

Délie orphique ? Réécriture et inversion du mythe d'Orphée dans *Delie*

Adélaïde GUILLOU
Université de Rouen Normandie
CÉRÉdI – UR 3229

Aucun poète au XVI^e siècle ne pouvait ignorer le mythe d'Orphée qui figure parmi les « légendes les plus tenaces de la poésie antique¹ » dans la littérature médiévale comme dans la poésie renaissante. Or, à la lecture du *canzoniere* scévien, il semblerait que celui-ci se distingue par sa rareté. Seules trois occurrences dans *Delie* mentionnent explicitement le célèbre chanteur : l'emblème 20 « Orpheus », le dizain 316 (v. 1) et le dizain 445 où le nom d'« Orphée » (v. 8) est suivi par celui d'« Euridice » (v. 9), véritable hapax dans toute l'œuvre scévienne, où elle n'est, si ce n'est à cet endroit, jamais explicitement nommée². En dépit de ce maigre relevé, James Helgeson, qui dans *Harmonie divine et subjectivité poétique chez Maurice Scève* consacre un chapitre entier à l'analyse de cette fable, affirme qu'« Orphée figure parmi les *personae* mythologiques les plus riches de ce livre de métamorphoses qu'est *Delie*³ ». En effet, même si ces manifestations du mythe sont peu nombreuses, elles n'en demeurent pas moins fondamentales : d'une part parce que chez Scève « la fréquence ne règle pas toujours l'importance d'une parole ; un rapport inverse peut tout aussi bien inférer un des sens les plus essentiels⁴ », d'autre part, parce que ces mentions explicites sont redoublées par un vaste réseau de références implicites, parfois à peine voilées, qui parcourent l'ensemble de l'œuvre. Mais ce qui apparaît surtout, c'est l'originalité de la réécriture scévienne : à rebours de l'analogie attendue qui associe Orphée au poète et Eurydice à la femme aimée, le poète semble procéder à une inversion à la fois surprenante et signifiante des rôles de la fable. De fait, si l'on s'en tient à la distribution traditionnelle des rôles telle qu'elle apparaît dans l'épisode le plus connu du mythe et le plus réutilisé dans le contexte de la poésie amoureuse, à savoir celui de l'amour fou d'Orphée pour Eurydice, la fable semble toute choisie à qui veut écrire un recueil d'*Amours* d'inspiration pétrarquiste pour exprimer la force des sentiments de l'Amant-poète. Nouvel Orphée, celui-ci chante et enchante la femme aimée qui endosse alors la posture d'Eurydice. L'épisode amoureux

¹ Françoise Joukovsky, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1970, p. 11.

² Orphée apparaît également dans *Microcosme*, à la fin du chant II aux vers 982 et 983, dans une périphrase savante mais plutôt transparente pour un lecteur cultivé du XVI^e siècle : « C'est qu'un autre il entend, un Lyrique ancien, / Un trop plus digne assés du charme Thracien », l'adjectif « thracien » faisant figure d'épithète homérique pour désigner Orphée. Par ailleurs, si ce mythe est très largement utilisé par Scève dans *Arion*, jamais Orphée ou Eurydice n'y sont explicitement nommés.

³ James Helgeson, *Harmonie divine et subjectivité poétique chez Maurice Scève*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° 349, 2001, p. 50.

⁴ Marcel Tetel, *Lectures scéviennes. L'emblème et les mots*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 51.

de la légende, telle qu'elle a été chantée par Virgile à la fin des *Géorgiques*⁵ puis par Ovide dans les livres X et XI des *Métamorphoses*⁶, fournit la matrice de cette répartition. Poète originel, civilisateur et enchanteur, véritable *priscus vates*, Orphée fait l'expérience quasi simultanée de l'amour et du deuil en perdant sa jeune épouse mortellement mordue par un serpent le jour de ses noces. Dévasté par cette perte, il descend dans le royaume infernal et parvient à émouvoir le roi des Enfers en personne. Ce dernier consent à lui rendre son épouse « à la condition qu'il ne jettera pas les yeux derrière lui, avant d'être sorti des vallées de l'Averne⁷ ». Mais, Orphée, impatient de la contempler, perd son épouse une deuxième fois en tournant le regard vers celle qui disparaît à jamais. Le récit orphique se pare alors d'une coloration élégiaque et tragique à travers cette catabase amoureuse au retour manqué : Orphée inconsolable chante sa peine dans les lieux les plus sauvages où sont amadouées les bêtes les plus féroces⁸. Il se détourne de la civilisation et de l'amour des femmes. Ce faisant, il provoque la jalousie et la colère des femmes du pays des Cicones qui le tuent en déchirant son corps. Ce mythe de l'amour et de la poésie est repris dans le *Canzonere* de Pétrarque qui fournit le modèle du genre. Bien que la Dame qui enchante le poète de sa céleste voix⁹ puisse prendre par endroits des caractéristiques orphiques, sa funeste disparition, dans la seconde partie du recueil, invite le poète toscan à réécrire le mythe de manière tout à fait traditionnelle. La figure de Laure se superpose alors parfaitement à celle d'Eurydice :

*Or avess'io un sí pietoso stile
che Laura mia potesse tòrre a Morte,
come Euridice Orpheo sua senza rime,*

Eussè-je maintenant si pitoyable style
que je puisse arracher ma Laure de la mort,
comme son Eurydice Orphée sans rimes¹⁰,

Pétrarque reprend à son compte la distribution classique des rôles de la fable : l'Amant-poète, double d'Orphée, chante son Eurydice-Laure disparue.

Qu'en est-il chez Scève ? Pour Fritz Schalk, dans un article qu'il consacre aux images mythologiques dans *Delie* et à leur manière signifiante de s'associer, le poète lyonnais reprendrait lui aussi, dès les premiers dizains de son *Canzonere*, l'association entre l'Aimée et la mythique dryade. Selon lui, sans qu'il soit fait de référence explicite au mythe orphique, le dernier vers du deuxième dizain – « Et de moy seul fatale Pandora » (v. 10) – évoquerait l'emblème 20 et son *motto* – « A tous plaisir et à moy peine¹¹ » –

⁵ Virgile, *Géorgiques*, Livre IV, v. 454-527 dans *Œuvres complètes*, édition bilingue établie par Jeanne Dion et Philippe Heuzé, avec Alain Michel pour les « *Géorgiques* », Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, p. 232-236.

⁶ Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, revu et corrigé par Henri Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, t. 2, 2002, [7^e édition revue et corrigée], Livre X, v. 1-85, p. 122-124 et Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, revu et corrigé par Henri Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, t. 3, 2002, Livre XI, v. 1-66, p. 2-4.

⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, Livre X, v. 50-52, p. 123 : « *Ne flectat retro sua lumina, donec Auernas / Exierit ualles.* »

⁸ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, Livre IV, v. 507-510, p. 236-237 : « *Septem illum totos perhibent ex ordine mensis / rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam / fleuisse et gelidis haec euoluisse sub antris / mulcentem tigris et agentem carmine quercus.* » [« Pendant sept mois, dit-on, sept mois entiers, / sous un rocher aérien, près de l'onde du Strymon désolé, / il pleura, déroulant son sort sous les antres glacés, / charmant les tigres, entraînant les chênes par son chant. »]

⁹ Voir par exemple R 167 et R 220.

¹⁰ Pétrarque, *Le Chansonnier / Canzonere*, traduction et édition critique de Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, « Classiques jaunes : Textes du monde », [1^{re} éd. 1989], 2020, R 332, v. 49-51, p. 510-511.

¹¹ Fritz Schalk, « Bemerkungen zu einigen mythologischen Dixains von Maurice Scèves *Delie* », [« Remarques sur quelques dizains mythologiques de la *Delie* de Maurice Scève »], dans *Interpretation*

dans lequel l'amant, sous les traits d'Orphée, se singulariserait par cette souffrance qui le marginalise. Il poursuit son analyse en s'appuyant sur le troisième dizain dans lequel les images du « doux venin » (v. 1) et l'espoir d'obtenir « beatitude » « aux bas Enfers » (v. 10) renverraient à l'imaginaire orphique de la morsure d'Eurydice et de la recherche du salut dans le monde souterrain¹². À l'issue de son analyse des réseaux mythologiques qui gravitent autour du mythe d'Orphée, il conclut à l'équivalence suivante : Délie-Eurydice-Proserpine et Scève-Obscurité orphique¹³. Si l'on peut tout à fait convenir que Délie revêt les traits d'une Proserpine impitoyable – notamment dans le dizain 316 –, elle semble toutefois ne reprendre aucune des caractéristiques d'Eurydice¹⁴. Dans *Delie*, un jeu beaucoup plus subtil renverse les polarités identitaires traditionnelles du mythe, telles qu'on pourra les lire plus tard, et très explicitement, chez Ronsard dans la pointe d'un sonnet pour Hélène où il proclame la toute-puissance orphique du poète : « Je seray ton Orphee, et toy mon Eurydice¹⁵. » Chez Scève au contraire s'opère un renversement que l'on pourrait paraphraser de cette manière en suivant le modèle ronsardien : « Tu seras mon Orphée et moi ton Eurydice. »

Délie orphique

La figure de Délie est associée à la *persona* orphique à plusieurs reprises dans le recueil, notamment par l'intermédiaire de l'instrument et du pouvoir de la voix. Majoritairement dans le recueil, conformément à la tradition pétrarquiste de l'amante musicienne, c'est elle qui tient le luth ou la lyre, instrument de prédilection du chantre thracien que l'on retrouve également dans les bras d'Orphée dans l'emblème 20 de l'édition de 1564¹⁶ :

Tes doigtz tirantz non le doux son des cordes¹⁷, [D 196, v. 1]

und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst, Herausgegeben von Eberhard Leube und Ludwig Schrader, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1972, p. 256 : « *Der letzte Vers – dem Liebenden ist Délie wie Pandora – stiftet die Beziehung zu dem Orpheus-Emblem. Und der Mythos muß nicht genannt sein, aber er kann angedeutet werden, ohne an Suggestivkraft zu verlieren wie in Dixain 3* ». [« Le dernier vers – dans lequel pour l'amant Délie est comme Pandore – établit la relation à l'emblème d'Orphée. Et le mythe ne nécessite pas d'être nommé mais il peut être évoqué sans perdre sa puissance de suggestion, comme dans le dizain 3 », nous traduisons.]

¹² *Ibid.*, p. 257.

¹³ *Ibid.*, p. 259 : « *Aber es knüpft sich nicht nur eine Wechselbeziehung zwischen Délie-Eurydike, Persephone, sondern auch eine Korrelation zwischen Scève und der Dunkelheit orphischer Dichtung.* » [« Se noue non seulement une corrélation pure entre Délie-Eurydice et Perséphone, mais également une corrélation entre Scève et l'obscurité de la poésie orphique », nous traduisons.]

¹⁴ C'est ce que remarque fort justement James Helgeson : « Dans le contexte du mythe, on s'attend à ce que Délie nous apparaisse sous les traits d'une Eurydice. Or cette Eurydice/Délie n'est jamais nommée ; en fait "les yeux" de la "benigne face" semblent reprendre la fonction que tenait le "Royaume impiteux" dans la première partie du poème ; il y a comme un télescopage entre Eurydice (la "benigne") et la cruelle Destinée (assimilée aux Enfers) ». (James Helgeson, *op. cit.*, p. 54).

¹⁵ Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes, Le Second Livre des Sonnets pour Hélène*, édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, Sonnet XLI, p. 399-400.

¹⁶ L'édition de 1544 fait apparaître dans les bras d'Orphée une vièle à archet : celle-ci est remplacée par une lyre en 1564, sans doute pour apporter une coloration plus classique à l'emblème et pour renforcer le symbolisme traditionnel associé à la représentation orphique.

¹⁷ L'édition de référence utilisée pour les citations de *Delie* dans cette étude est celle d'Eugène Parturier : Maurice Scève, *Délie object de plus haute vertu*, édition critique avec introduction et notes d'Eugène Parturier, Paris, S.T.F.M., 1916 [Réimpr. 1931 ; 1962 ; 1987]. Réimpression avec introduction et bibliographie de Cécile Alduy, S.T.F.M., 2001.

Leuth resonnant, & le doux son des cordes,
 Et le concert de mon affection,
 Comment ensemble unyment tu accordes
 Ton harmonie avec ma passion ! [D 344, v. 1-4]

Entre ses bras, ô heureux¹⁸, près du coeur
 Elle te serre en grand' délicatesse [D 345, v. 1-2]

Quand mon Phoenix pour son esbatement
 Dessus sa lyre a jouer commença [D 158, v. 7-8]

Plutôt qu'à l'Amant-poète, l'instrument orphique est confié à Délie. À la musique de la lyre se superposent la douceur et l'harmonie de la voix de la Dame qui rappelle le pouvoir pacificateur et apaisant du chant orphique :

Me ravissant ta divine harmonie
 Souventesfois jusques aux Cieulx me tire [D 157, v. 1-2]

Jouant du luth et chantant, l'Aimée se pare du pouvoir de la lyre que Scève associe, selon Marcel Tetel, « à la sérénité et à l'apaisement spirituel¹⁹ », conformément sans doute aux théories ficiniennes sur le pouvoir régulateur et thérapeutique de la musique²⁰. Néanmoins, comme celle d'Orphée, la lyre délienne est tout autant symbole de dissonance que d'harmonie :

Scève combine, comme la tradition le fait souvent, ces deux conceptions, celle d'une musique harmonieuse, écho à la musique des sphères, capable de faire remonter l'homme de la terre au ciel, d'accorder les discords, et celle d'une musique douée d'effets sur les passions, pouvoir de les apaiser tout autant que de les exciter²¹.

Cette double dimension de la musique – bien mise en évidence par ailleurs dans *Saulsaye* qui oppose à la musique chaotique des satyres le chant harmonieux de la Nature – se retrouve également au cœur de *Delie*. Lorsque Délie chante et s'empare de la lyre ou du luth, elle ravit l'amant tout autant qu'elle le détruit. La stase harmonieuse produite par la lyre, dans *Delie* comme dans le mythe d'Orphée, est toujours temporaire. De fait, dans les dizains musicaux, un renversement s'opère inmanquablement pour signaler le retour de la souffrance et de la discorde intérieure. Le chant délien s'apparente à un véritable *carmen*, dont la puissance enchaîne l'amant et renouvelle sa douloureuse dévotion. Dans le dizain 160, le « doux chant » du vers 1 le reconduit toujours sur le chemin houleux de la passion (*patior*) :

En ma pensée, & là renouveller
 Ma tempestueuse & longue passion. [v. 9-10, nous soulignons]

Tel le lierre de l'emblème 17 qui attache l'amant tout autant qu'il le ruine, le chant délien l'enchanté et l'enchaîne sans répit. Il n'est que de lire le dizain 158 :

¹⁸ Dans son édition de *Delie*, Ian Mc Farlane a bien montré que ce dizain, à la suite du précédent, s'adressait au luth et non à un livre, comme le suggère Eugène Parturier : « *This dizain is the continuation of the preceding one, and, like it, is addressed to the lute. Parturier's suggestion that the poet is addressing a book handled by Délie is clearly incorrect.* », *The Delie of Maurice Scève*, édition de Ian D. Mc Farlane, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, p. 458.

¹⁹ Marcel Tetel, « Le luth et la lyre de l'école lyonnaise », dans *Il Rinascimento a Lione*, dir. A. Possenti et G. Mastrangelo, Rome, Ateneo, 1988, p. 960.

²⁰ Marsile Ficin, *Lettres*, préfacées, traduites et annotées par Julie Reynaud et Sébastien Galland, Paris, Vrin, « Philosophies de la Renaissance », 2010, « De la musique », Lettre à Antonio Canigiani : « Orphée, dans son livre des Hymnes, soutient qu'Apollon, au moyen de ses rayons vitaux, prodigue la santé et la vie et chasse les maladies. En outre, avec le son mélodieux des cordes, c'est-à-dire avec leur vibration et leur puissance, il tempère toute chose. », p. 97.

²¹ Nathalie Dauvois, Michèle Clément et Xavier Bonnier, *Maurice Scève : Délie*, Neuilly-sur-Seine, Atlantica, « Clefs concours – Lettres XVI^e siècle », 2012, p. 158.

DÉLIE ORPHIQUE ?

L'air tout esmeu de ma tant longue peine
 Pleuroit bien fort ma dure destinée :
 La Bise aussi avec sa forte alaine
 Refroidissoit l'ardente cheminée.
 Qui, jour & nuict, sans fin déterminée
 M'eschaulfe l'Ame, & le Cœur a tourment,
 Quand mon Phoenix pour son esbatement
 Dessus sa lyre a jouer commença :
 Lors tout soubdain en moins, que d'un moment,
 L'air s'esclaircit, & Aquilon cessa.

Une première lecture laisse entendre positivement que le vent froid, symbolisé par l'Aquilon (v. 10), cesse lorsque Délie, assimilée ici à la figure du Phénix, s'empare de la lyre. Or, cet air glacial, apparu en amont sous la forme de la Bise (v. 3), se trouvait investi d'un pouvoir salvateur pour l'amant qu'il soutenait en « refroidiss[ant] l'ardente » (v. 4) passion qui le consume. Les cordes de l'instrument lyrique ravivent alors les braises à peine essoufflées du « tourment » (v. 6) amoureux. La fonction faussement apaisante de cette lyre cosmique est mise en scène au détriment du poète : la clémence météorologique, en réchauffant l'atmosphère, entraînera en toute logique la réactivation, voire le redoublement, du trouble intérieur.

Il en va de même dans le dizain 344 où la puissance du luth attise tout autant le bonheur que la souffrance de l'amant :

Si vivement l'esprit tu m'exercites
 Qu'ores a joye, ore a deuil tu m'incites
 Par tes accords, non aux miens ressemblants. [v. 6-8]

Pour James Helgeson, il devient même un « heureux rival²² », en tenant cette place tant convoitée dans les bras de Délie²³ :

Entre ses bras, ô heureux, près du cœur
 Elle te *serre* en grand' *delicatesse* :
 Et me *repoulse* avec toute *rigueur* [D 345, v. 1-3, nous soulignons]

Tu ne sens point sa flamme dommageable,
 Qui jour, & nuict, sans la toucher, me rend
Heureusement pour elle *miserable*. [D 345, v. 8-10, nous soulignons]

Construit sur des antithèses qui mettent en évidence cette rivalité, le dizain s'achève sur l'adjectif « miserable », qui résonne tout particulièrement dans le contexte orphique²⁴ puisqu'il est également employé dans le dizain 316 pour signifier l'insuffisance de l'Amant-poète qui se mesure à la lyre orphique. Alors qu'Orphée parvenait à apitoyer les dieux infernaux (v. 1-4), la lyre scévienne se révèle quant à elle impuissante :

En mon travail, *moy miserable*, honteux
 Sans obtenir, tant soit petite grâce [D 316, v. 5-6]

L'Amant-poète qui n'a rien obtenu – ne serait-ce que provisoirement – n'a pas, contrairement à Délie, le pouvoir d'Orphée.

Dédaigneuse envers l'amant, l'Aimée ne s'incarne pas dans le rôle de l'Orphée amoureux mais plutôt dans celui du poète tout-puissant, entièrement tourné sur sa lyre,

²² James Helgeson, *op. cit.*, p. 60.

²³ On peut rappeler, comme l'a remarqué James Helgeson, que l'adjectif « heureux » est également utilisé pour qualifier l'autre grand rival de l'amant, à savoir le mari de Délie, l'« heureux consort » du dizain 156.

²⁴ Il fait écho au « *miserabilis Orpheus* » (v. 454) du livre IV des *Géorgiques*, *op. cit.*, p. 232.

tel qu'il est représenté dans *Argonautiques orphiques*²⁵ ou chez Horace²⁶. C'est sous ces traits que la Dame se voit représentée en Orphée dans l'emblème 20 du recueil :



Emblème 20 : Orpheus.

Maurice Scève, *Delie, object de plus haulte vertu*, Lyon, Chez Sulpice Sabon pour Antoine Constantin, 1544.

Source : gallica.bnf.fr / BnF.

Localisation : BNF, Réserve des livres rares, RES-YE-1746.

On y voit l'aède, accompagné de son instrument, au centre de la composition, dans un décor naturel, adossé à un arbre, entouré d'animaux – un lion, un bœuf, un mouton, une licorne et un oiseau –, qui forment son cercle d'auditeurs. Conformément à la distribution traditionnelle des rôles dans la poésie amoureuse et au *motto* qui évoque la souffrance de l'amant après la perte d'Eurydice, le lecteur est tenté d'identifier de prime abord cet Orphée à l'amant. Toutefois, Dorothy G. Coleman, qui met en perspective cet emblème avec le dizain qui l'accompagne²⁷ (D 177), a bien montré que c'est à Délie, celle qui donne « a tous mille esbahyssementz / Avec plaisir » (v. 6-7), qu'il convient d'associer le chantre thracien, représenté sur l'*impresa* entouré de ses admirateurs. Comme dans le premier emblème, c'est la licorne, maintenue à l'écart, le regard fixé vers Délie-Orphée qui dédaigne l'animal en tournant la tête dans la direction opposée, qui représente métaphoriquement l'amant :

*Furthermore Orpheus, drawing a unicorn into his own circle by sweetness of his songs, is akin to the mistress enchanting a unicorn. [...] the unicorn in the picture is looking straight at Orpheus who has his head turned away. The unicorn/poet is at once spellbound and kept under the barrier of song and is suffering and dying*²⁸.

²⁵ Dans cette petite épopée, Orphée, qui fait montre à plusieurs reprises du pouvoir de son chant, garantit le succès de cette expédition légendaire.

²⁶ Horace, *Art poétique, Épitres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1941, p. 222, v. 391-401.

²⁷ D 177 : « Par ta figure, haultz honneurs de Nature, / Tu me feis veoir, mais trop a mon dommage / La gravité en ta droicte stature, / L'honnesteté en ton humain visage, / Le venerable en ton flourissant aage / Donnant a tous mille esbahyssementz / Avec plaisir : a moy nourrissementz / De mes travaux avec fin larmoyeuse. / Et toutesfoys telz accomplissementz / Rendent tousjours ma peine glorieuse. »

²⁸ Dorothy G. Coleman, *An Illustrated Love "Canzoniere". The "Delie" of Maurice Scève*, Genève, Slatkine, Centre d'études Franco-Italien, Université de Turin et de Savoie, « Textes et Études – Domaine Français », n° 2, 1981, p. 41. [« De surcroît, Orphée, qui attire une licorne dans son propre cercle par la douceur de ses chansons, s'apparente à la maîtresse enchantant une licorne. La licorne sur l'emblème regarde Orphée qui a la tête tournée. La licorne-poète est à la fois envoûtée et maintenue sous la barrière du chant : elle souffre et meurt. » Nous traduisons].

Plutôt que celle d'Orphée, l'énoncé du *motto* « A tous plaisir et à moy peine » laisse entendre la triste voix de l'amant-licorne. Dans ce « véritable “trompe-l'œil” qui déjoue l'identification instinctive du poète à la figure mythique²⁹ », on mesure à quel point Scève se joue des attendus de son lecteur en confiant à l'Aimée les attributs orphiques jusque dans leurs représentations visuelles.

Eurydice, figure de l'amant-poète et antithèse de Délie

En déléguant le pouvoir orphique à Délie, l'Amant-poète se trouve naturellement préposé au rôle d'Eurydice, sans pour autant que celle-ci ne soit explicitement nommée. Comme elle, dans les dizains où le chant de l'amante se fait entendre, il se retrouve dans une posture d'auditeur, enchanté qu'il est par la voix de l'Aimée :

Et le doux son, qui de sa bouche sort,
Me fait frémir en si ardente doute. [D 156, v. 7-8]

Que plus j'escoute, plus a soy m'attire [D 157, v. 5]

Et tellement les oreilles concordes [D 196, v. 4]

Par ailleurs, si l'on se rapporte au contenu originel de la fable, l'importance d'Eurydice est conditionnée par l'animal qui lui ôte la vie : sans la morsure funeste du serpent, pas de sublimation amoureuse, pas de récit ou de chant de déploration. Il en va de même dans *Delie*. Nul lecteur ne peut oublier que l'*innamoramento* du premier dizain se trouve associé au coup fatal du plus dangereux des serpents :

Mon Basilisque avec sa poignant' veue
Perçant Corps, Cœur, & Raison despourveue,
Vint penetrer en l'Ame de mon Ame. [D 1, v. 4-7]

La blessure infligée par ce « Serpent en moy continuel » (D 372, v. 2), rappelée à plusieurs reprises dans le recueil, évoque bien celle d'Eurydice. De la même manière que la jeune dryade, l'amant scévien, après la rencontre du serpent délien, se trouve dès le troisième dizain plongé aux « bas Enfers » (v. 10) où, réduit à un état fantomatique, il est conduit à errer :

Au Regne umbreux ma vie s'est rendue. [D 104, v. 4]

Comme Hecaté tu me feras errer
Et vif, & mort cent ans parmy les Umbres [D 22, v. 2]

La descente aux Enfers du poète prend davantage la forme de celle d'Eurydice que de celle d'Orphée. Comme elle³⁰, l'Amant-poète voit son corps s'abîmer et devenir une ombre exsangue :

Tu es le Corps, Dame, & je suis ton ombre, [D 376, v. 1]

Que le corps vif est jà poulsiere Umbreuse [D 82, v. 4]

Que plongeant l'Ame, & la memoire au fondz,
Tout je m'abysme aux oblieuses rives³¹. [D 118, v. 13-14]

²⁹ Xavier Bonnier, « *Mes silentes clameurs* ». *Métaphore et discours amoureux dans Delie de Maurice Scève*, Paris, Champion, « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », n° 83, 2011, p. 130, note 2.

³⁰ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, Livre IV, v. 499-501, p. 236-237 : « *et ex oculis subito, ceu fumus in auras / commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum / prensantem nequiquam umbras / dicere praeterea uidit* ». [« Et, soudain, de sa vue, comme une vapeur subtile se fond dans les airs, [elle] s'éloigna et disparut ; et lui, qui étreignait en vain les ombres et voulait tant lui dire, plus jamais elle ne le revit »].

³¹ Comme le souligne Gérard Defaux, « Les oblieuses rives du v. 10 sont clairement virgiliennes. Voyez *En.*, V1.713-715. [...] Elles figurent donc la “vie morte” de l'Amant, le fait que sa vie est désormais une

Enfin, on peut se souvenir qu'Eurydice est également l'une des figures de la mythologie préposée à mourir deux fois : la première mort est causée par le serpent, la seconde par l'impatience d'Orphée. Comme les grands suppliciés, elle est une incarnation mythique de la mort répétée. En ce sens, elle rappelle symboliquement elle aussi les fameuses morts renouvelées annoncées dans le huitain liminaire : « Mais bien les Mortz, qu'en moy, tu renouvelles » (v. 3). Définitivement installé dans les tourments mortifères de l'amour, l'amant supplicié, en multipliant ses expériences de la mort au fil des 449 dizains du recueil, revit superlativement le destin d'Eurydice.

Plus encore, dans les dizains 316 et 445, lorsque Scève évoque le couple mythique de manière plus traditionnelle et moins voilée, il empêche le lecteur d'associer Délie à la figure d'Eurydice. Bien que le nom d'Orphée dans le dizain 316 ouvre le premier vers et que sa catabase soit discrètement évoquée, Eurydice n'est en revanche jamais nommée et sa *persona* s'efface au profit de celle de Proserpine.

Chantant Orphée au doux son de sa lyre,
Tira pitié du Royaulme impiteux
Et du tourment appaisa toute l'ire,
Qui pour sa peine est en soy despiteux.
En mon travail, moy miserable, honteux
Sans obtenir, tant soit petite grace,
N'ay peu tirer de sa benigne face ,
Ny de ses yeulx une larme espuiser,
Qui sur mon feu eusse vive efficace,
Ou de l'estaindre, ou bien de l'attiser. [D 316]

Le système comparatif mis en place signale aussi bien l'échec du poète à agir comme Orphée que l'impossibilité d'associer Délie à une Eurydice charmée et désireuse de le suivre. La catabase se révèle alors impossible : tout comme le poète ne peut pas être Orphée, Délie ne peut pas être Eurydice. Il en va de même dans le dizain 445 – le seul où il soit fait mention du nom de la dyade – où se profile encore une fausse catabase :

Ainsi veult il par plus louable indice,
Que mon Orphée haultement anobly,
Maulgré la Mort, tire son Euridice
Hors des Enfers de l'eternel obly. [v. 7-10]

Comme l'a montré Cécile Alduy³², il ne s'agit pas pour le poète de faire revivre une Eurydice-Délie – qui ne meurt pas au demeurant dans le recueil – mais bien de la sortir de l'oubli, qui n'est autre que la seule et véritable mort. Ainsi la catabase est-elle inversée : Orphée veut redonner vie à celle qu'il ne peut oublier quand Scève veut sortir de l'oubli celle qui, de ce fait, ne pourra jamais mourir. En définitive, la seule occurrence explicite d'Eurydice du recueil s'apparente davantage au monument de papier que constitue *Delie* plutôt qu'à la figure de l'amante délienne.

Cette figure d'Eurydice que Scève s'approprie de manière détournée, en empêchant sa surimpression avec la femme aimée et en invitant le lecteur à l'associer à l'amant, participe ainsi à construire la *persona* passive et féminine de ce dernier. En effet, comme l'a montré Françoise Charpentier, à propos de l'imagerie mythologique fluviale et lunaire du recueil, le poète joue « de façon nouvelle des combinaisons du masculin-féminin³³ »

continue descente aux Enfers, au "royaume qui n'a pas de chemin pour les vivants" (*En.*, VI.154). Il est tout à la fois un corps sans âme et une âme sans corps » dans Maurice Scève, éd. Defaux citée, t. 2, p. 157.

³² Cécile Alduy, « Scève et Pétrarque : de mort à vie », dans *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, dir. J. Balsamo, Genève, Droz, 2004, p. 157-170.

³³ Françoise Charpentier, « "En moi tu luis la nuit obscure" : le paysage intérieur de Maurice Scève », *Europe*, LXIV^e année, n^{os} 691-692, 1986, p. 86.

à travers le « déplacement des rôles sexuels³⁴ » attendus³⁵. La superposition de l'amant avec Eurydice s'inscrit dans la longue liste des masques mythologiques empruntés par le poète, qu'ils soient féminins – Sémélé, Lune ou Saône – ou miroirs de la masculinité écrasée³⁶ – Endymion endormi, Actéon dévoré ou Vulcain trompé. C'est bien dans le féminin que Scève semble construire l'*ethos* de son amant en confiant à Délie la puissance orphique et au poète la posture d'Eurydice, lui qui rappelle encore vers la fin du recueil, ce que lui fit la blessure du serpent délien :

Ce doux venin, qui de tes yeulx distille,
M'amollit plus en ma virilité. [D 388, v. 1]

Toutefois, cette volonté de ne pas s'associer à Orphée ne doit pas être considérée comme un aveu d'impuissance poétique. Le refus de tenir ce rôle témoigne d'un rapport plus complexe au personnage d'Orphée et surtout à la figure du poète qu'il incarne. De fait, pour James Helgeson, l'absence d'Eurydice dans le dizain 316 engage une relecture « critique » de l'Amant-poète que fut Orphée, lui qui saborde son pouvoir pour céder à sa passion :

on aurait pourtant tort d'attribuer à l'Orphée de D 316 une efficacité absolue. [...] L'impuissance d'Orphée face à son désir fatal est inscrite en filigrane dans le récit d'un Orphée dompteur. L'absence d'Eurydice dans le dizain trahit la secrète faiblesse d'une musique dont toute la puissance est sapée par un instant de désir³⁷.

Au contraire du Thracien, l'amant scévien garde toujours la distance nécessaire au culte de Délie et entretient ce désir toujours virtuel qui permet répétition et variation du tourment amoureux.

Le refus d'être Orphée

Lorsque le poète se mesure à Orphée, il rappelle tout autant sa puissance que son inefficacité, lui qui échoue à ramener sa compagne des Enfers. L'impossibilité d'assimiler sans réserve la figure du poète à celle d'Orphée ne doit pas être comprise comme un aveu d'humilité ou de faiblesse mais plutôt comme le fait qu'il n'y a pas chez Scève de culte absolu à la lyre et au chant orphique ni même de volonté à devenir l'Orphée de la fable. Comme l'a observé Simone Perrier, Scève, qui n'écrit jamais « je chante³⁸ », ne déclare pas non plus être Orphée, pas même dans le dizain 445 :

Le poète ne dit pas « Je suis Orphée » mais « mon Orphée », soit qu'il désigne le pouvoir qui l'habite, soit qu'il souligne son appropriation d'une figure qui désormais n'est plus l'Orphée des Anciens ni celui de Pétrarque, mais celui de Maurice Scève. Dans un cas comme dans l'autre il déclare la vertu de sa poésie, même s'il la rapporte ici encore, à celle de la dame : si l'œuvre est portée vers le haut par la dame, l'œuvre porte là-haut la dame³⁹.

³⁴ *Ibid.*, p. 90.

³⁵ À ce propos, Xavier Bonnier remarque également l'étonnante omission de la métaphore du cheval dans *Delie*, symbole sans équivoque « d'une ardeur sexuelle littéralement "débridée" » (p. 328). Cette « impasse absolue sur un terme et une famille lexicale aussi courants et malléables indique probablement une manœuvre mentale de l'ordre de l'exclusion instinctive et radicale, comme si Scève n'associait l'animal qu'à cette image de sexualité extraordinaire et préférerait s'abstenir d'y rapporter qui que ce soit, et l'Amant au premier chef. » Xavier Bonnier, « *Mes silentes clameurs* »..., *op. cit.*, p. 329.

³⁶ Daniel Maira, « Les mollesse endurcies dans *Delie* de Maurice Scève », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 81, 2015, p. 131 : « à l'image de l'amant victorieux, il préfère celle du soupirant transi. »

³⁷ James Helgeson, *op. cit.*, p. 54-55.

³⁸ Simone Perrier, « Inscription et écriture dans *Delie* », *Europe*, LXIV^e année, n°s 691-692, 1986, p. 141.

³⁹ *Ibid.*, p. 146.

Dans les deux dizains (D 316 et D 445) où l'on pourrait être tenté d'assimiler le poète à Orphée, on a pu montrer que s'opérait un écart avec la figure mythique. Paradoxalement, c'est dans la formule « Mon Orphée » (D 445) que James Helgeson voit l'aboutissement de ce processus à l'œuvre :

Dans l'expression « mon Orphée » s'effectue une distanciation du poète par rapport au personnage mythologique. « Mon Orphée » signifie à la fois le projet poétique de Scève : « ma poésie » (qui éternise la mémoire de Délie par l'évocation d'Eurydice) et le pouvoir poétique de mettre en scène, de charger de signification, à ses propres fins, un personnage mythologique : « mon poème⁴⁰ ».

Dans *Delie*, la dernière étape de cette appropriation intériorisée d'Orphée consiste alors en la réécriture et en l'inversion de la portée symbolique du mythe. Scève renouvelle profondément la posture orphique : contrairement à Orphée, il est celui qui chante et qui répète sa souffrance sans que la Dame n'ait besoin de mourir. Tout le recueil fait valoir le triomphe de l'amour sur le temps et sur la mort. L'Orphée scévien n'est plus celui de la fable : il est celui qui réussit là où le chantre grec a échoué. Cécile Alduy l'a bien montré : « Scève ne cesse de nier le caractère indépassable de la mort et se présente en nouvel Orphée, ramenant Délie – et Laure à travers l'entreprise avignonnaise – « Maulgré la Mort, / Hors des Enfers de l'éternel Obly (D 445)⁴¹ ».

En somme, on peut même se demander si ce rapport d'émulation et de distanciation avec la figure d'Orphée ne pourrait fonctionner comme un contre-modèle poétique. À rebours de la parole enchantée, inspirée et harmonieuse d'Orphée, la critique a montré en effet comment le poète mettait en œuvre dans son recueil une véritable poétique du taire, du silence⁴² mais aussi du labeur. Dès lors, quand Orphée émeut les dieux par son chant, le poète veut quant à lui, pour reprendre les mots de Gisèle Mathieu-Castellani, leur « faire ouïr son taire⁴³ ». Le poète oppose à l'harmonie du chant orphique la puissance poétique et émotive de ce « *peu parler*, ces bribes arrachées au taire, comme aux clameurs inarticulées⁴⁴ ». Aussi le dissonant et les sons indistincts ont-ils chez Scève la même capacité d'action que l'harmonieux chant orphique. C'est tout particulièrement notable dans le dizain 360 :

Que mes sanglots penetrant jusqu'aux Cieulx
Esmeuvent ceulx qui en cruauté règnent. [D 360, v. 9-10]

À défaut d'émouvoir sa Dame, les humbles pleurs du poète parviennent tout de même à attendrir les dieux infernaux. Il s'agit là d'un véritable tour de force : à l'art du chant orphique et harmonieux, il substitue le bruit du sanglot. Plus encore, à de nombreuses reprises dans *Delie*, le poète signale l'impossibilité de parler ou de chanter devant la divinité délienne⁴⁵. Cette mise en scène du silence poétique engage indirectement elle aussi une forme de relecture critique du mythe d'Orphée, voire une forme de dépassement puisque, paradoxalement, ce silence se fait tout aussi bien entendre des Dieux :

⁴⁰ James Helgeson, *op. cit.*, p. 55.

⁴¹ Cécile Alduy, art. cité, p. 165.

⁴² Véronique Duché, « “La bouche ouverte à demander mercy”. L'oralité de la *Delie* », dans *Lectures de Delie de Maurice Scève*, dir. E. Buron, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 156 : « Alors que Délie semble maîtriser parfaitement sa parole, paradoxalement il n'en est pas de même pour le poète. Se succèdent ainsi dans *Delie* autant d'autoportraits du poète bouche close inaugurés par le portrait gravé présent au seuil de l'œuvre. »

⁴³ Gisèle Mathieu-Castellani, « Scève syntaxier », dans *Lire Maurice Scève*, actes du colloque international de l'Université Paris VII, 23-24 novembre 1987, réunis par Françoise Charpentier et présentés par Françoise Charpentier et Simone Perrier, *Cahiers Textuel* 34/44, n° 3, 1987, p. 102.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ D 8, D 130, D 226, D 227, D 228, D 359, D 364, D 381.

DÉLIE ORPHIQUE ?

Et y pensant mes silentes clameurs
Se font ouyr & des Cieux & du Centre [D 228, v. 9-10]

Ainsi, selon Véronique Duché, « *Delie* montre l’effacement de la bouche au profit de l’œil et de la main. L’écrit se substitue à la parole⁴⁶. » Délaissant les Muses⁴⁷ dont on sait l’importance dans la tradition orphique, le poète scévien semble davantage un écrivain du labeur que de la fureur orphique. Si *Délie* inspire indéniablement le poète, c’est le travail, aussi bien souffrance continue que violence aiguisée, qui engendre le texte :

Mais mon travail sans entremesler pose
A mon souffrir, m’aiguise par ses artz [D 402, v. 7-8]

Comme dans le dizain 316, l’Amant-poète oppose une nouvelle fois au pouvoir orphique son « travail » (v. 5). Poète de la plume, de l’écrit, du labeur, il se montre bien différent de l’Orphée musicien, chanteur et inspiré. Cultiver la souffrance, la retravailler devient la condition même de l’émergence du dizain. On comprend ainsi pourquoi la catabase est toujours discutée dans le recueil, qu’elle soit impossible (D 316) ou profondément modifiée (D 445) : avoir Eurydice, c’est arrêter d’écrire *Delie*.

⁴⁶ Véronique Duché, art. cité, p. 162.

⁴⁷ Michèle Clément ne dénombre que trois références aux Muses dans l’ensemble de l’œuvre scévienne. Voir Maurice Scève, *Œuvres complètes*, t. II, *Arion, Blasons, Psaumes, Saulsaye*, édition critique de Michèle Clément, Paris, Classiques Garnier, « Textes de la Renaissance », n° 219, 2019, p. 69, note 25.