

## Les décimales de « Délie »

Charlotte Melançon

Volume 11, Number 1, février 1975

Le fragment / la somme

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036597ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036597ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Melançon, C. (1975). Les décimales de « Délie ». *Études françaises*, 11(1), 33–53.  
<https://doi.org/10.7202/036597ar>

---

# LES DÉCIMALES DE « DÉLIE »

---

Très peu d'éditions modernes tiennent compte des emblèmes dans le grand livre de Maurice Scève, *Délie objet de plus haute vertu*. On en parle vaguement dans les préfaces comme d'une présence gênante : ce serait tellement plus simple qu'ils n'existent pas ! En les omettant dans leurs éditions, Guégan, Schmidt, Staub, Quignard<sup>1</sup> nient du même coup l'importance de la pensée emblématique au XVI<sup>e</sup> siècle. Si par contre, Parturier et McFarlane<sup>2</sup> les reproduisent ils ne respectent pas la mise en page de l'édition originale de 1544, celle qu'a voulue Scève. Aucune édition moderne donc ne nous rend *Délie* dans sa matérialité première, comme si elle relevait du hasard. Or, la présence des illustrations

1. Guégan, B., *Oeuvres poétiques complètes de Maurice Scève*, Paris, Garnier 1927; Schmidt, A., *Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1953, pp. 67-224; Staub, H., *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Bibl. 10/18, 1970; Quignard, P., *Oeuvres complètes*, Paris, Mercure de France, 1974.

2. Parturier, E., *Délie objet de plus haute vertu*, Paris, Didier, S.T.F.M., 1961 : j'ai utilisé cette édition pour le présent article; McFarlane, I.D., *The 'Delie' of Maurice Scève*, Cambridge, University Press, 1966.

constitue une ponctuation délibérée dans la masse des poèmes et ce rythme produit par l'image a un sens.

### 1. LE MONTAGE

Le château et le livre sont au XVI<sup>e</sup> siècle des lieux privilégiés de création stylistique. Les historiens de l'art ont justement établi des rapprochements entre la conception de la Galerie François Ier à Fontainebleau et l'*Emblematum Liber* d'Alciat<sup>3</sup>. Art de figurer la pensée par image, l'emblème est un modèle de construction par montage, c'est-à-dire par assemblage de parties distinctes. La présence des fresques dans la galerie royale et celle des emblèmes dans *Délie* relèvent du même univers esthétique. Ainsi, en plus d'avoir une fonction ornementale, les passe-partout de *Délie* révèlent une volonté d'organisation ; de même, les ornements de la galerie, quand on isole certains de leurs éléments, les volets en stuc ou en peinture par exemple, trahissent un souci évident de symétrie. Il y a un style d'époque auquel n'échappent ni l'écrivain devant la page ni le fresquiste devant le mur.

Bien que son activité littéraire soit plutôt solitaire et discrète, Scève connaît l'actualité artistique et il y participe : c'est lui qui, en 1548, sera nommé grand régisseur d'une des plus fastueuses entrées royales du XVI<sup>e</sup> siècle, celle d'Henri II et de Catherine de Médicis à Lyon. Il écrit *Délie* grosso modo entre 1525 et 1544, et ces dates correspondent en partie aux restaurations de Fontainebleau ; c'est notamment entre les années 1530 et 1540 que le Rosso travaille à la Galerie François Ier. Au courant de l'année 1542, les artistes du château réunis autour d'Antonio Fantuzzi créent un atelier graphique dans le but de faire connaître les chefs-d'œuvre de la galerie. Leurs estampes diffusent le style bellifontain

3. *La Galerie François Ier au château de Fontainebleau*, Paris, Flammarion, Numéro spécial de la Revue de l'Art, rédigé en collaboration par Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, André Chastel, Sylvia Pressouyre, W. McAllister Johnson et Henri Zerner, 1972 ; cf. W. McAllister Johnson, « La pensée emblématique », pp. 157-159.

au contact duquel l'ornementation des livres se renouvellera et dont l'édition lyonnaise en particulier porte la marque<sup>4</sup>; les frontispices s'enrichissent, et surtout le livre d'emblèmes y puise une inspiration plus actuelle pour ses passe-partout. C'est ainsi qu'en 1544, Sulpice Sabon, éditeur de *Délie*, publie la première édition française du *Roland Furieux* dont le frontispice s'inspire directement d'un des cartouches de la galerie François Ier<sup>5</sup>. L'analogie de *Délie* et de l'art de Fontainebleau ne se justifie pas bien sûr uniquement par des faits chronologiques. Ces indices extérieurs trouvent confirmation dans l'analyse de la pensée emblématique qui régit à la fois l'architecture de *Délie* et celle de la galerie.

L'emblème est un composé de texte et d'image tous deux d'égale importance. À l'image appartiennent la gravure centrale et le cartouche ornemental; au texte, la devise ou légende et la *subscriptio*, l'épigramme. Pour obtenir un emblème, il faut procéder au montage de ces éléments dans le but de former un tout cohérent, producteur de sens. L'interdépendance des composants est capitale; en retirer un détruirait le résultat voulu : aucun d'eux n'est marginal. Le livre d'emblèmes a un but double : réjouir l'œil qui le regarde et l'intelligence qui déchiffre le symbole. La présentation matérielle et le jeu de l'esprit sont d'importance égale.

Le montage prend naturellement de tout autres proportions quand il s'applique à de grands ensembles, à des séquences d'emblèmes. Ainsi dans la Galerie François Ier, le montage d'une section, la peinture centrale et son décor d'accompagnement, devient lui-même l'élément d'une composition plus vaste, l'ensemble de la galerie. C'est alors qu'intervient, en vue d'une lecture plus complexe, le jeu des symétries et des correspondances. W. McAllister Johnson

4. Idem, H. Zerner : « On trouverait encore, au XVI<sup>e</sup> siècle, quelques copies des gravures mentionnées plus haut, et quelques échos dans l'ornement des livres, en particulier dans les éditions lyonnaises qui, grâce aux estampes, se tiennent au courant de l'actualité artistique. » p. 115.

5. Idem, pp. 132 et 118 (illustration no 179).

écrit à propos des découvertes récentes faites à Fontainebleau :

L'ordonnance des panneaux suit des principes identiques pour toutes les travées. On a noté plus haut l'importance de la division de la galerie en deux sections égales de trois travées (et non de trois fois deux).

En analysant tous les éléments constitutifs de chaque travée, du point de vue technique, nous avons remarqué que, dans une alternance régulière, les travées impaires ont des volets en stuc contrastant avec ceux des travées paires qui sont peints; pour ce qui est des cartouches, disposés suivant le même rythme, il existe entre les murs nord et sud un décalage qui, tout en individualisant chaque mur, et en même temps, à l'intérieur d'une même travée les cartouches nord, contribue dans une large mesure à une interprétation et une complémentarité plus grandes de ces deux ensembles parallèles, grâce aux lignes sinueuses qui relient virtuellement les éléments semblables. Ainsi exception faite des cartouches, la symétrie de la galerie est presque parfaite quant à son agencement et à son contenu iconographique<sup>6</sup>.

Ainsi, à partir d'un réseau de correspondances créant lui-même des jeux de symétrie, on construit des complexes architecturaux qui appellent des lectures multiples. Loin d'être une structure simplement linéaire, la galerie offre au contraire une composition ouverte s'effectuant dans un grand déploiement spatial. L'organisation ornementale la structure, autant que les sujets des peintures centrales; c'est même grâce au décor d'accompagnement que peuvent se révéler, par des rapprochements au premier coup d'œil inattendus, les significations cachées dans la scène principale<sup>7</sup>. En outre, dans l'idée de ces montages à plusieurs dimensions, la recherche de l'ornementation sert à voiler les ordres de lecture

6. Idem, p. 159.

7. Idem, A. Chastel : « Le décor d'accompagnement est soudain doté d'une vitalité et d'une prolixité qui le portent au même niveau d'importance et donc d'intérêt que la composition maîtresse. » p. 29.

autant qu'à les révéler. Plus le système ornemental devient complexe, plus la lecture symbolique devient riche et difficile. Comme l'écrit H. Zerner, « la forme si recherchée est indissociable d'un contenu volontairement secret<sup>8</sup>. Le décor masque la composition en même temps qu'il y contribue et la lecture de la Galerie François Ier, considérée même au XVI<sup>e</sup> siècle comme difficile, exige une initiation. Cette idée rejoint une caractéristique essentielle de l'emblème : son sens ne doit pas être immédiatement évident. Ce goût de l'obscurité relève bien sûr de « l'odi profanum vulgus » horatien, mais aussi du platonisme dont se nourrit l'époque : la nécessité de traverser les apparences des choses, le monde de l'illusion, pour parvenir à la vérité de l'être.

## 2. DÉLIE

### a) le dizain

À l'exception du poème liminaire, non numéroté, qui est un huitain, *Délie* compte uniquement des dizains de décasyllabes. Cette forme poétique dessine un carré, le nombre des syllabes du vers étant égal à celui des lignes de la strophe. Le schéma des rimes du dizain scévien est le suivant : ABABCCDCD<sup>9</sup>. Ce patron reprend celui d'une strophe de ballade, laquelle se caractérise justement par sa forme carrée :

Et doit chascun couplet, par rigueur d'examen, avoir autant de lignes que le refrain contient des sillabes. Si le refrain a .viiij. sillabes (...), la ballade doit tenir forme de vers huytains; se le refrain a .ix. sillabes, les couplets seront de .ix. lignes (...). Se le refrain a .x. sillabes, les

8. Idem, cf. H. Zerner, « Les estampes et le style de l'ornement », pp. 112-120.

9. On trouve une douzaine de dérogations à cet enchaînement des rimes. Cf. V.-L. Saulnier, *Maurice Scève, Italianisant et Humaniste*, Paris, Klincksieck, 1948 et 1949, tome I, p. 277 et tome II, p. 120 : les dizains XCVI, LI, LX, CLXXI, CXC, CXCVIII, CCXXIV et CCCXIV suivent le patron ABBAACDCD, et les dizains CCLXXX, CCCXXI, CCCXXIV, CCCXXXVI suivent le patron ABABCCDDC.

couplès de la balade sont de .x. lignes (...). Se le refrain a .xj. sillabes, les couplès avront .xj. lignes (...) <sup>10</sup>.

Scève n'utilise pas telle quelle la strophe de la ballade des rhétoriciens dont la dimension devait croître à mesure que le vers s'allongeait; il en retient l'idée essentielle de la proportion affirmée dans la forme du poème lui-même. Le dizain de décasyllabes est une unité pleine, justement harmonieuse par son caractère tranché et défini, jouant sur le carré du nombre dix :

Le dizain est l'épigramme aujourd'huy estimé premier, et de plus grande perfection : ou pource que *le nombre de dis est plein et consommé, si nous croions aus arithméticiens*, ou pource que la matière prise pour l'épigramme y est plus parfaitement déduite, et le son de la ryme entrelassée y rend plus parfaite modulation. Quoy que ce soit, c'est le plus communément usurpé des savans, et le doit estre de toy <sup>11</sup>.

Dans *Délie*, la figure géométrique du dizain est reprise invariablement au début à la fin du livre. La répétition incessante de l'unité crée une présence numérique évidente; le nombre dix devient un instrument de mesure, il convie à la recherche d'une construction, d'une architecture propre au livre. *Délie* est le premier *canzoniere* français à être composé d'une seule forme poétique. Le *Canzoniere* de Pétrarque était une suite organique de sonnets amoureux, coupée inégalement de ballades, sextines, chansons et madrigaux; de même, les contemporains de Scève composent le plus souvent leurs livres en mêlant diverses formes poétiques. L'emploi unique du dizain de décasyllabes constitue donc l'indice premier pour l'étude de *Délie*. Aussi n'est-il pas étonnant que le titre, *Délie object de plus haulte vertu*, lui-même un déca-

10. Jean Molinet, *L'Art de Rhétorique*, in *Recueil d'Arts de seconde Rhétorique*, éd. E. Langlois, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 235.

11. Thomas Sébilet, *Art poétique françoys*, éd. F. Gaiffe, Paris, Droz, « S.T.F.M. », 1932, p. 110.

syllabe, inscrive déjà au fronton du livre l'unité de mesure métrique qui régit sa composition.

b) *L'emblème*

*Délie* comprend 449 dizains auxquels s'ajoutent 50 emblèmes intercalés dans le texte. Le premier apparaît entre le 5e et le 6e dizain et les 49 autres suivent, disposés régulièrement tous les neuf dizains. Ces emblèmes apparaissent toujours au haut de la page de droite, si bien que la mise en page du livre obéit à certaines périodicités. Un emblème apparaît toutes les quatre pages ou, si l'on préfère, tous les deux feuillets, selon le schéma suivant :

VERSO	RECTO
	p. 5 : diz. I diz. II diz. III, v. 1-6
P. 6 : diz. III, v. 7-10 diz. IV diz. V	p. 7 : <i>emblème I</i> diz. VI diz. VII, v. 1-6
p. 8 : diz. VII, v. 7-10 diz. VIII diz. IX	p. 9 : diz. X diz. XI diz. XII, v. 1-6
p. 10 : diz. XII, v. 7-10 diz. XIII diz. XIV	p. 11 : <i>emblème II</i> diz. XV diz. XVI, v. 1-6

L'emblème occupe exactement le même espace typographique qu'un poème : la page de droite comporte toujours deux dizains complets et six vers d'un troisième dizain ou un emblème, un dizain complet et six vers d'un troisième dizain. Ainsi, le volume de l'image correspond au volume du poème ; l'emblème et le dizain sont proportionnés l'un à l'autre, ils sont typographiquement *équivalents*.



Les emblèmes sont composés de trois éléments · un cadre ou passe-partout, une gravure, une légende.



Ces éléments étaient matériellement distincts, et on les imprimait successivement <sup>12</sup>.

Les passe-partout sont des cadres décoratifs à l'intérieur desquels s'inscrivent la gravure et la légende. Ils sont très chargés dans *Délie* et se composent de colonnes antiques, urnes, cuirs, volutes, draperies et cordelières, flambeaux et couronnes, animaux fabuleux, têtes de bouc et de singes, gargouilles et masques humains, chutes de fruits, ainsi que d'une abondante végétation. Il y en a seize modèles différents, et leur succession n'obéit pas à un ordre régulier. Mais leur vide intérieur, où s'inscrivent la gravure et la légende, dessine six figures géométriques qui se succèdent régulièrement, indépendamment des modèles où elles s'insèrent, dans l'ordre suivant : rectangle, cercle, losange, ellipse, triangle et ovale. Cette séquence se répète tout au long de *Délie* avec une remarquable régularité :

12. Cf. L'article de Dudley Wilson, « Exemplaires de l'édition de 1544 de la *Délie* de Maurice Scève se trouvant à la Bibliothèque de L'Arsenal », « B.H.R. », XXXI, 1969, pp. 347-350.

rectangle	cercle	losange	ellipse	triangle	ovale
1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30
—	—	—	31	—	—
32	33	34	35	36	37
38	39	40	41	42	43
44	45	46	—	—	47
—	—	—	—	48	—
—	49				
50					

On trouve sept séquences régulières (emblèmes 1-6, 7-12, 13-18, 19-24, 25-30, 32-37, et 38-43), une séquence incomplète (emblèmes 44-46) et cinq emblèmes isolés (31, 47, 48, 49, 50). Il y a là un souci manifeste d'organisation, et on peut s'étonner que la régularité ne soit pas parfaite. Les cinquante emblèmes ne pouvaient évidemment pas tous trouver place dans des séquences de six éléments : à supposer qu'il y en ait eu huit régulières, il serait resté quand même deux emblèmes isolés. Cependant, il n'y a aucun élément en trop dans *Délie*, il n'en manque aucun, et on pourrait arriver à constituer huit séquences et le début d'une neuvième par le déplacement de trois emblèmes seulement :

rectangle	cercle	losange	ellipse	triangle	ovale
25	26	27	28	29	30
—	—	—	—	—	—
32	33	34	35	36	37
38	39	40	41	42	43
44	45	46	31*	48*	47
—	—	—	—	—	—
50	49*				

Quoi qu'il en soit, erreurs de l'imprimeur<sup>13</sup> ou irrégularités volontaires (pour faire ressortir, par contraste, la régularité de l'ensemble?), trois exceptions ne peuvent suffire à annuler l'ordre manifestement voulu de quarante-sept emblèmes sur un total de cinquante. En outre, la disposition révèle une alternance régulière de lignes polygonales (rectangle, losange, triangle) et de lignes courbes (cercle, ellipse, ovale)<sup>14</sup> avec la seule exception de l'emblème 31.

La gravure est, avec la légende, l'élément central de l'emblème; elle est l'expression du thème, l'écriture par représentation des choses dont parlait Alciat dans son *De Verborum Significatione* (Lyon, 1530). La valeur plastique des gravures de *Délie*, contrairement à celle des passe-partout, est négligeable : la facture reste grossière et le nombre d'objets représentés dans chacune est réduit au minimum. Toutefois, les thèmes de ces cinquante gravures sont très variés : animaux réels ou fabuleux, plantes, personnages mythologiques, légendaires, historiques, ou évoquant des métiers très familiers en véritables scènes de genre, personifications, divers objets, nobles ou triviaux, corps célestes. Au corpus varié des thèmes s'ajoute la diversité des tons, humoristiques, graves ou légers, qui les traversent. Il est impossible de tenter un classement des emblèmes sans avoir recours au dizain qui suit chacun d'eux et même à l'ensemble de *Délie*. Unie à sa *subscriptio*, telle gravure qui semblait si triviale prend un tout autre sens. Étant donné la nature de l'emblème, il est inutile d'essayer de classer les sujets des gravures en dehors du contexte poétique où ils s'inscrivent.

La légende, enfin, toujours située à l'intérieur du passe-partout, se déploie autour de la gravure. Elle est écrite en français et se rapporte plus ou moins directement au dizain

13. La première édition de *Délie* comportait une erreur de typographie dans la numérotation des dizains : le 91<sup>e</sup> dizain portait le numéro 100 et l'erreur se poursuivait jusqu'à la fin du texte; de même, dans la table des incipit à la fin du livre, quelques erreurs s'étaient glissées. Une faute analogue dans la distribution des trois passe-partout aurait pu très bien se produire.

14. Cf. Enzo Guidici, Maurice Scève, poeta della « Delie », Roma, ed. dell'Ateneo, 1965, p. 299.

qui suit l'emblème. Le plus souvent, elle reprend mot pour mot le dernier vers du dizain, ou les deux derniers vers, qu'elle transforme en maxime ou sentence d'allure proverbiale, de portée générale; d'autres fois, elle résume l'ensemble du poème auquel elle emprunte quelques mots. Ainsi, les légendes des emblèmes sont étroitement liées au contexte poétique où elles apparaissent, et cette parenté conduit à la conclusion que les emblèmes font partie intégrante du texte de *Délie*, qu'ils jouent un rôle essentiel dans la composition du livre.

c) *La construction du livre*

*Délie object de plus haute vertu* n'est pas un livre d'emblèmes au sens strict du terme, lequel est une somme d'unités constituées d'une épigramme et d'une gravure qui se suivent page après page. *Délie* est formé de poèmes et d'images, 449 dizains de décasyllabes et 50 emblèmes créant un ensemble de 499 unités :

1. le dizain, unité de base quant au texte;
2. l'emblème, unité de base quant à l'image.

Combinées, elles engendrent la structure suivante :

$$5 \text{ diz.} + [(1 \text{ emblème} + 9 \text{ diz.}) \times 49] + (1 \text{ emblème}) \\ + 3 \text{ diz.} \text{ }^{15}$$

La somme de l'emblème et des neuf dizains qui le suivent définit un bloc de dix unités. On peut alors établir l'échelle de mesure suivante quant à l'ensemble du livre :

1. la plus petite mesure est celle du décasyllabe;
2. la moyenne est celle du dizain;
3. la plus grande est celle du bloc que forment l'emblème et ses neuf dizains.

Ainsi le nombre dix se retrouve partout dans la construction de *Délie*. Le carré du dizain de décasyllabes est multiplié

15. Cette structure reprend la célèbre formule de Brunetière : 5 dizains + (9 dizains  $\times$  49) + 3 = 449.

par les blocs de dix unités formées par l'emblème et sa suite de neuf dizains. La structure numérique de *Délie* est celle d'un cube. Cette architecture cubique, alliant images et poèmes, fait perdre au livre son aspect purement linéaire : il devient un jeu dans l'espace.

Si on considère maintenant l'aspect ornemental des passe-partout (dont on a vu l'importance dans la Galerie François Ier), on constatera sans étonnement que la succession régulière des six figures géométriques dessine elle aussi les six faces d'un cube. L'image du cube formée par ces six figures, non seulement confirme l'architecture cubique du livre, mais devient elle-même un autre principe d'organisation. À la position régulière de l'emblème apparaissant tous les neuf dizains se superpose celle des figures géométriques. Ces deux positions se trouvent à créer un double déroulement symétrique : la succession des neuf dizains crée une première séquence qui se trouve elle-même découpée par celle des figures. Les deux linéarités se chevauchent, abolissant par le fait même l'idée d'un récit purement linéaire. Ce jeu complexe sur les nombres serait-il le résultat du seul hasard ? Le nombre 6 n'est-il pas l'inversion graphique du nombre 9 ?

#### d) *Les tables*

Un livre ne serait pas complet sans sa table des matières. *Délie* en contient deux. La première, « L'ordre des figures et emblèmes », donne dans l'ordre de leur apparition le titre des cinquante gravures avec leur page correspondante : il est facile d'y lire qu'elles apparaissent toutes les quatre pages. La seconde, « Table et indice de tous les dizains par l'ordre et mesme nombre d'un chacun », reproduit dans l'ordre alphabétique les incipit des 449 dizains. À la suite de ce qui a été dit sur la composition de *Délie*, il est possible d'interpréter ce double système des tables. Celle des emblèmes, suivant l'ordre de succession, fonde l'ordre architectural du livre : elle souligne le fait d'une mise en page régu-

lière, d'une disposition ponctuée du texte. Celle des incipit, au contraire, étant donné le hasard parfait produit par l'ordre alphabétique, suppose une lecture en dehors de l'ordre de succession de *Délie*. Ce double système confirme le rejet d'un récit simplement linéaire. À chaque emblème, en effet, s'attache un dizain qui correspond plus ou moins profondément à la symbolique de la gravure, tous deux ne trouvant qu'une partie de leur sens dans cet entourage immédiat. Si, au contraire, l'emblème est confronté à l'ensemble du texte, au moyen de parcours discontinus, il pourra assumer sa pleine charge sémantique, reprenant la symbolique entière de *Délie*. Ces deux tables, l'une par sa ponctuation régulière, l'autre par sa distribution diffuse, sont le signe même du déploiement multidimensionnel de *Délie*.

La composition si structurée du livre doit être confrontée à ce problème du nombre de 449 dizains. 449 est, en effet, un nombre premier, par conséquent indivisible. Alors que le montage du livre joue si bien sur les lois de symétries et de successions, sur les divisibles, on peut se demander pourquoi Scève a introduit cet indivisible. Il aurait suffi d'ajouter un dizain pour obtenir le nombre 450, soit  $50 \times 9$ . Même si les cinq dizains d'ouverture et les trois derniers forment une série incomplète de huit dizains, cette absence d'un seul poème demeure un problème. La linéarité des 449 dizains forme un tout complet, une somme non fragmentable; par ailleurs, la présence des 50 emblèmes compose un ensemble ouvert et mobile. Conjuguant dizains et emblèmes, Scève introduit l'idée de périodicité à l'intérieur du système clos des poèmes. L'introduction d'une structure iconographique fait jouer d'autres ordres de lecture; la linéarité des 449 poèmes s'efface, entre dans un nouvel ordre d'assemblage, de distribution du texte. Le livre se donne comme un espace traversé par de nombreuses successions temporelles; il se rythme. Ce rythme se définit comme le retour périodique de temps forts, les emblèmes réinscrivant de neuf dizains en neuf dizains l'ensemble des significations symboliques. L'image renvoie non pas aux neuf dizains qui la suivent mais

à une constellation symbolique répandue dans l'ensemble de *Délie*. La lecture des dizains et celle des emblèmes ne fonctionnent pas au même niveau. Elles ne se redoublent pas, elles se complètent : les dizains entretiennent des rapports avec ceux qui les précèdent et ceux qui les suivent immédiatement, leur succession détermine des rapports de position; les emblèmes déterminent des rapports de signification qui transcendent ces rapports de position; ils réinscrivent régulièrement dans la succession des 449 poèmes l'ensemble des significations symboliques qui donnent à ces derniers la plénitude de leur sens. Les emblèmes sont une polyphonie qui se déploie autour de la ligne constituée par la succession des dizains.

### 3. LECTURE

L'emblème *La Femme et la Licorne* représente une femme assise aux pieds d'un arbre et une licorne, blessée d'une flèche, couchée aux pieds de la Dame, la tête appuyée sur elle; le titre déjà identifiait la présence de ces deux éléments essentiels.



Cette « dame à la licorne » renvoie bien sûr à la célèbre légende médiévale : on croyait que seule une pucelle pouvait attirer par son odeur de chasteté la licorne cruelle et

que celle-ci, dès qu'elle s'était approchée de la pucelle, en mourait ; les chasseurs pouvaient ensuite s'en emparer. Ainsi, la gravure, considérée isolément, présente un mythe dont le symbolisme peut se prêter à plusieurs interprétations. Mais la mise en relation du mythe avec la devise va déjà préciser la signification que Scève lui donne. La devise, « Pour te veoir je pers la vie », reprend dans la structure de la phrase les deux éléments mis en présence dans l'image : les pronoms « te » et « je » renvoient respectivement à la « Femme » et à la « Licorne », donc à Délie et à Scève. Cette première identification des sujets de la devise conduit ensuite à leur mise en rapport avec le thème de la gravure. La devise indique que « pour voir la Dame » le poète « perd la vie », alors que la licorne meurt par attrait de l'odeur de la pucelle. Il y a donc ici une transposition pétrarquiste du mythe : pour Scève, l'attrait de la licorne vers la Dame s'effectue par le regard, et non par l'odeur de chasteté. La capture de la licorne ou de l'amant se fait donc par l'œil ; ceci explique aussi la présence de la flèche sur l'animal, l'œil, dans la lyrique pétrarquiste, lançant dards et flèches. Enfin, l'analogie reprend entre la devise et le mythe, puisque le poète « perd la vie ». Ainsi la devise, par rapport à la gravure, épouse la légende par une transposition analogique, et en précise déjà le symbolisme. Le noyau symbolique, l'image-devise, doit être maintenant mis en relation avec le dizain VI qui suit :

Libre vivois en l'Avril de mon aage,  
 De cure exempt soubz celle adolescence,  
 Ou l'œil, encore non expert de dommage,  
 Se veit surpris de la douce presence,  
 Qui par sa haulte, et divine excellence  
 M'estonna l'Ame, et le sens tellement,  
 Que de ses yeulx l'archier tout bellement  
 Ma liberté luy à toute asservie :  
 Et des ce jour continuellement  
 En sa beaulté gist ma mort, et ma vie.

Ce dizain expose d'une manière tout à fait rigoureuse et précise trois moments essentiels de l'aventure amoureuse :

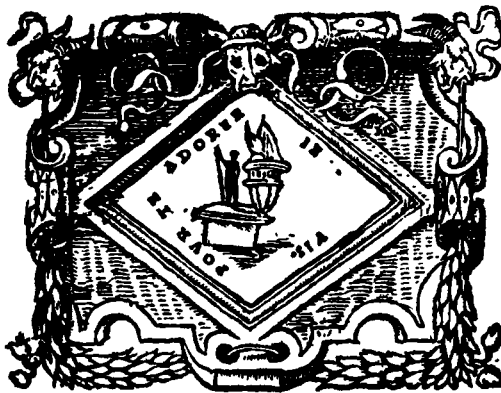


les trois premiers vers décrivent ce premier temps où le poète vivait en toute liberté et innocence; les quatre suivants expliquent un deuxième temps où son œil est surpris, où son âme est étonnée par la belle présence de *Délie*; enfin, les derniers vers expliquent la perte de sa liberté aux mains de la Dame, maîtresse absolue de sa mort et de sa vie. Si on se réfère maintenant au symbolisme de la gravure, figurant la mise à mort de l'amant par l'œil de la Dame, on peut dire qu'il n'y a pas de contradiction entre le dizain et l'image. Cependant le symbolisme de la gravure ne reproduit pas les trois moments distincts qu'expose le dizain, mais un seul, le dernier, la mort de l'amant sur qui la Dame est maîtresse absolue. Il en va de même pour la devise (« Pour te veoir je pers la vie »), qui correspond au dernier vers du dizain. Ainsi, le dizain analyse, développe, expose le symbolisme dans la durée, alors que l'image cristallise cette durée dans un instant précis, dans une forme figée par le recours à un mythe. Cette image est donc une écriture « figée » mais totalisante, l'idéogramme d'un état de fait déployé dans le dizain. En outre, c'est pour cette raison que la devise, qui s'applique ici parfaitement au symbolisme de la légende diffère quelque peu du dernier vers du dizain : tout comme l'image, elle exclut le sentiment de la durée.

Il y a correspondance entre le dizain VI et ce premier emblème, mais non redondance : le dizain ne calque pas l'image, pas plus que l'image n'écrit complètement ce dizain. En fait, la gravure dépasse, par sa très dense cristallisation du symbole œil-mort, le dizain qui ne retient, dans son troisième moment, que l'oscillation, le balancement entre la vie et la mort. Le fait que cet emblème ait été placé au tout début de *Délie* s'explique, bien sûr, « chronologiquement », puisque c'est par le regard que la Dame attire l'amant. Mais étant donné que le symbolisme de l'image ne fait pas allusion à un moment précis, la place de l'emblème ne peut réellement s'expliquer que par le fait qu'il cristallise un thème essentiel du *canzoniere*. Le symbolisme du regard mort réapparaît continuellement dans *Délie*, non seulement parce que le pla-

tonisme ficinien dans lequel baigne Scève exige la mort à soi pour naître à l'autre, mais aussi parce que l'aventure amoureuse est essentiellement destructrice. Qu'il y ait alors une tension entre le dizain VI et l'emblème ne peut guère surprendre; ce n'est qu'à la lecture de tout *Délie*, dizain après dizain, que peut se comprendre cet emblème dont le sens est sans cesse approfondi. Il appelle à lui seul un nombre considérable de poèmes où Scève explique son échec. Différent du *Phenix* (emblème XI) qui fait écho à ces « mortz qu'en moy tu renouvelles » (A SA DÉLIE) ou du *Cerf* (emblème XVIII) qui correspond à la blessure continuelle et incurable, *La Femme et la Lycorne* répondrait davantage à une mort définitive, sans retour, sacrifiant « avec l'Ame la vie » (dizain III).

La gravure de l'emblème III, *La Lampe et l'Idole*, représente un piédestal sur lequel est posé, au premier plan, un grand flambeau allumé; derrière lui, se tient debout une petite silhouette noire, tenant un bâton.



La gravure met en présence, ici encore, deux éléments distincts : un corps lumineux, la « lampe », et un petit personnage. Proportionnellement, la lampe est beaucoup plus grande que la silhouette ; il y a aussi un contraste de tons : la lampe, blanche, et le personnage, noir. L'identification de ces éléments met donc déjà en relation deux oppositions sémantiques : petit/grand, noir/blanc. Si on les met en rapport avec la devise « Pour te adorer je vis », qui a elle aussi une structure binaire, il est possible de préciser leur signification. Comme dans la devise de *La Femme et la Lycorne*, les pronoms « te » et « je » renvoient respectivement à Délie et à Scève. Délie, métaphore lumineuse, correspond évidemment à la lampe, alors que Scève est l'ombre, petit personnage vivant dans la lumière délienne et l'adorant ; le vers « Tu es Corps, Dame, et je suis ton ombre » (dizain CCCLXXVI, v. 1) répond merveilleusement à cette représentation symbolique. Si l'on admet cette identification logique des deux éléments de la gravure, il faut alors s'interroger sur la signification du titre : *La Lampe et l'Idole*. L'« Idole », en effet, pourrait bien représenter Délie, d'ailleurs identifiée ainsi au dizain I : « Constituée Idole de ma vie ». Mais il est fort peu probable que l'« idole » soit ce petit personnage noir placé au second plan de la gravure et que la « lampe » représente Scève. Il est également fort peu probable que Délie soit représentée deux fois sur la gravure, comme lampe et comme idole, ce qui d'ailleurs irait contre la structure binaire de la devise. Il semble donc que la seule réponse possible à ce problème se trouve dans la signification du mot « idole » qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, avait fréquemment le sens de « image, fantôme, apparence vaine, ombre, etc.<sup>16</sup> ». C'est également dans cette voie que va l'analyse de D. Coleman<sup>17</sup>. Ainsi, si l'on comprend le mot « idole » comme « ombre », le titre, par rapport à la gravure, ne fait plus problème, et l'image prend une signification symbolique tout à fait cohérente avec la

16. Cf. E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1925 ss.

17. D. Coleman, « Les Emblemes dans la *Délie* de Scève », *Studi Francese*, 22, gennaio, 1964, p. 9.

logique de *Délie*. Une lecture du dizain XXIV va d'ailleurs confirmer cette interprétation :

Quand l'œil aux champs est d'esclairs esblouy,  
 Luy semble nuict quelque part, qu'il regarde :  
 Puis peu a peu de clarté resjouy,  
 Des soubdains feux du Ciel se contregarde.  
 Mais moy conduict dessoubs la sauvegarde  
 De ceste tienne, et unique lumiere,  
 Qui m'offusca ma lyesse premiere  
 Par tes doulx rays aigument suyviz,  
 Ne me pers plus en veue coustumiere.  
 Car seulement pour t'adorer je vis.

Le dizain s'ouvre sur la description d'un phénomène naturel d'éblouissement (vers 1-5) : aveuglement d'une lumière trop forte, puis habitude de l'œil. Il est aisé ici de faire un lien avec les regards de la Dame. Le vers six, toutefois, rejette aussitôt cette analogie et les quatre derniers vers se transforment en un hommage à la lumière délienne. Scève, non seulement reconnaît et accepte cette présence éblouissante de la lumière, mais l'exige (« Ne me pers plus en veue coustumiere »), désire la faire accéder à la permanence comme signe d'une reconnaissance totale de l'être aimé (« Car pour t'adorer je vis »). Ainsi le dizain, s'ouvrant sur l'allégorie d'un phénomène naturel, se développe et se ferme sur le symbolisme de la lumière délienne, débordante de significations. Si ensuite on met en relation le thème de ce dizain avec la gravure, on constate qu'il n'y a aucune contradiction entre le titre et cette dernière : Scève est bien cette image, cette ombre vivant dans la lumière de Délie. Gravure et dizain pourraient donc chacun s'appeler « adoration de la lumière ». L'emblème reprend dans une forme plus concentrée le thème essentiel du dizain ; en fait, il met en valeur une idée sous-jacente du dizain, ici, manifeste : le jeu entre l'ombre ou l'apparence et la lumière. Il rappelle en effet l'allégorie platonicienne de la caverne : Délie/l'Idée, forme parfaitement belle, serait ce soleil source de la lumière et du bien, et l'amant, une de ces vaines images vivant dans l'om-

bre. Mais il y a eu le regard de *Délie*, cette image de l'éblouissement, révélation essentielle de l'amour chez Scève. En somme, ce que le poète entend par cette « vie d'adoration » serait la possibilité de s'établir dans la permanence de la lumière, donc de l'amour, telle que l'explique le dizain XXIV. Cet emblème ne serait donc parfaitement intelligible que grâce à une lecture du dizain qui suit. Cependant, une fois le symbolisme de l'image précisé, il devient un noyau sémantique apte à déborder de ce dizain, en ce sens qu'il peut être référé à d'autres dizains et gravures. Il peut, par exemple, s'opposer à *La Lune en tenebres* (emblème XXXVII) qui est un retour à l'absence de la lumière, ou encore au dizain CCCXLIII où « Semeles » meurt d'éblouissement à la vue de Zeus ; mais aussi il peut être un indice symbolique de lecture pour le dizain LXXX où l'on retrouve ce même mouvement dialectique de la lumière qui conduit de la peur (l'aveuglement) à la réjouissance. Cet emblème est donc une platonisation du thème du regard, alors que *La Femme et la Lycorne*, par ce même thème, pétrarquise une légende médiévale.

La richesse mystérieuse de *Délie* ne tient pas à l'unique densité des poèmes ni à la présence parfois hermétique des emblèmes, mais à leur réunion concertée. Le livre se présente comme une somme « parfaite » à la fois par le rassemblement de 449 dizains et par la projection dans l'espace du montage orchestré des poèmes et des images. *Délie* est un « livre-boîte » d'où s'échappent les symboles maléfiques de l'expérience amoureuse : la femme n'est-elle pas pour Scève une « fatale Pandora » (dizain II) ? Étant donné l'architecture cubique du livre et l'emploi de symboles diffusés en constellation dans la matière des dizains et des emblèmes, *Délie* est à l'opposé du récit linéaire, de la narration de faits ; *canzoniere*, bien sûr, par les thèmes pétrarquistes qu'il reprend et par l'unité de son propos amoureux, le livre est bien davantage une somme de la Renaissance par sa conception symbolique, déployée, projetée dans une perspective picturale. Construit comme ces arcs de triomphe élevés pour le passage d'un roi, *Délie* est le « triomphe de l'Amour » érigé à la gloire de la

femme aimée. Cette construction d'énigmes et d'images, Scève ne la signera que par une devise, « Souffrir non souffrir », et par un portrait : son nom n'y figurera nulle part.

CHARLOTTE MELANÇON