

## LE JEU DU JE ET DU MIROIR DANS LA DÉLIE DE MAURICE SCÈVE

Loli Tsan is a Docteur ès Lettres from the University of Paris-Sorbonne (Paris IV) and a doctoral candidate in the Department of Romance Linguistics and Literature, University of California, Los Angeles.

« Où est donc ce moi, s'il n'est ni dans le corps, ni dans l'âme ? »<sup>1</sup>, s'interroge le philosophe. Comme le note François Rouget, le *je* lyrique, dans la poésie personnelle de la Renaissance, est « substituable, endossable par tout autre locuteur. »<sup>2</sup> Josiane Rieu observe que cette « mise en perspective universelle conduit plus ou moins à une mise en représentation du « je », comme exemple de l'aventure humaine dans ses multiples facettes. »<sup>3</sup> De quoi est donc constituée la singularité de l'expérience scévienne, si elle n'est pas individualité absolue, « espace de liberté de la création » qui, elles, relèveraient d'une « vision du monde datée de l'époque romantique »<sup>4</sup> ?

L'une des *singularités* du texte scévien, devenue lieu commun dans tant des commentaires qui s'y rapportent, est son hermétisme, d'aucuns allant jusqu'à estimer que seul un Mallarmé l'aurait en cela égalé<sup>5</sup>. Cette difficulté du texte scévien trouble le lecteur dès le XVI<sup>ème</sup> siècle. Ainsi, Charles Fontaine, son contemporain, fait référence aux poèmes de la *Délie* de la façon suivante : « Brief, il ne quierent un lecteur./ Mais la commune autorité/ Dit qu'ilz requierent un docteur. »<sup>6</sup>

A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, Brunetière parlera d'un Scève « obscur, et prétentieux d'ailleurs »<sup>7</sup>, et Gustave Lanson l'appelle « compliqué, savant, singulier, obscur. »<sup>8</sup> Il n'est pas jusqu'à Pascal Quignard, qui, aujourd'hui, ne fasse allusion à la *Délie* en termes de « baratin d'amour »<sup>9</sup>.

Or, il semble que l'analyse de l'*obscurité* syntaxique de la *Délie*, permette de faire apparaître un procédé linguistique qui distingue Scève des autres poètes de l'école dite « lyonnaise ». Il s'agit précisément d'une tendance systématique à effacer la présence directe du locuteur dans le texte, à travers le sujet *je*. Ce phénomène se produit dès le premier dizain où, bien que le locuteur se mette lui-même en scène, pas une seule fois n'apparaît le pronom personnel sujet *je*.

La taxinomie antique considère le *type d'énonciation* et l'*objet de la représentation* comme des critères génériques essentiels de classification dans la création littéraire<sup>10</sup>. Si le choix délibéré (qu'il soit ou non conscient) de l'effacement de l'énonciateur se donne comme une des finalités de la représentation, il convient de s'interroger sur la nature réelle du sujet locuteur tel qu'il se dissimule dans l'univers de la *Délie*, mais également sur le rôle de son destinataire, dans le cadre apparent de la tradition humaniste de la poésie amoureuse du XVI<sup>ème</sup> siècle. Quelle est la vraie nature de cette quête amoureuse exacerbée, dans la dialectique d'attraction et de soumission du *je* et du *tu* invisibles de la *Délie*, de ces « situations visqueuses » dont parle Marcel Tetel<sup>11</sup> ?

### I- Dissimulation du locuteur dans la syntaxe scévienne

Dès le huitain d'introduction de la *Délie* (*A sa Delie*)<sup>12</sup>, la position du sujet *je* est rejetée au quatrième vers, comme si l'énonciateur voulait maintenir l'indétermination de son identité, éliminer les indices de la personne.

Loli Tsan

Non de Venus les ardentz estincelles,  
Et moins les traicz desquelz Cupido tire :  
Mais bien les mortz, qu'en moy tu renouvelles  
Je t'ay voulu en cest Oeuvre descrire. (*A sa Delie*)

Le dizain suivant (d.1) efface complètement le sujet grammatical *je* de l'action, remplacé par l'oeil du locuteur, et allant même jusqu'à en éliminer le possessif, « l'œil » et non « mon œil » : « L'oeil trop ardent en mes jeunes erreurs/ Girouettoit, mal cault, à l'impourveue » (d.1).

Deux vers plus loin, d'autres allusions à la personne de ce même locuteur en effacent également toute référence, avec de surcroît une absence totale d'articles et même l'utilisation quasi emblématique de la majuscule, comme s'il s'agissait non point d'une référence physique, psychologique ou spirituelle au locuteur, mais d'une entité abstraite : « Mon Basilisque avec sa poignant'veue /Perçant Corps, Coeur, et Raison despourveue » (*ibid.*).

Enfin, l'effacement du sujet est poussé à son extrême à la fin de ce dizain, par le truchement d'une substitution de noms à des verbes (*au concept de toy*, Dame, au lieu de « lorsque je te vis » et *Constituée Idole* au lieu de « je t'idolâtrai »), éliminant ainsi toute indication de temps et de personne, dans la « valeur intemporelle et absolue » dont parle Benvéniste à propos de la phrase nominale homérique<sup>13</sup>.

On assiste ainsi à une élimination des signes de la narration, avec les notions de mode, de temps et de personne propres à la forme verbale, et à l'assertion de l'énoncé dans l'absolu, attachant le sujet à un objet intemporel, objet de « plus haute vertu ».

Ce phénomène est largement généralisé tout au long de ce recueil et s'exprime grammaticalement par le déplacement du sujet de la première personne pronom personnel à un sujet-nom à la troisième personne, et a pour corollaires grammaticaux une élimination fréquente des formes fléchies du verbe, au profit de l'infinitif ou du participe sous forme de gérondifs ou de supins<sup>14</sup> et enfin, la substitution de l'article défini (plus proche du démonstratif latin *ille* dont il est issu que ne le serait l'article indéfini, dont l'absence est quasi totale) au possessif (*le Coeur*, et non *mon coeur*), et enfin même la suppression pure et simple de tout article (« *Desir, souhait, esperance, et plaisir* » (d.195). Au fond, il s'agit là d'une syntaxe quasiment latine, très économe en pronoms, allergique aux formes de l'article, préférant la voix passive à l'active, restaurant une sorte de déclinaison sauvage, dissimulée dans sa morphologie, diaboliquement virtuose en l'art de changer l'ordre des mots, syntaxe à laquelle se prête particulièrement bien la forme compacte du dizain.

Tout se passe comme si *Délie déliait* l'enchaînement prévisible des termes de la proposition, pour la *lier* à nouveau selon la dynamique savante et ténue qui lui est propre, brouillant les signes attendus de la lecture. C'est peut-être avant tout cela, l'hermétisme scévien, l'encryptage grammatical et syntaxique du sens d'une phrase qui exige un déchiffrement dont les codes sont jalousement camouflés.

Le premier degré de l'effacement du *je*, c'est son absence littérale, où il est sous-entendu dans la forme fléchie du verbe<sup>15</sup> : « Comme Diane au Ciel me resserrer/ D'où *descendis* en ces mortelz encombres » (d. 22).

Mais cette dissimulation du *je* tend à prendre la forme de sa disparition comme sujet grammatical : à la forme pronominale du *je*-nominatif raréfiée est préféré l'ablatif-locatif (*en moy*) ou encore l'accusatif-complément d'objet direct (*me*).

Ne sentez vous que ce *mien* doux tourment  
Vous use *en moy*, et voz forces deçoit ? (d. 114)

Adonc *en moy*, peu à peu diminue  
Non celle ardeur, qui croit l'affection,  
Mais la ferveur, qui detient la foy nue. (d. 171)

Le hault penser de *mes* frailes desirs  
*Me* chatouilloit à plus haulte entreprise,  
*Me* desrobant moymesme à *mes* plaisirs,  
Pour destourner *la* memoire surprise  
Du bien, auquel *l'Ame* demoura prise. (d. 118)

On assiste à un déplacement du sujet *je* vers un sujet-nom, qui est en réalité l'instance verbale substantivée, *tourment*, *ardeur*, *ferveur*, *affection*, *desirs*, *plaisirs*, *memoire*, que l'on pourrait paraphraser ainsi : *souffrir*, *brûler*, *aimer*, *désirer*, *jouir*, *se souvenir*... Il s'agit donc de verbes liés aux sens ou aux sentiments, d'où le *je* actif s'est retiré. La présence affaiblie de la première personne apparaît sous forme de pronom à l'accusatif, et parfois aussi de possessifs (ce *mien* doux tourment, *mes* frailes desirs, *mes* plaisirs), simples indices du locuteur-*je* dissimulé. Les formes fléchies du verbe qui devraient succéder au pronom personnel sujet sont de cette façon figées dans le substantif, et toute notion de personne, de mode ou de temps devient alors caduque.

Et, fait caractéristique de ces dizains, lorsque Scève fait référence à des attributs personnels ou à des facultés mentales (*corps*, *âme*, *raison*...), il remplace le possessif par l'article défini (*l'Ame*, *le Corps*, *la mémoire*). Par cette substitution, toute référence à l'énonciateur est effacée, comme si celui-ci voulait arracher du texte les instances personnelles liées à son histoire individuelle, ce recours au degré zéro les transformant en des concepts quasi allégorisés. Et cet effet est encore accentué par l'utilisation de la majuscule initiale.

Pour destourner *la* memoire surprise  
De bien, auquel *l'Ame* demoura prise. (d. 118)

Je verrois *l'Ame*, ensemble et *le Corps* croistre  
Avant leur temps, en leur éternité. (d. 127)

Premier *le Coeur*, et puis *l'Ame* ceingnit. (d. 135)

Quelle sera *la* delectation  
Si ainsi douce est l'ombre de l'attente ? (d. 152)

Ce froit tremblant ses glacées frisons

Loli Tsan

Cuisant *le Corps*, les mouelles consumme. (d. 155)

*Le Corps* tressue en si plaisant martyre. (d. 157)

Alors *le Coeur*, qui un tel bien compasse,  
Laisse *le Corps* prest à estre enchassé. (d. 168)<sup>16</sup>

L'utilisation abrupte et sans préliminaire de l'article défini tend à plonger le lecteur dans un sentiment d'inconfort psychologique et d'angoisse auxquels la langue *naturelle* ne l'expose normalement pas, l'article défini présupposant une référence antérieure à ce qu'il désigne. Tout se passe alors pour le lecteur comme s'il surgissait en intrus au milieu d'une conversation à laquelle il n'aurait pas été convié. Cette absence de *courtoisie* grammaticale (déplacement du sujet, absence d'introduction du sujet par l'indéfini) contribue certainement à la réputation d'incohérence et d'inintelligibilité de Scève et au sentiment d'*exclusion* que l'on peut aisément éprouver à sa lecture.

Le degré de concentration, cette recherche de l'économie linguistique absolue que l'on trouve dans la syntaxe scévienne, va jusqu'à accepter des propositions sans verbe, le substantif devenant le seul support de l'action :

Seul avec moy, elle avec sa partie :  
Moy en ma peine, elle en sa molle couche. (d. 161)

Ma Dame et moy jouantz emmy un pré  
Voicy tonnoirre, esclairs, nuicts, et la pluye. (d. 170)

Notons dans ce dernier exemple l'usage du participe en *ablatif absolu*<sup>17</sup> (la locution *voicy* dissimulant l'impératif *vois ci*) :

Blanc Alebastre en son droit rond poly,  
Que maint chaynon superbement corone :  
Yvoire pur en union joly,  
Où maint esmail mainte joye se donne. (d. 172)

Ici, l'utilisation de l'indicatif, mode *réel*, mode de la narration et de l'affirmation, est exclu de la proposition principale et ne figure que dans la relative introduite par *Où*.

Enfin, une autre forme d'altération du verbe comme effacement de la subjectivité est l'utilisation privilégiée de l'infinitif substantivé, forme-nom du verbe (*l'aimer, le mourir, le souffrir...*)

Au Caucasus de mon *souffrir* lyé... (d. 77)

Au *recevoir* l'aigu de tes esclairs  
Tu m'offuscas et sens, et congnoissance. (d. 80)

Parmy ces champs Automne pluvieux

Ressussitant au *naistre* le doux Ver,  
A son *mourir* ouvre le froit Hyver. (d. 171)

Le *pratiquer* de tant diverses gentz... (d. 213)

Si l'on voulait « gloser » ces structures, elles pourraient s'énoncer de la façon suivante : « lorsque je souffris au Caucase », « lorsque je reçus », « lorsque naquit », « même si je pratique »... Cette substantivation va jusqu'à associer des épithètes ou même des possessifs à ces infinitifs : *si long languir, le croire trop léger, le délicat aymer* ou *ton croire, mon vain vouloir*...

L'infinitif efface la subjectivité, purifie l'action de toute référence à l'action et aux partenaires du discours *je-tu* et de sa « temporalité », dans un devenir sans contraintes chronologiques.

Par ces divers procédés d'élimination du *je*, la syntaxe scévienne se place d'emblée dans le refus de la narration, détachant la parole du sujet émetteur, pour la situer hors du temps, dans un lieu mythique où l'action serait dite à l'état pur.

## II- Le *je* et le *tu* dans le jeu amoureux de la *Délie*

A la Renaissance, comme le décrit François Rigolot, « les publics masculins et féminins (lecteurs, auditeurs et futurs poètes) s'attendent à ce que le poète mette en scène un Amant, que cet Amant parle à la première personne de sa situation amoureuse, et que ce soit une Dame qui incarne l'objet de son désir »<sup>18</sup>. Il est clair que la *Délie* se situe dans la tradition historique de la poésie amoureuse de la Renaissance. Comme le montre Marcel Tetel, « au niveau littéral, il s'agit bien évidemment du discours dont le *je* est un amant, soit Scève l'homme soit une persona du poète »<sup>19</sup>, et, à travers ses références lexicales et thématiques, la *Délie* se donne bien comme un chant qui exprimerait la plainte de l'amoureux déçu. Pourtant, le camouflage du *je* syntaxique scévien et le refus de la narration qui, comme nous l'avons vu plus haut, se dégagent de l'analyse linguistique de la première personne nous amènent à nous interroger sur ce qui sous-tend le *tu* du discours amoureux de la *Délie*, non pas comme nous le donne l'histoire qui semble avoir produit le texte (les amours de Maurice Scève avec Pernelle du Guillet), mais comme nous le livre l'écriture elle-même, sous le masque de la biographie. La question de savoir si la *Délie* chante l'amour non partagé devient alors accessoire, dans la mesure où la grammaire la donne d'emblée comme une poésie de l'essence contre l'existence, du mythe contre l'histoire, transgressant les normes du genre du *Canzonere*, et où Laura et Pernelle ne seraient qu'un prétexte pour écrire un poème.

Si l'on considère les dizains où apparaissent en même temps les deux instances du *toy* et du *moy*, on constate qu'ils sont souvent mis en balance, dans un rapport antagonique du *je* et du *tu* amoureux :

Tant loing sois tu, toujours tu es *presente* :  
Pour pres que soye, encores suis je *absent*. (d. 144),

Moins je la voy, certes plus je la hays :  
Plus je la hays, et moins elle me fasche.

Loli Tsan

Plus je l'estime, et moins compte j'en fais :  
Plus je la fuys, plus veulx qu'elle me sache. (d. 43),

Continuant toy, le bien de mon mal,  
A t'exercer, comme mal de mon bien. (d.65)

Me pourra donc tel Soleil resjouir,  
Quand tout Mydi m'est nuict, voie eternelle ? (d. 92)

Il existe donc, dans le rapport avec l'autre, une sorte de va-et-vient parfaitement symétrique entre les deux pôles contraires du *bien* et *mal*, du *Mydi* et de la *nuict*, de l'*amour* et de la *haine*, de la *vie* et de la *mort*, de la *vérité* et du *mensonge*, où *je* se regarde dans un *tu* de nature antagonique :

Si c'est Amour, pourquoy m'occit il doncques,  
Qui tant aymay, et onq ne sceuz hair ? (d. 60)

Ou le contraire est certes verité  
Ou le rapport de plusieurs est mensonge. (d. 84)

Le *moi* scévien se donne dans une dichotomie de l'absence et de la présence, de l'être non être, pour reprendre la formule d'introduction de la *Délie* : « *souffrir non souffrir* ». C'est de cette mise en contradiction permanente que le *je* amoureux se nourrit et se délecte, avec une complaisance extatique pour la torture que lui inflige la « plaisant servitude » (d. 244) de l'amour: « Il me suffit pour elle en froit, et chault/ Souffrir heureux douce *antiperistase* » (d. 243).

Cette qualité *antiperistatique*<sup>20</sup> de l'amour, tel qu'il est représenté dans la *Délie*, le place sous le signe du duel, d'où l'autre, « douce ennemye » (d. 197), sortira toujours victorieuse, et où, pour le *je* amoureux, lui désarmé, la défaite semble l'objet même du désir : « Je me complais en si douce bataille./ Qui, sans resouldre, en suspend m'entretient » (d. 78).

Car l'extase provoquée par le coup reçu, en particulier avec l'imagerie de l'arc et de la flèche, attributs d'une Diane Chasseresse (« tes sourcilz estoient d'Amour les arcz », d. 140) avec laquelle l'être aimé se confond souvent dans les dizains, sublime la souffrance dans cette perte de tous les sens où bascule l'amoureux avec délices :

Au recevoir l'aigu de tes esclairs  
Tu m'offuscas et sens, et congnoissance,  
Car par leurs rays si soubains, et si clairs,  
J'eu premier peur, et puis resjouissance. (d. 80)

De fait, le topos de la flèche, fréquent dans la tradition pétrarquiste, est inversé dans la *Délie*, puisque la victime brûle de désir pour le privilège d'être « vené ». La flèche n'apparaît plus alors comme le symbole d'un acte de désir pour sa proie, mais comme l'objet même du désir de la proie :

Mais toy, Delie, en actes plus humains  
Mieux composée, et sans violentz dardz,  
Tu venes ceulx par les chastes regardz,  
Qui, tellement de ta chasse s'ennuyent. (d. 131)

Dans ce renversement des valeurs du désir (« le Corps tressue en si plaisant martyr » d. 157), l'adversaire apparaissant comme « Desir, souhaict, esperance, et plaisir » (d. 195) devient à la fois celui qui frappe et qui soulage, la blessure portant en elle-même sa propre guérison : « Veu qu'elle estant mon mal, pour en guerir/ Certes il fault, qu'elle soit mon bien » (d. 189).

Or, si, comme l'étude syntaxique du pronom personnel nominatif *je* semble l'avoir autorisé, l'on définit l'essence de la vision amoureuse de la *Délie* dans un déplacement d'optique d'ordre métaphorique, l'objet de la quête amoureuse se détache du cadre étroit de la narration et devient lisible à un niveau tout autre. La souffrance de l'amour est une souffrance, en même temps que la jubilation de la défaite. Il semble alors opportun de noter que, parallèlement à ce discours de l'amour déçu, se développe celui de l'impuissance de la parole : face à la *déité*, la *divine beauté* de *Délie*, « tant approchante (...) des Dieux » (d. 23), le poète ne connaît que le balbutiement et vit son expérience de *Délie* comme impossible à décrire :

Tout jugement de celle infinité,  
Où tout concept se trouve superflus,  
Et tout aigu de perspicuité  
Ne pourroyent joindre au sommet de son plus. (d. 166)

D'emblée, le poète nous a avertis de l'imperfection de sa pensée, « Coeur et Raison *depourvue* » (d. 1) et de l'impossibilité de parfaire son dessein et nous rappelle sans cesse le caractère *ineffable* de *Délie* :

Je scay asses, que tu y pourras lire  
Mainte erreur, mesme en si durs Epygrammes. (*A sa Delie*)

Doncques en vain travailleroit ma plume  
Pour t'entailler à perpetuité. (d. 23)

Ainsi, détaché de l'« histoire » qui l'a produit, le texte, à son tour, produit sa propre histoire : celle de la quête impossible de l'écrivain figé dans son mutisme :

D'elle puis dire, et ce sans rien mentir,  
Qu'elle a en soy je ne scay quoy de beau,  
Qui remplit l'oeil, et qui se fait sentir  
Au fond du coeur par un desir nouveau,  
*Troublant* à tous le sens, et le cerveau,  
Voire et qui l'ordre à la raison s'efface. (d. 410)

Délie, métonymie du livre, objet ineffable « de plus haute vertu », est le centre d'une expérience créatrice née de la douloureuse résistance du texte, et transforme la quête amoureuse en une représentation métaphorique du processus herméneutique de l'écriture. « A la Renaissance, nous le rappelle Marcel Tetel, le sujet favori du poète est la poésie même. Non seulement l'aimé(e) est en grande partie métaphore de la 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. »<sup>21</sup>

Comme Tetel le décrit par ailleurs, « le poète se complait dans l'échec, source de son écriture. »<sup>22</sup> La quête de l'amour apparaît comme « projection de ce qu'il ressent à l'intérieur de lui-même, ou bien encore comme repoussoir contre lequel il anime son tourment. »<sup>23</sup>

### III- *Je* et son double, le basilisque et le miroir

Il semble intéressant de voir à quel point Délie, objet de la quête amoureuse comme métaphore de la quête poétique, a pu être précisément *intériorisée* par le texte scévien, à la manière de la flèche du dizain 258, qui, elle aussi, a été intériorisée, puisqu'elle pénètre sans faire d'ouverture. Le recours à l'analyse textuelle des dizains montre qu'en plusieurs occurrences, *je* et *tu* ne se présentent pas dans un rapport antagonique, mais, au contraire, dans un rapport de fusion où *je* devient *tu* et où « vivre en aultruy, en soy mourir commence (d. 270) ».

Je quiers en toy ce qu'en moy j'ay plus cher.  
Et, bien qu'espoir de l'attente me frustre,  
Point ne m'est grief en aultruy me chercher. (d. 271)

Tandis que le *je* s'amalgame au *tu*, le discours amoureux introduit une tension qui les attire en même temps qu'elle les sépare : « En toy je vis, où que tu sois absente :/En moy je meurs, où que soye present » (d. 144).

La confusion pronominal du *moy* et du *toy* conduit naturellement à la métaphore du miroir qui fait d'ailleurs l'objet d'un emblème, accompagné du basilisque<sup>24</sup> (emblème XXI, « Le Basislique &, le Miroir »). Le miroir est désir, « image de la chose/que plus on ayme » (d. 46), surface où apparaît le *je* reflété, avec le visage de la beauté féminine, puisqu'il la contient (« Mais toute dame en toy peult estre enclose », d. 257). Il manifeste l'attente que l'on peut lire comme l'expression du désir impuissant :

Tu es, Miroir, au cloud tousjours pendant,  
Pour son image en ton jour recevoir :  
Et mon coeur est aupre d'elle attendant,  
Qu'elle le vucille aumoins, appercevoir. (d. 257)

Si l'on comprend que le *tu* est un *je* reflété, tout en étant Délie, objet de quête amoureuse/poétique, la lecture de ces dizains s'enrichit de sens contradictoires et complémentaires, s'emboîtant dans le jeu *antipéristatique* du double, comme double est

la ville de Lyon (cf. d. 155) et sa double ceinture fluviale. Car souvent refléter, plutôt que répéter, c'est *inverser*.

D'autant qu'en moy sa valeur plus augmente  
D'autant décroist le remede affoibly. (d. 190)

Je m'en absente et tant, et tant de foy,  
Qu'en la voyant je me la cuyde absente :  
Et si ne puis bonnement toutesfoys,  
Que, moy absent, elle ne soit presente.

Si c'est « celle où l'esprit de ma vie repose » (d. 46) que *je* voit dans le miroir, alors c'est *tu* que *je* voit ou reflète, ou est-ce les deux ? L'alternance pronominale *je/tu* est singulièrement brouillée par le jeu de la réflexion. Dans le dizain 186, *je* croit voir la face de l'être aimé : « Je m'esjouys quand ta face se monstre./ Dont la beaulté peult les Cieulx ruynier. » Le danger immédiat lui fait éviter le regard mortel : « Mais quand ton oeil droit au mien se rencontre,/ Je suis contrainct de ma teste cliner. » Jusqu'à la révélation foudroyante du dernier vers : *je* n'a vu que sa propre image, à laquelle il ne saurait survivre : « Car tu ferois nous deux bien tost perir ./ Moy du regard, toy par reflection » (d. 186).

Il s'agit là d'un rappel de l'emblème XXI, « Le Basilisque, & le Miroir », montrant un basilic se regardant lui-même dans un miroir et dont la devise montre le *je* et le *tu* dans une oeillade à la fois narcissique et mortelle : « *Mon regard par toy me tue* ». Innombrables sont les implications métaphoriques de cet emblème qui de fait se situe au centre d'un réseau de sens riche de ramifications à travers toute la *Délie*. Ainsi, l'image du basilic et de son regard-poignard, reprise en écho par la devise de l'emblème du miroir, est présente dès le premier dizain (« Mon Basislique avec sa poignant'veue »).

La position de cet emblème en tête de recueil montre à quel point le foudroiement par le regard est essentiel dans la quête douloureuse et balbutiante de l'amoureux/poète, privé de sa *Délie*/parole. La traversée du miroir est à la fois regard et mort, cette mort initiatique qui n'en finit pas de le terrasser et de lui rendre la parole. La thématique de la transformation par violence est parallèle d'ailleurs à celle de l'alambic, cette torture exquise de l'âme se « distillant en amoureuse humeur » (d. 144), mimant elle aussi le processus de création poétique<sup>25</sup>. La surface du miroir devient l'intense foyer de transformation, dans l'alchimie cataclysmique du regard, où le *je* se donne à lui-même naissance, un *je* dont la langue serait *déliée* et qui s'arracherait par le cri à son silence : « Encore dans mes os vibre la violence/ Du cri que m'arracha l'excès de mon silence » (d. 13).

## Notes

<sup>1</sup> Pascal, *Pensées* (Seuil : Paris, 1963) Lafuma 688.

<sup>2</sup> François Rouget, *L'Apothéose d'Orphée* (Genève : Librairie Droz, 1994) 217.

<sup>3</sup> Josiane Rieu, *L'Esthétique de Du Bellay* (Paris : Sédès, 1995) 110.

<sup>4</sup> Josiane Rieu, *op. cit.*, 100.

<sup>5</sup> « Ni M. Paul Verlaine, ni M. Stéphane Mallarmé n'ont rien écrit de plus difficile à interpréter, sinon précisément à comprendre », Ferdinand Brunetière, « Les Editions Originales », *Revue des deux mondes*, 1er mars 1888, 217.

<sup>6</sup> Charles Fontaine, *La Fontaine d'Amour* (Lyon, 1545), cité par Richmond Hawkins, *Maître Charles Fontaine Parisien* (Cambridge, MA : Harvard UP, 1916) 64.

<sup>7</sup> Ferdinand Brunetière, « Les Editions Originales », *Revue des deux mondes*, 1er mars 1888, 217.

<sup>8</sup> Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française* (Paris : Hachette, 1894) 276.

<sup>9</sup> Pascal Quignard, *La Parole de la Délie* (Paris : Mercure de France, 1974) 175.

<sup>10</sup> Cf. Perrine Galand-Hallyn, ' Du « cocktail » des styles à l'expression du moi', *Les yeux de l'éloquence, Poétiques humanistes de l'évidence* (Orléans : Paradigme, 1995).

<sup>11</sup> Marcel Tetel, *Lectures scéviennes, L'Emblème et les mots* (Paris : Klincksieck, 1983) 80.

<sup>12</sup> Les citations de la *Délie* proviennent de *Poètes du XVIe Siècle*, Edition établie et annotée par Albert-Marie Schmidt, Bibliothèque de La Pléiade (Paris : Gallimard, 1969).

<sup>13</sup> Emile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Seuil, 1966) 164.

<sup>14</sup> En latin, le supin est une forme nominale du verbe et invariable qui s'emploie à la place de l'infinitif, par exemple : *difficile dictu* (Cicéron, *Tusculanes*, V, 38), « difficile à dire », *mirabile visu*, « étonnant à voir » ou *ire dormitum*, « aller dormir », *spectatum veniunt* (Ovide, *Ars Amatoria*, I, 99), « Elles viennent pour voir. »

<sup>15</sup> Il s'agit d'une structure syntaxique issue du latin encore fort courante au XVI<sup>ème</sup> siècle et que certaines langues romanes, comme l'italien, ont retenue.

<sup>16</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>17</sup> En latin, l'ablatif absolu est une proposition subordonnée participiale qui permet d'éviter la flexion du verbe, puisqu'il n'existe ici que sous la forme d'un adjectif verbal. Cette proposition est constituée par un sujet et un prédicat (nom ou verbe au participe) à l'ablatif et décrit le cadre, les circonstances entourant le fait énoncé dans la proposition principale. Le verbe n'est pas indispensable, mais s'il est utilisé, il l'est au participe présent actif ou parfait passif à l'ablatif. Ex. : *Cicerone consule*, « Cicéron étant consul », autrement dit « sous le consulat de Cicéron », ou *Romulo regnante, Romani virgines Sabinas rapuerunt*, « Romulus régnant », ou « sous le règne de Romulus, les Romains enlevèrent des jeunes filles sabinas » et enfin : *O fortunatam natam me consule Romam !* (Cicéron, *De suis temporibus*, 9, 4, 41), « Heureuse Rome, née sous mon consulat ! ».

<sup>18</sup> François Rigolot, « Quel genre d'amour pour Louise Labé ? », *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* 14.55 (1983) : 303-317.

<sup>19</sup> Marcel Tetel, *op. cit.*, 129.

<sup>20</sup> L'*antiperistasis* est un principe grâce auquel une qualité acquiert sa force de son contraire. On trouve ce concept dans les *Météorologiques* d'Aristote. Celui-ci constate que l'eau chaude gèle plus vite que l'eau froide. «Le fait que l'eau a été auparavant chauffée contribue à la geler plus rapidement; pour cela elle doit refroidir plus tôt. En conséquence de nombreuses personnes, quand ils veulent refroidir rapidement de l'eau chaude, commencent par la mettre au soleil ...» [1,4]. C'est avec cet exemple qu'Aristote corrobore le concept d'antipéristase (*antiperistasis*) qu'il définit comme «l'augmentation supposée de l'intensité d'une qualité si elle est entourée de la qualité contraire, ici, le chauffage d'un corps tiède qui est entouré de froid (in E. W. Webster, «*Meteorologica*» [Oxford: Oxford UP, 1923] 348b-349a).

<sup>21</sup> Marcel Tetel, *op. cit.*, 101.

<sup>22</sup> *Ibid.* 62.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Le basilic/basilique est présent dans la culture antique. Pline l'Ancien le décrit comme un petit serpent dont la morsure entraînait une mort immédiate. Le terme *basilic* vient du grec *basilikos*, petit roi. Au VI<sup>ème</sup> siècle, dans la somme encyclopédique que constituent les *Etymologiae*, Isidore de Séville parle ainsi du *basiliscus* : « Basiliscus en grec est interprété en latin Regulus, pource que il est fait roy des serpens, si que celles qui le voyent s'enfuyent, car par son alaine et odeur il les occist. Et aussi fait l'homme se il le regarde, et nul oyseau qui volle en l'air ne passe son regard qu'il ne soit blecé, mais cheent mors ainsi comme se ilz estoient devorez et bruslez en sa bouche. ». Quant à Avicenne, il décrit le basilic comme « une serpent qui occist par son seul regard et par l'ouyr de sa voix. Et dit aucun cestuy Basilic estre appellé Regulus pource que il a la teste couronnee, duquel la longueur est de deux paulmes, et a la teste moult ague et les yeulx rouges. Et est declinante sa couleur a noirceur et citrinite. Cestuy Basilic brusle tout ce sur quoy il chemine et va, et ne se brusle riens au tour et a l'environ de sa fosse et caverne ». Brunetto Latini ajoute au sujet du basilic qu'il « est empli de venin à tel point que celui-ci ressort à l'extérieur du corps et brille sur sa peau ». La tradition veut que le basilic naisse dans un petit oeuf appelé *cocorre*, pondu par un coq et couvé par un crapaud ou un serpent. Le basilic est parfois désigné sous le terme de *Cocatrix*, *Coquatrix*, ou *Coquatus*. On trouve également le terme de *basilicoq*, créature hybride dont le corps et la queue sont ceux d'un serpent, et la tête, les pattes et les ailes, ceux d'un coq. Le basilic est connu pour ses yeux meurtriers qui foudroient quiconque croise son regard. Cette croisée des regards est à la fois échange d'armes mais aussi échange amoureux, instrument de domination et de soumission. Le venin de son regard est si puissant qu'il peut dissoudre les rochers et brûler l'herbe d'un simple coup d'oeil. La légende veut que la première de ces créatures soit née du sang de la Gorgone. Il est évident que ce regard qui tue, comme la queue de serpent du basilic, en fait un avatar de Méduse. Le seul moyen de s'emparer du basilic serait de présenter un miroir face à lui de manière à ce que son regard se reflète et se retourne contre lui-même. C'est bien la stratégie que décrit Scève.

<sup>25</sup> Nous avons d'ailleurs constaté combien est essentiel concentration suprême du sens dans la syntaxe scévienne, concentration qui a son équivalent métaphorique dans l'image de l'alambic.

## Bibliographie

- Pascal, Blaise. *Pensées*, Lafuma 688. Paris: Seuil, 1963.  
Rouget, François. *L'Apothéose d'Orphée*. Genève: Librairie Droz, 1994.  
Rieu, Josiane. *L'Esthétique de Du Bellay*. Paris: Sédés, 1995.  
Brunetière, Ferdinand. « Les Editions Originales ». *Revue des deux mondes*, 1er mars 1888.  
Lanson, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, 1894.  
Quignard, Pascal. *La Parole de la Dédie*. Paris: Mercure de France, 1974.  
Galand-Hallyn, Perrine. *Les yeux de l'éloquence, Poétiques humanistes de l'évidence*. Orléans: Paradigme, 1995.  
Tetel, Marcel. *Lectures scéviennes, L'Emblème et les mots*. Paris: Klincksieck, 1983.  
Scève, Maurice. *Dédie*, in *Poètes du XVI<sup>e</sup> Siècle*, Edition établie et annotée par Albert-Marie Schmidt, Bibliothèque de La Pléiade, Paris: Gallimard, 1969.  
Benvéniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Seuil, 1966.  
Rigolot, François. « Quel genre d'amour pour Louise Labé ? ». *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* 14.55 (1983): 303-317.

Selected Proceedings from  
the UCLA Department of French and  
Francophone Studies  
Annual Graduate Student Conference

*CAMERA OU STYLO:*  
A PROBLEMATIC DIALOGUE?



*Paroles Gelées*  
UCLA French Studies

Volume 21  
Spring 2004

***CAMERA OU STYLO: A PROBLEMATIC DIALOGUE?***

Selected Proceedings from  
the UCLA Department of French and Francophone Studies  
Eighth Annual Interdisciplinary Graduate Student Conference  
October 3-4, 2003

*Ce serait le moment de philosopher et de rechercher  
si, par hasard, se trouvait ici l'endroit où de telles  
paroles dégèlent.*

Rabelais, *Le Quart Livre*.

*Paroles Gelées*  
UCLA French Studies  
Volume 21  
Spring 2004

Editor-in-Chief: Vera Klekovkina

Assistant Editor: Nadège Veldwachter

Editorial Board:

Laurence Denié  
William T. Hendel  
Amy Marczewski  
Brice Tabeling  
Elizabeth Vitanza

Sponsors:

UCLA Graduate Students Association  
Albert and Elaine Borchard Foundation  
UCLA Campus Programs Committee  
UCLA Center for European & Russian Studies  
UCLA Center for Modern & Contemporary Studies  
French Consulate, Los Angeles  
UCLA Department of French & Francophone Studies

*Paroles Gelées* was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French and Francophone Studies at University of California, Los Angeles. Over the years, *Paroles Gelées* has concentrated on the publication of selected proceedings from our Annual Graduate Student Conference.

For more information regarding previous issues of *Paroles Gelées* and our conference, please visit our home page at:

<http://www.french.ucla.edu/gradconf>

Or write to us at the following address:

*Paroles Gelées*  
Department of French & Francophone Studies  
212 Royce Hall  
Box 951550  
Los Angeles, CA 90095-1550  
(310) 825-1145

Subscription price (per issue):

\$ 12 for individuals  
\$ 14 for institutions  
\$ 16 for international orders

Please make your check payable to: **ASUCLA / Paroles Gelées** and send it to the aforementioned address.

Cover illustration provided by Vera Klekovkina, Editor-in-Chief.

Copyright © *Paroles Gelées* 2003-2004 by the Regents of the University of California. ISSN

## CONTENTS

---

### Acknowledgements:

- Vera Klekovkina, UCLA
- *Camera ou Stylo: A Problematic Dialogue?* vi-vii

### Introduction:

- Ben Stoltzfus, UC Riverside
- Introducing Alain Robbe-Grillet 1
- Andrea Loselle, UCLA
- Introduction to the Selected Papers 4

### Keynote Address:

- Alain Robbe-Grillet, de l'Académie française
- Image réelle, image textuelle, image virtuelle 6

### Selected Papers:

- Anthony Abiragi, New York University
- Mallarmé and the Uprooting of Vision 8
- Madalina Akli, Rice University
- Les mots et les couleurs en mouvement 14
- Mette Gieskes, University of Texas
- Liberating Structures: Non-Visual Systems in the Art of Sol LeWitt 23
- Anastasia Graf, Princeton University
- Reading/Writing the Dialectical Image—Walter Benjamin and Osip Mandel'stam 31
- Zeina Hakim, Columbia University
- Rhétorique verbale et visuelle dans les *Salons* de Diderot 38
- William T. Hendel, UCLA
- The Theatrical Representation of Landscape in Rousseau's *La Nouvelle Héloïse* 47
- Loli Tsan, UCLA
- Le Jeu du *je* et du miroir dans la *Délie* de Maurice Scève 53

### Annex:

- Alison Rice, UCLA
- Mémoires du « bled » : Entretien avec Alain Ricard 64

- Conference Program** 74