavi et liete. / Per consiglio di lui, Donna, m'avete / scacciato del mio dolce albergo fora : / misero esilio ! avegna ch' i' non fora / d'abitar degno ove voi sola siete. / Ma s' io v'era con saldi chiovi fisso, / non dovea specchio farvi per mio danno / a voi stessa piacendo aspra et superba. / Certo, se vi rimembra di Narcisso, / questo et quel corso ad un termino vanno — / ben che di sì bel fior sia

Dans le dizain 307, c'est le visage de Délie qui devient le « Miroir meurtrier de ma vie mourante », vers allitératif soulignant encore le rapport ambivalent entre amant-victime (« ma vie mourante ») d'une part et dame-miroir-homicide (« Miroir meurtrier ») de l'autre — expression qui rappelle le sonnet de Pétrarque qui désigne les yeux de Laure comme des miroirs meurtriers, « micidiali specchi », et qui contient aussi une référence implicite à Narcisse, dont le tourment est sans fin même après la mort³⁶ :

Plus je la voy, plus j'adore sa face,
 Miroir meurtrier de ma vie mourante :
 Et n'est plaisir, qu'à mes yeulx elle face,
 Qu'il ne leur soit une joye courante,
 Comme qui est de leur mal ignorante,

inedgna l'erba ». Toutes les citations de Pétrarque (à part celle qui vient de Coleman) proviennent de cette édition bilingue. Il est intéressant de noter que d'une part l'amant-poète de Pétrarque reproche à la dame de préférer le miroir pendu au mur, lui disant qu'à sa place, il ne l'aurait pas rendue fière et dure, à ses dépens (pauvre exilé !). D'autre part, il lui rappelle les dangers de trop se contempler au miroir, comme Narcisse, dont l'histoire se termine mal. Comme nous le verrons, et comme le souligne Baker dans *Narcissus and the Lover*, ce mythe ovidien est un intertexte important dans la *Délie*, même si Narcisse n'y est pas explicitement nommé. Il est toutefois le sujet du septième emblème et de son dizain-glose (D60) où il se dépeint comme une sorte d'« anti-Narcisse » selon Gisèle Mathieu-Castellani, dans « Narcisse au giron de Mélancolie », *Versants* 26 (1994) : 104. Il est intéressant de noter l'ironie qui fait du miroir extérieur un bel indifférent distingué par sa froideur, comme Narcisse avant son épisode spéculaire, tandis que l'amant s'apparente au héros ovidien après la punition de Némésis, qui fait en sorte qu'il subisse une soif, une passion sans fin, auprès de ces eaux inviolées. Pour une excellente lecture des mythes ovidiens, voir Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion* (Cambridge : Cambridge University Press, 2002).

36. Pétrarque, *Rime* 46 : « L'oro et le perle e i fior vermigli e i bianchi / che 'l verno devria far languidi et secchi / son per me acerbi et velenosi stecchi / ch' io provo per lo petto et per li fianchi. / Però i dì miei fien lagrimosi et manchi, / ché gran duol rade volte aven che 'nvecchi ; / ma più ne colpo i micidiali specchi / che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi. / Questi poser silenzio al signor mio / che per me vi pregava, ond' ei si tacque / veggendo in voi finir vostro desio ; / questi fuor fabbricati sopra l'acqua / d'abisso et tinti ne l'eterno oblio / onde 'l principio de mia morte nacque » (c'est nous qui soulignons). Rappelons que, selon les *Métamorphoses* d'Ovide, Narcisse continue à contempler son reflet dans les ondes stygiennes des Enfers. Suivant Genot, Sara Sturm-Maddox dans *Petrarch's Laurels* (University Park : Pennsylvania State University Press, 1992), 121–22, observe que le système vertical de communication dans le Paradis de Dante (où le miroir des yeux de Béatrice mène au salut) se traduit en un système horizontal de reflets qui est clos dans les *Rime sparse* de Pétrarque, qui s'avèrent hantées par le spectre de Narcisse.

Et qui puis vient en dueil se convertir.
 Car du profond du Cœur me fait sortir
 Deux grandz ruisseaulx, procedantz d'une veine,
 Qui ne se peult tarir, ne divertir,
 Pour estre vive, et sourgeante fontaine. (D307)

Dans ce dizain, le miroir intérieur dans lequel l'amant contemple la dame se convertit en fontaine par l'intermédiaire de son deuil et de l'image liquide des larmes issues de son cœur — il s'agit, selon Baker, d'une référence directe à Narcisse, la conversion de la joie au deuil correspondant au moment où le héros ovidien prend conscience de sa déception³⁷. Le cœur, source de ses pleurs et donc lié métonymiquement aux yeux (ces « Deux grandz ruisseaulx »), devient une « sourgeante fontaine », associant implicitement ce miroir intérieur à la fontaine de Narcisse³⁸.

Or, si le miroir du cœur de l'amant est lié à la fontaine de Narcisse, c'est sans doute qu'il s'avère aussi trompeur que les eaux de cette source argentée, lieu de la méconnaissance qui donna naissance à une soif, à un désir sans fin. Le mythe ovidien illustre l'inaccessibilité de l'objet d'amour qui suit la logique métonymique du désir dans la *Délie*. Ainsi que l'explique Cynthia Skenazi :

Dans ce temps répétitif qui est celui du désir, le sentiment amoureux est, en termes lacaniens, le signifiant de l'impossibilité de sa satisfaction. *Objet petit a*, la dame inflexible fait vivre l'amant dans le temps métonymique d'un désir qui ne vaut que par sa reprise infinie, où chaque essai est souvenir du manque inhérent au désir, et tentative pour l'abolir, qui se résout en

37. Baker, *Narcissus and the Lover*, 52–53.

38. On pourrait d'ailleurs généraliser et dire que toute image de fontaine (ou de source) représente une référence implicite ou explicite à Narcisse au Moyen Âge et à la Renaissance, rappelant le plus souvent les dangers de l'amour profane (comme, par exemple, dans la fontaine de Narcisse dans le *Roman de la Rose* — voir Sarah Kay, "The *Roman de la Rose* and the Inverted Bouquet: Reflections of Love", in *Mythes à la cour, mythes pour la cour*, éd. Alain Corbellari et al. (Genève : Droz, 2010), 295–310, pour une lecture récente de cet épisode). Comme le dit Jean Frappier, « Variations sur le thème du miroir », 141 : « L'exemple de Narcisse [...] doit mettre en garde à la fois contre l'orgueil et contre les folies de l'amour ». Pour plus de renseignements sur l'influence du mythe de Narcisse dans la littérature européenne, voir Frederick Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric* (Ithaca : Cornell University Press, 1967) et Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century* (Lund : Gleerups, 1967).

confirmation du manque. Chacune des entreprises de l'amant est pareille aux précédentes puisque toutes aboutissent à l'échec : l'évertuement apparaît comme le stérile et désespérant retour du même. Les efforts du sujet désirant sont voués à la destruction et à la mort. Orientée vers un but inaccessible, l'existence de l'amant se déroule d'ailleurs dans une absence à soi.³⁹

Selon l'interprétation moralisante de Ficin, le problème de Narcisse est qu'il confond la vraie beauté (la lumière de Dieu) avec celle du corps (l'ombre ou le reflet) :

De là le sort si cruel de Narcisse chez Orphée. De là le malheur déplorable des hommes. *Narcisse adolescent, c'est-à-dire l'âme de l'homme imprudent et inexpérimenté. Ne regarde pas son visage*, elle ne prête aucune attention à sa propre substance et à sa propre vertu. *Mais il poursuit dans l'eau son ombre et tâche de la saisir*, c'est-à-dire qu'elle admire dans le corps éphémère et semblable à l'eau qui s'écoule une beauté qui n'est que l'ombre de la sienne. *Il déserte sa propre figure, tandis que l'ombre lui échappe toujours*, puisque l'âme en s'attachant au corps se néglige, sans être rassasiée par l'usage du corps. En effet, ce n'est pas le corps lui-même qu'elle désire, mais sa propre beauté qu'elle convoite, séduite comme Narcisse par la beauté corporelle qui n'est que le reflet de cette beauté. Mais comme elle ne s'en rend pas compte, tout en désirant une chose elle en poursuit une autre et se trouve incapable de combler son désir. C'est pourquoi *fondant en larmes il se consume*, c'est-à-dire que l'âme, placée ainsi hors d'elle-même et tombée dans le corps, est tourmentée par des passions funestes et, souillée par les ordures du corps, meurt en quelque sorte, puisqu'elle semble être désormais plus un corps qu'une âme.⁴⁰

39. Skenazi, *Maurice Scève et la pensée chrétienne*, 56–57. Pour une autre lecture du texte qui va dans ce sens, voir Nancy Frellick, *Délie as Other: Toward a Poetics of Desire in Scève's Délie* (Lexington : French Forum, 1994).

40. Ficin, 194. Cette interprétation est fort probablement influencée par Plotin, qui se réfère implicitement au mythe de Narcisse dans son traité sur la beauté dans les *Ennéades*. Pour une analyse détaillée du mythe de Narcisse revu par Ficin, ainsi que Plotin, voir Sergius Kodera, "Narcissus, Divine Gazes and Bloody Mirrors: The Concept of Matter in Ficino", in *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, éd. Michael J. B. Allen et al. (Leiden-Boston-Köln : Brill, 2002), 285–306.

Il s'agit ici d'une confusion de l'amour céleste et de l'amour vulgaire ou profane, qui ne sont pas faciles à distinguer⁴¹. En termes augustiniens, Narcisse prend la mauvaise voie en confondant la créature avec le Créateur. C'est aussi ce que nous voyons dans les dizains où l'amant scévien se consume en pleurs en raison de son désir impossible pour une femme qu'il transforme en idole. Ce thème est aussi exploré dans le dizain 235, qui fait encore référence à la fontaine.

Aumoins toy, clere, et heureuse fontaine,
 Et vous, ô eaux fraîches, et argentines,
 Quand celle en vous (de tout vice loingtaine)
 Se vient laver ses deux mains yvoirines,
 Ses deux Soleilz, ses levres corallines,
 De Dieu créez pour ce Monde honorer,
 Debvriez garder pour plus vous decorer
 L'image d'elle en voz liqueurs profondes.
 Car plus souvent je viendroys adorer
 Le saint miroir de voz sacrées undes. (D235)

Dans ce dizain, l'amant-poète s'adresse directement à la « clere, et heureuse fontaine » et aux « eaux fraîches, et argentines » où Délie se lave les mains et où se trouve donc reflétée « L'image d'elle en [leurs] liqueurs profondes » : ses yeux (« Ses deux Soleilz ») et sa bouche (« ses levres corallines »), dont la beauté a été « De Dieu créez pour ce Monde honorer ». Baker suggère que l'amant déplace sa propre crise passionnelle sur la fontaine, lui demandant l'impossible : de préserver l'image de la bien-aimée même en son absence, de capter de manière permanente ce qui ne peut être que transitoire⁴². Mais n'est-ce pas encore un rappel (implicite cette fois) de l'autre miroir, dans le cœur et la mémoire de l'amant, qui (comme nous l'avons vu plus haut) est supérieur aux surfaces réfléchissantes, le liquide, comme le miroir extérieur, ne pouvant capter que ce qui est présent devant lui dans le moment, tandis que les images intériorisées et recrées par l'âme ne disparaissent jamais ? Force est de constater que le miroir du texte, composé par le poète, s'avère donc lui aussi supérieur à la glace, car il

41. Voir Frelick, "Contagions of Love", pour une discussion plus détaillée de ce sujet dans le *Commentaire* de Ficin.

42. Baker, *Narcissus and the Lover*, 48.

peut créer des images durables (*in absentia*) à travers ses emblèmes et poèmes. Dans ce sens, on pourrait peut-être dire que si l'amant ressemble à Narcisse, le poète s'apparente à Pygmalion⁴³.

Les questions de présence et d'absence impliquent aussi la dimension surface-profondeur de l'expérience spéculaire. Comme le rappelle Baker, toute perturbation de la surface de l'eau en détruira le reflet. En même temps, toute illusion de profondeur disparaîtra avec lui. C'est une des frustrations de Narcisse qui essaie d'atteindre l'objet de son désir, pensant que ce qu'il voit se trouve dans les profondeurs de l'eau, alors que ce n'est qu'une illusion du miroitement de sa surface. En fin de compte, cet aspect surface-profondeur semble renvoyer à l'opposition entre miroirs extérieur et intérieur. Mais, à la différence des poèmes s'adressant à la glace de la dame, l'amant propose ici de retourner plus souvent adorer l'image de Délie (en son absence) dans « Le saint miroir de vos sacrées undes » — ce qui lie ce dizain au *topos* de l'idolâtrie, qui ne peut mener à l'harmonie désirée⁴⁴. Comme l'explique Emmanuel Buron, « [c]e blocage sur Délie, cette impossibilité de l'amant à s'élever à l'amour divin est indiqué dès les premiers dizains à travers le thème de l'idolâtrie (sic) [...] L'amour pour Délie est donc indépassable : il n'y a pas d'élévation vers l'amour divin »⁴⁵.

En conclusion, si l'œuvre de Scève « marque un progrès de l'introspection » comme le suggère Frappier, s'il s'inspire du platonisme ficinien — selon lequel la dame devient le « miroir de ma pensée » (D415) — cela ne veut

43. Selon Marcel Tetel, *Lectures scéviennes. L'emblème et les mots* (Paris : Klincksieck, 1983), 101 : « À la Renaissance le sujet favori du poète est la poésie même. Non seulement l'aimé(e) est en grande partie métaphore de poésie, tout en conservant néanmoins une identité intrinsèque et une place dans la tradition de la poésie amoureuse, mais le poète au cours de son trajet d'écriture se regarde constamment en train d'écrire. Cette double spécularité attire l'attention sur l'univers du métier de la poésie dont le centre, le microcosme, est le poète en proie à des accès d'incertitude sur sa tâche ».

44. Baker, *Narcissus and the lover*, 49, suggère d'ailleurs qu'en faisant cela, l'amant se verrait lui aussi reflété dans les eaux, ainsi que dans les yeux de la bien-aimée, ce qui le lie aussi implicitement à Narcisse.

45. Voir l'introduction aux *Lectures de Délie de Maurice Scève*, éd. Emmanuel Buron (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012), 34. François Cornilliat explore aussi ces « Logiques idolâtres » dans un chapitre de *Sujet caduc, noble sujet* (Genève : Droz, 2009), 774 : « Dans la mesure où son désir reste 'fixé' sur un seul objet, fût-il 'de plus haute vertu', le poète reste ou redevient justiciable d'une accusation d'« idolâtrie », et l'on ne saurait s'étonner que les convulsions de l'esclavage, pour parler comme Diotime, continuent d'animer ses vers, aux côtés de ces transports par quoi l'amour s'élève, en effet, au-dessus de lui-même ».

pas nécessairement dire que « [s]a méditation du miroir reste dominée par l'univers platonicien des Idées » ou que « le mythe de Narcisse est comme dépassé, purifié »⁴⁶. Il est tout aussi possible de décrire la *Délie* comme une œuvre résolument narcissique, à l'instar de Fernand Hallyn :

Et tout le recueil n'est que la contemplation fascinée de soi-même par un *je* incapable de sortir de sa fascination. Face à l'image de *Délie*, ce *je* ne prenant être que de se découvrir dépossédé de lui-même, vivant de cette dépossession : narcissisme de l'être aliéné. Un des sens de *Délie* est là : montrer l'aliénation comme source de souffrance narcissique.⁴⁷

La passion de l'amant scévien est comme celle d'un Narcisse (ovidien, plotinien, ficinien), dont le tourment ne cessera pas, même après la mort. Rappelons, comme le fait Gisèle Mathieu-Castellani, que Scève présente sa *persona* comme la « figure d'un Narcisse mélancolique » dans le dizain 369 de la *Délie*, où il « évoque la mélancolie où le plonge l'insatisfaction du désir amoureux » :

Plongé au Stix de la melancolie
 Semblois l'auteur de ce marrissement,
 Que la tristesse autour de mon col lye
 Par l'estonné de l'esbayssement,
 Colere ayant pour son nourrissement,
 Colere aduste, ennemye au joyeux.
 Dont l'amer chault, salé, et larmoyeux,
 Créé au dueil par la perseverance,
 Sort hors du cœur, et descent par les yeulx
 Au bas des piedz de ma foible esperance. (D369)⁴⁸

Ce dizain rappelle la posture du héros ovidien après la mort, qui continue à contempler son image dans les eaux du Styx des bas Enfers. Selon Mathieu-Castellani, l'amant scévien devrait « se désaimer » pour devenir le parfait amant

46. Frappier, « Variations sur le thème du miroir », 158.

47. Fernand Hallyn, *Le Sens des formes. Études sur la Renaissance* (Genève : Droz, 1994), 150–51.

48. Gisèle Mathieu-Castellani, *Narcisse ou le sang des fleurs. Les Mythes de la métamorphose végétale* (Genève : Droz, 2012), 185.

de Délie »⁴⁹. Cependant, s'il continue à aimer une image (une ombre, un reflet), comme le fait Narcisse, son sort en sera le même après la mort. Cette fin, qui n'est pas une fin aux tourments de la passion — ni au recueil d'ailleurs, qui ne peut se clore sans renvoyer ses lecteurs au début avec la devise circulaire « Souffrir non souffrir » qui précède et suit les 449 dizains⁵⁰ —, s'accorde avec le dizain 447, qui accompagne le dernier emblème, qui représente un tombeau entouré de la devise : « APRES LA MORT MA GVERRE ENCOR ME SVYT », et qui suggère que la « bataille asprement rude » de l'amant continuera même dans la tombe :

Si tu t'enquiers pourquoy sur mon tombeau
 L'on auroit mys deux elementz contraires,
 Comme tu voys estre le feu, et l'eau
 Entre elementz les deux plus adversaires :
 Je t'advertis, qu'ilz sont tresnecessaires
 Pour te monstrier par signes evidentz,
 Que si en moy ont esté residentz
 Larmes et feu, bataille asprement rude :
 Qu'après ma mort encores cy dedens
 Je pleure, et ars pour ton ingratitude. (D447)

Au lieu de mener à la béatitude (comme le miroir des yeux de Béatrice dans la *Commedia* de Dante, qui reflètent la lumière divine menant au Paradis), les multiples miroirs de l'amant scévien ne mènent donc qu'à une multiplicité de réseaux de sens, de jeux de reflets et de réfractions, de renvois et de citations, pris dans la « structure tautologique » d'un recueil spéculaire qui doit sans cesse se lire et se relire rétroactivement⁵¹. Même s'ils semblent promettre accès à la transcendance, ces miroirs d'encre ne peuvent aboutir qu'à la répétition du même cri angoissé de l'amant qui souffre de l'amour-passion.

Comme nous l'avons vu, le mouvement d'intériorisation, le parcours de la rencontre spéculaire extérieure vers l'intimité du cœur de l'amant, dans

49. Mathieu-Castellani, *Narcisse ou le sang des fleurs*, 187.

50. À ce sujet, voir le premier chapitre du livre d'Alfred Glauser, intitulé « 'Souffrir non souffrir' : formule de l'écriture scévienne », in *Écriture et désécriture du texte poétique. De Maurice Scève à Saint-John Perse* (Saint-Genouph : Nizet, 2002), 15–36.

51. Voir Jacqueline Risset, *L'Anagramme du désir*, 97–100.

lequel se trouve l'image de *Délie*, met en valeur la subjectivité de l'expérience de l'amour passionnel, tout en adaptant les idées platoniciennes de Marsile Ficin. Mais l'adoration de l'objet d'amour (quelles que soient ses vertus) constitue aussi un type d'idolâtrie. La dame « Constituée Idole de ma vie » (D1) devient le centre d'un culte qui déplace la vraie religion, la passion de l'amant — qui se dépeint comme une victime sacrificielle à l'amour (« Piteuse hostie ») — se calquant sur la passion du Christ. L'amant s'avère donc un mauvais *exemplum*, un martyr qui se sacrifie à une fausse déité, qui voue un culte à l'amour profane (Eros) au lieu de l'Amour divin (Agapé).

Tout comme Narcisse, l'amant se trouve donc pris dans les rets de la passion et de la méconnaissance spéculaire, marque du domaine imaginaire de l'amour et du désir d'unicité, qui s'exprime, paradoxalement, à travers le glissement infini des signifiants qui fonctionnent selon la loi métonymique du symbolique. La reconnaissance de sa situation ne change rien pour l'amant, pas plus que pour le héros ovidien. Au final, il ne peut pas se fier aux surfaces dans lesquels il se contemple, pas plus que nous ne pouvons nous fier au texte spéculaire et mimétique que Scève nous tend à travers les images et les mots de la *Délie* — tous sont des miroirs séducteurs et peu sûrs, comme s'en doutaient bien les lecteurs avertis de la Renaissance.