

Martine Broda

Amour platonique

(sur *Délie* de Maurice Scève)

Je mettrai en regard deux textes de Walter Benjamin qui datent de la même époque (autour de 1933). Ils parlent sans le dire de lyrique amoureuse. Le premier est un fragment intitulé *Amour platonique*¹. Opposé au mariage et même à toute approche sexuelle, l'« amour platonique » selon Benjamin est celui qui, « tension et inclinaison au lointain », à la possession d'un corps préfère la sauvegarde du nom, vide qu'il remplit d'images : « pour cet amour la présence de l'aimée sort de son nom comme le rayonnement d'un foyer ardent, et c'est de lui que procède encore l'œuvre de celui qui aime. Ainsi, la *Divine comédie* n'est que l'aura autour du nom de Béatrice ; la plus puissante représentation du fait que toutes les forces et les figures du cosmos procèdent du nom sorti indemne de l'amour ».

A ce texte bref fait écho, dans une tonalité déjà plus inquiétante, une nouvelle parue récemment dans le recueil *Rastelli raconte*². Titrée d'un vers de Goethe — « Dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet » — elle met en scène un narrateur qui, dans une ville étrangère, rencontre un vieillard déchu occupé à retracer sans fin les lettres d'un nom féminin, mais dans la poussière, et « comme s'il ne voulait pas être lu ». Celui-ci lui confie que s'il s'égaré dans la ville, chaque rue le ramène auprès du même nom, étrange et flamboyant, foyer de métamorphoses. L'homme était autrefois tailleur de pierres. Sa bien-aimée, une courtisane, l'avait contraint à inscrire son « nom de guerre » dans le Saint des Saints d'une cathédrale, dissimulé au moyen d'entrelacs.

Je lis cette troublante fiction comme une parabole d'une tentation permanente de la lyrique amoureuse, et de sa folie. De son travail du texte, autour d'un « nom sacré » : travail d'occultation et de sublimation, car l'hermétisme qui advient à cette poésie-là, trop souvent pour que ce soit par hasard, n'est pas sans rapport avec la problématique des théologies négatives — j'y reviendrai. La nouvelle introduit quelque chose qui n'est pas dans le texte bref. Benjamin envisage cette fois que le nom, objet de l'amour platonique, n'est pas toujours celui de la femme réelle — existe-t-elle même toujours ? « Nom de guerre » : lire aussi senhal, sur-nom pétrarquiste.

A peu près à l'époque où Benjamin écrivait ce qu'on a vu, trois des grands poètes européens de notre siècle — j'ai nommé Rilke, Pasternak, Tsvetaïeva —

1. Dans *Poésie et Révolution*, traduit par Maurice de Gandillac, Denoël, 1971.

2. *Rastelli raconte*, traduit par Philippe Jaccottet, Seuil, 1987.

échangeaient une bien curieuse « Correspondance à trois ». Les lettres, publiées par Gallimard, sont le document brûlant d'une étrange passion triangulaire, vécue dans la séparation et le non-advenu. Même si ce que je me risque à appeler dès maintenant « la perversion platonique » peut apparaître comme liée à un problème du désir masculin — la structure obsessionnelle, impliquant la mise à distance, sinon la mise à mort de l'objet du désir —, la plus lucide en cette histoire, la plus active et la moins innocente, est sans nul doute Marina, comme si sa fonction de poète lyrique la faisait passer au-delà de la position ordinaire des sexes. Le cas est loin d'être unique : si Pernelle du Guillet témoigne surtout de sa grande innocence, et semble réciter une leçon apprise quand elle s'échine à suivre Scève, son maître-amant, dans l'ascèse sublimatoire, sa consœur la grande Louise poursuit ses amants comme un homme de toute sa sensualité de femme, elle se soûle d'amour non réciproque comme un stilnoviste ou un bon troubadour. Non réciproque : autre variante, plus sensuelle, de l'amour platonique ? A des siècles de distance, malgré son « vers brutal », Tsvetaïeva au tempérament orageux ressemble beaucoup à Labé : sa vie amoureuse, pas toujours platonique, fut un tissu de passions extravagantes, assénées à l'autre comme une menace, vite déçues car insoucieuses de réciprocité. Dans la *Correspondance à trois*, elle se refuse à Pasternak, écrit à Rilke ceci : « J'ai toujours traduit le corps en âme (*désincarné* !), tellement magnifié l'"amour physique" — pour pouvoir l'aimer — qu'il n'en restait tout à coup plus rien (...)

« L'amour hait le poète. L'amour ne veut pas être magnifié (...), il se prend pour un absolu, le seul. Il ne nous fait pas confiance. Il sait, au plus profond de lui-même, qu'il n'est pas magnifique (...), il sait que toute magnificence est — âme, et là où l'âme commence, le corps finit. Pure jalousie, Rainer, la plus pure. Comme celle de l'âme à l'égard du corps ? Mais je suis toujours jalouse du corps : gratifié de *tels* chants ! Le petit épisode de Paolo et Francesca. — Pauvre Dante ! — Qui pense encore à Dante et Béatrice ? C'est de l'humaine comédie que je suis jalouse. L'âme n'est jamais aimée comme le corps, au mieux : louée. On aime le corps de toutes ses milliers d'âmes. Qui s'est jamais damné pour une *âme* ? Et quelqu'un le voudrait-il — impossible : aimer une âme jusqu'à la damnation — c'est déjà être un ange »³.

J'ai voulu délibérément, pour parler de Scève, commencer très loin de lui, du moins en apparence. Choisir pour titre de cet essai celui d'« amour platonique » est un peu provocant, dans la mesure où mon intention n'est pas de revenir sur l'influence du discours néo-platonicien à l'époque de la Renaissance. Conjoncturelle, elle ne fait qu'apporter un alibi, une justification rationalisante. Le sens historique précis évoqué ne doit pas en masquer un autre, de portée plus générale, qu'il serait dangereux d'éluder. Celui d'une perversion poétique du désir amoureux, qu'il convient de généraliser, interrogeant sa singulière rémanence dans la tradition, comme si elle était consubstantiellement liée au genre lyrique. Au-delà de toutes ses variantes épocales et individuelles (« amour de loin », « amour d'une morte », « amour platonique », par exemple), le motif de l'amour impossible, noué à celui de l'« amour d'un nom », apparaît dans toute la lyrique amoureuse, comme

3. *Correspondance à trois*, Rilke-Pasternak-Tsvetaïeva, Gallimard 1983, p. 239.

s'il était largement transhistorique. Non qu'il n'y ait toujours eu, dans la poésie d'amour, un autre courant, plus immédiatement sensuel, ou que celui-ci soit dénué de toute sensualité — elle est seulement plus inquiétante, comme il apparaît assez clairement chez Scève et quelques autres. Pierre Jean Jouve par exemple, nul n'est plus clair que lui, quand il renoue le fil qu'on croyait cassé. Quand il invente Hélène, sa morte fictive — « la personne aimée, par moi inventée et vraiment fausse » — et qu'il la place à la source de son poème, comme nom générateur, il peut changer de genre, trouvant la poésie — et vivre sans remords son éros sado-nécrophile. Et à l'époque où Eluard chante l'amour des corps, que dire d'Aragon avec son Elsa ? Vous comprendrez pourquoi j'ai encore voulu citer quelques contemporains avant de focaliser sur Scève. Par ailleurs, on soulignera que la haine de la femme est l'envers de l'idéalisation forcée de son image, dans la tradition du poème d'amour. Elle apparaît sans fard dans la poésie obscène des troubadours, et au seizième siècle, dans la pratique du blason, ou pire, du contre-blason, qui morcelle le corps en objets partiels.

Scève, donc. Je vais dire des choses un peu dures, parce qu'il me semble qu'elles manquent dans ce que j'ai pu lire ici ou là. Si *Délie* est un discours sur le désir et un langage de l'amour, le désir et l'amour qui se disent là sont tout de même extrêmement bizarres.

On a la chance d'avoir un document qui renseigne sur ce qu'a pu être l'amour vécu, origine du poème. Pernette du Guillet a laissé des poèmes. Je ferai comme si Pernette était Délie. Je sais bien que c'est vrai sur un plan, faux sur un autre, mais l'autre point de vue me semble une échappatoire, par rapport à ce qu'il est important de dire. Si on lit les *Rymes*, on est surtout frappé par l'étrange métamorphose qu'opère Scève, à son profit. Pernette y apparaît comme une femme très jeune, éperdue d'amour et d'admiration. Sidéralement loin de la Diane infernale, instrument de torture et de rédemption. On s'est toujours demandé pourquoi elle avait épousé un autre homme. Et si Scève l'avait ordonné ? Dans *Délie*, il parle surtout des souffrances qu'elle lui inflige. Mais qu'en est-il de celles qu'il lui inflige ? N'est-il pas le maître du jeu ? Je ne sais si Pernette était digne d'un amour sublime, ni si celui dont parle *Délie* est sublime, dans son fond. Même si, dans ses essais poétiques, elle n'atteint jamais au génie hautain de son maître, Pernette ne manque ni de talent ni d'intelligence. On aurait peut-être tort de ne pas prendre au sérieux, en n'y voyant qu'une de ces fantaisies onomastiques bien dans le goût du temps, le jeu qu'elle fait sur l'étymologie du nom de Scève — Saevus... Et les anagrammes, qui lient métamorphose et vice : « vice a se muer », « ce vice mueras »⁴. Et si, contrairement à ce que croient dire les deux œuvres en dialogue, il était la Nuit, elle le Jour ? C'est lui, sans doute, qui impose à cet amour de ne consommer jamais, sinon peut-être une fois, pour que ce soit pire⁵. Le grand poème de Scève, cinglant et finalement sanglant, laisse apparaître l'envers meurtrier, sado-masochiste, de l'angélisme.

Rien, bien sûr, de ce que je dis là, ne doit et ne peut défigurer l'œuvre. Ce qui perce de noir et de cruel ajoute même, peut-être, à la fascination qu'elle exerce.

4. Pernette du Guillet, *Rymes*, édition F. Charpentier, Poésie Gallimard, pp. 36-37.

5. Voir le dizain CCLXXXVII.

Avec sa rhétorique brillante de la tautologie et de la contradiction, qui dit les paradoxes de l'amour, son texte tissé dense autour du surnom et du mythe étrange qui lui est attaché, *Délie* est une réussite formelle sans égale. Avec sa tension sans faille, qui tient surtout, comme Jacqueline Risset l'a montré, à l'extraordinaire surcharge d'un langage poétique motivé à la limite de l'impossible. Mais on peut également lire cette tension comme une souffrance de la volonté et une volonté du souffrir : « obstiné vouloir » d'un « souffrir non souffrir », comme la devise derrière laquelle Scève effaçait son nom. Et les dizains, ces blocs durcis de volonté, sont autant de stations le long d'un calvaire, ou d'une ascension. La tension évoque aussi une érection qui ne retomberait jamais, pas même dans la mort. Voir le « mort ressuscitant » de l'emblème 44, qui soulève « plus que ne puis » le couvercle de son cercueil. Ou encore « après la mort, ma guerre encore me suit », devise sous le dernier emblème, « le tombeau et les chandeliers ». Le poème prend fin sur l'affirmation d'une gloire au-delà du tombeau. Érection du monument, à *Délie* — de soi-même.

Dans la progression implacable des dizains, le retour régulier des emblèmes marque une scansion et un arrêt, en forçant le regard à se prendre à l'image, alors même que le poème avait placé l'amour sous le signe du regard qui tue, dès le premier dizain. L'emblème spécularise l'amour comme énigme, puisqu'il y a un reste dans la scène allégorique, que n'épuise jamais la devise, subtilement décalée, ni les dizains qui la déplacent. Autour de ces pivots, *Délie* fait alterner, dans un mouvement abrupt et fascinant, des poèmes qui appartiennent à deux versants contraires de l'amour : le versant spiritualisé, d'aspiration platonicienne à un dépassement et une gloire. Et un autre versant, beaucoup plus noir, lié un choix même du surnom : au seul gré de Scève, « nom vitupérable » « sinistrement pour mon mal inventé », ou bien « surnom louable ». Si « *Délie* », c'est surtout celle de Délos, dans le mythe de la Tergemina, le signe funeste d'Hécate apparaît largement prévalent. On pourrait le montrer par exemple à partir du célèbre dizain XXII :

*Comme Hecaté tu me feras errer
Et vif et mort cent ans parmi les Ombres ;
Comme Diane au Ciel me resserrer,
D'où descendis en ces mortels encombres ;
Comme régnaute aux infernales ombres
Amoindriras ou accroîtras mes peines.
Mais comme Lune infuse dans mes veines
Celle tu fus, es et seras DÉLIE,
Qu'Amour a jointe à mes pensées vaines
Si fort que Mort jamais ne l'en délie.*

Magie, chasteté, cruauté et chasse : on sait la fortune que cet « éros noir », lié au mythe de Diane, aura dans la première poésie baroque, de Jodelle à d'Aubigné, comme Gisèle Mathieu-Castellani l'a montré⁶. Jusqu'au jeu sur le « sang »

6. Voir *Mythes de l'éros baroque*, PUF 1981, et « Le nombre et la lettre », dans la *Revue des Sciences humaines*, n° 179, 1983.

et le « cent », traditionnellement associé à Hécate, qu'elle repère dans un sonnet de l'*Hécatombe à Diane*. Je ne suis pas sûre qu'il ne soit pas également opérant, quoique de façon beaucoup plus discrète, chez Scève. La rareté faisant marque tout autant que la fréquence, c'est dans le dizain XXII qu'on a la seule occurrence du chiffre cent, alors même que le « sang » apparaît (« comme Lune infuse dans mes veines »). J'ai repéré aussi une curieuse insistance de la syllabe /san/, spécialement dans les poèmes sur la lune, ou qui entourent les deux emblèmes la figurant.

Quelques-uns des meilleurs travaux sur Scève s'intéressent à la question du nom propre dans le texte — le surnom « Délie » comme matrice, foyer générateur⁷. Je me contente de rappeler ici l'essentiel : déesse de Délos — l'Idée. Délier, lier, oblir. Et voici ce que j'ajouterai pour ma part :

Qu'est-ce qu'un nom propre ? Pur signifiant, algorithme sans barre, le référent qu'il dénote est unique. D'une certaine façon, il échappe au dualisme du signe, il fait signe vers une (con)fusion de l'être et du langage, de la lettre et du sens. D'où le « cratylisme » du nom propre, les rêveries qu'il ne cesse d'inspirer, entre étymologie et destination (nomen numen omen). C'est bien ce qu'un texte comme *Délie* prend au pied de la lettre.

L'amour platonique, l'angélisme, souffre le dualisme : l'impossibilité pour le corps de faire corps avec le langage, et de rejoindre l'âme — puisque dire l'amour n'est pas la même chose que le faire. D'où sa fuite vers un point d'unité, fictif : le nom propre motivé, resémantisé, c'est-à-dire le surnom, dans un texte qui n'est que son extension, sa métaphore. Car la surmotivation du langage poétique, à son comble dans *Délie*, fait du texte entier l'anagramme du nom motivé, dans un sens beaucoup plus large encore que celui, saussurien, de la dissémination — il me semble que c'est ce que Jacqueline Risset a voulu montrer dans son beau livre *L'Anagramme du désir*.

Quand Benjamin dit quelque part⁸ que la Chute, c'est la même chose que l'écroulement de la Tour de Babel, la division des langues et de la langue, l'arbitraire du signe, cela étonne, parce qu'il passe pour un philosophe. Mais il ne dit pas autre chose que le poète Mallarmé⁹.

Tout nom motivé, poétique, semble tombé du Paradis, et tout nom secret, sacré, point de fuite visible/invisible dans le texte de la lyrique amoureuse, évoque la question du nom de Dieu dans les théologies négatives. En effet, pour le judaïsme et l'Islam, l'interdit posé sur l'image, la représentation, est corrélé à la très grande puissance du nom divin — lui-même interdit au profane, d'où l'emploi de substituts. C'est dans cette optique que les poètes courtois arabes inventent la pratique du senhal, qu'ils transmettront aux troubadours occitans : « Au secret de mon âme, combien précieusement je cèle le nom de mon aimée. Jamais je n'en prononce les syllabes, et pour le garder mieux, à tous je ne cesse de le rendre plus obscur par des énigmes », écrit Ibn al Haddad. On sait aussi que les manipulations de

7. Je pense surtout à Pascal Quignard, *La Parole de la Délie*, Mercure de France, 1974, François Rigolot, *Poétique et onomastique*, Droz, Genève, 1977, et Jacqueline Risset, *L'Anagramme du désir*, Bulzoni, Rome, 1971.

8. « Essai sur le langage humain », dans *Mythe et violence*, Denoël, 1971.

9. Voir *Crise de vers*.

la Kabbale sur les lettres du Nom divin n'étaient pas inconnues des humanistes, ni de leurs prédécesseurs immédiats. Dans le sillage de la Grande Rhétorique, l'écriture est cryptologie.

Que « Délie » soit nom de déesse fait signe vers le nom sacré. Centre d'une galaxie d'hétéronymes, ce nom, dans le texte foisonnant de Scève, est le point où se ramasse l'Un. Après le second emblème, figurant la lune sous ses trois aspects, glosé par la devise « entre toutes une parfaite », « lune » doit se lire « l'Une ». C'est ainsi que je le lirais dans le dizain XXII, celui de la triple Hécate, où triple c'est « trine en une » :

*Mais comme Lune infuse dans mes veines
Celle tu fus, es et seras DÉLIE.*

Car Françoise Charpentier a raison de noter la très grande proximité de ce passage avec un vers du *Microcosme*, qui parle de

Dieu, qui trine en un fus, triple es, et trois seras.

Mais cet Un se donne aussi pour un manque. C'est ce que figure, par le titre et l'image — un trou noir — l'autre emblème lunaire qui fait pendant à celui dont je viens de parler plus loin dans le livre : soit « la lune en ténèbres ». Or, dans le dizain qui le glose, le CCCXXX, les répétitions et anagrammes autour de la syllabe /san/ sont plus insistants que jamais, et c'est le « sans » de la privation qui semble cette fois en être le foyer :

*Au Centre heureux, au cœur impénétrable
A cet Enfant sur tous les Dieux puissant.
Ma vie entra un tel heur misérable
Que pour jamais de moi se bannissant,
Sur son printemps librement fleurissant,
Constitua en ce saint lieu de vivre
Sans autrement sa liberté poursuivre,
Où se nourrit de pensements funèbres...*

Quel est ce divin centre absent, ce « saint lieu » du manque ? S'y établir, c'est entrer en détresse, ou en amour. Je livre ceci, même si c'est risqué, parce que cela m'a sauté aux yeux. Et encore, avec tous les points d'interrogation qu'on voudra, car je ne me sens pas la compétence érudite nécessaire pour traiter vraiment cette question : pour élucider la question de la possible organisation arithmosophique du livre, a-t-on pensé au « cent », chiffre d'Hécate, et au « moins un », au « sans », qui le double ? En effet, si la formule du dizain décasyllabique c'est 10×10 , apparaît aussi une sorte de principe de soustraction de l'unité : 449 dizains, soit $500 - 50 - 1$, regroupés, sauf au début et à la fin, en neuvaines sous l'emblème $(10 - 1)$, où l'on peut dire que le « moins un », c'est l'emblème, cinquante fois. Qui trouve le texte de sa figure sidérante, fracture de l'irreprésentable.

Car il y a trou noir, du côté de la représentation, et présentation négative. Dès sa première apparition, Délie est celle qui affole l'œil, l'interdit :

*L'œil trop ardent en mes jeunes erreurs
Girouettait, mal caut, à l'impourvue :
Voici — ô peur d'agréables terreurs —
Mon Basilisque avec sa poignant' vue...¹⁰*

Le dizain CCXXX porte ce thème à l'incandescence : plainte du miroir de Délie, tout brûlé d'avoir dû refléter le « divin et immortel visage » de celle qu'il nomme « l'outrepassé ». Il faut savoir lire la multiplication des images comme dérouté de la représentation, sans se laisser piéger : marque de leur impuissance en face d'un objet au-delà du concept. Comme Diane, triple-une déité, aux aspects contradictoires, la lune est l'une qu'on ne peut fixer ni figer, puisqu'elle est « être muable ». Elle est insaisissable, son être est de l'ordre du paradoxe, de l'oxymoron :

*Car je te cèle en ce surnom louable
Pour ce qu'en moi tu luis la nuit obscure*

C'est l'oxymoron du jour et de la nuit, qu'on retrouve dans les mystiques négatives — « nuit obscure » et clarté paradoxale — qui est au cœur du surnom. Oxy-more princeps du texte, mais qui est là pour figurer tous les autres (vie/mort, souffrance/gloire, mal/métamorphose...).

Énigmatique comme l'amour inassouvi, ou peut-être l'amour tout court, identique à son manque, celle qui affole l'œil, l'interdit. C'est en vain qu'on la cherche à travers les images, les miroirs. Elle ne s'y trouve pas. Narcisse¹¹ apprend que l'image est un leurre. Déchiré par ses chiens, au nombre de cinquante comme les emblèmes, Actéon¹² est puni d'avoir voulu voir. Mais chassé redevenu chasseur, il traque dans le texte, corps enfin réconcilié, les membres d'un « nom divin », vide mais que le sens remplit : « sans image, l'asile de toute image » (W.B.).

10. « Basilisque » : animal fabuleux dont le regard donnait la mort. Il apparaît en outre à l'emblème 2.

11. Emblème 7.

12. Emblème 19.

Si le mythe d'Actéon illustre l'interdit du regard, il est troublant de constater que sa meute compte autant de chiens que la *Délie* d'emblèmes. Alors que ce mythe n'apparaît jamais dans le texte des poèmes, l'emblème qui le figure est entouré de deux autres qui en redoublent le thème : le Cerf, et Orphée (que les Bacchantes ont déchiré). Je serais tentée de penser, comme Jacqueline Risset, qu'« Actéon » symbolise le scripteur, et le fonctionnement du texte lui-même, dans sa dialectique entre l'image et le nom. Quant au dizain qui glose l'emblème, il ne parle pas d'Actéon, mais d'une séparation de l'âme et du corps qui s'accroît jusqu'à l'étranglement au passage d'un « nom divin ».