

Tangence



Maurice Scève entre Mallarmé, les avant-gardes et le baroque

Maurice Scève between Mallarmé, the avant-gardes and the Baroque

Thomas Hunkeler

Numéro 131, 2023

Gestes anthologiques : usages, appropriations, actualisations des poètes des XVI^e et XVII^e siècles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1103876ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1103876ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hunkeler, T. (2023). Maurice Scève entre Mallarmé, les avant-gardes et le baroque. *Tangence*, (131), 11–26. <https://doi.org/10.7202/1103876ar>

Résumé de l'article

Cet article passe en revue trois moments, dont certains anthologiques, qui lisent Scève tour à tour à la lumière de Mallarmé, des avant-gardes et du baroque. Trois moments qui éclairent, chacun à sa façon, ce que lire Scève dans la seconde moitié du XX^e siècle a pu vouloir dire, qui mettent en évidence en quoi ce dernier a pu devenir une ressource essentielle dans l'aventure de la pensée littéraire de cette époque. Trois moments qui éclairent aussi, ce faisant, un pan de l'histoire littéraire et éditoriale, laquelle, pour le meilleur et pour le pire, n'est plus tout à fait la nôtre.

Maurice Scève entre Mallarmé, les avant-gardes et le baroque

Thomas Hunkeler
Université de Fribourg

Baroque, vous avez dit baroque? Rares sont les spécialistes du poète lyonnais Maurice Scève à avoir recours au terme de « baroque » pour qualifier sa poésie. Le reproche d’anachronisme, en effet, fait peur: Scève n’est-il pas mort (même si l’on ne sait pas exactement quand) bien avant la période que l’on désigne habituellement sous le nom de « baroque »? À moins donc de s’aider de « quelques téléologies¹ », il paraît difficile de faire du poète de *Délie* et du *Microcosme* un auteur baroque, même au sens le moins strict. Mais est-il pour autant plus simple de faire de Scève un autre Mallarmé? ou un précurseur des avant-gardes les plus radicales? Dans ce qui suit, nous nous proposons de passer en revue trois moments, dont certains anthologiques, qui lisent Scève tour à tour à la lumière de Mallarmé, des avant-gardes et du baroque. Trois moments qui éclairent, chacun à sa façon, ce que lire Scève dans la seconde moitié du xx^e siècle a pu vouloir dire, qui mettent en évidence en quoi ce dernier a pu devenir une *ressource* essentielle dans l’aventure de la pensée littéraire de cette époque. Trois moments qui, nous l’espérons, éclairent aussi, ce faisant, un pan de l’histoire littéraire et éditoriale, laquelle, pour le meilleur et pour le pire, n’est plus tout à fait la nôtre.

1. Voir Maxime Cartron, *L’invention du baroque. Les anthologies de poésie française du premier xvii^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le xvii^e siècle », série « Discours critique », 2021, p. 207 et suiv.

L'anthologie GLM de 1947: un Scève « victime de temps inhumains »

Pourquoi une petite maison d'édition parisienne, qui depuis le milieu des années 1930 publie avant tout des poètes proches du mouvement surréaliste, choisit-elle, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, d'éditer une anthologie consacrée au poète lyonnais Maurice Scève ? Qu'est-ce qui amène le typographe, éditeur et poète Guy Lévis Mano (1904-1980) à élargir le catalogue de ses éditions GLM dès cette époque en direction, entre autres, de la poésie de la Renaissance et de celle associée à la notion de « baroque² » ?

L'anthologie des poésies de Scève qui sort des presses de GLM en avril 1947 est le fruit d'une intense collaboration, débutée en 1942, entre l'homme de lettres suisse Albert Béguin (1901-1957) et Guy Lévis Mano, alors même que ce dernier est prisonnier de guerre en Allemagne depuis la débâcle de mai 1940, et le reste jusqu'en 1945. Sous le pseudonyme de « Jean Garamond », Lévis Mano rédige à l'époque des poèmes de captivité qu'il réussit, durant l'été 1942, à faire parvenir, par l'intermédiaire de la Croix Rouge suisse, à Béguin. Celui-ci, qui est alors en train de préparer un cahier de poèmes de captivité³, est impressionné par ces textes d'une force inhabituelle, sans pour autant y reconnaître le style de Lévis Mano, dont il avait fait la connaissance deux ans plus tôt. Béguin transmettra également les poèmes de « Garamond » à Pierre Seghers, qui les inclura à son tour dans son recueil de *Poètes prisonniers* publié en 1943.

La parution du volume anthologique de Scève en 1947 est à plus d'un titre inséparable du contexte de la guerre et surtout de la poésie de la Résistance à laquelle Béguin apporta, à travers notamment la création de la collection des « Cahiers du Rhône », un soutien essentiel. C'est là que parurent, entre 1942 et 1945, de nombreux recueils poétiques (de Pierre Emmanuel, Louis Aragon, Paul Éluard, Jean Cayrol, etc.), parmi lesquels, en avril 1943, *Images de l'homme immobile* de Jean Garamond, présenté par Pierre Jean Jouve⁴. La collection

2. En 1947, Jean Rousset publie chez GLM des poèmes de Gryphius traduits par ses soins, ainsi qu'un La Ceppède (choix de textes); en 1949 y paraîtront son Angelus Silesius (choix de textes et traduction) et les *Amours* de Sponde préfacés par Marcel Arland.
3. *Cahier des Prisonniers*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, coll. « Les Cahiers du Rhône », vii, Série bleue, 1943.
4. Jean Garamond, *Images de l'homme immobile*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, coll. « Les Poètes des Cahiers du Rhône », vi, Série rouge, 1943.

des « Cahiers du Rhône » s'était ouverte, un an plus tôt à peine, par une longue préface programmatique de Béguin au premier numéro, dans laquelle il avait manifesté son désir, avec d'autres jeunes intellectuels suisses et français, d'entrer « dans le combat spirituel de leur génération et de [leur] temps » pour ne pas « rester plus longtemps les spectateurs consternés et inertes du désastre européen⁵ ». C'est pour souligner l'appartenance historique et politique des Romands à l'espace rhodanien et plus généralement à la France que Béguin choisit alors de faire suivre cette profession de foi par ce qu'il appelle, non une « anthologie des poètes du Rhône » à proprement parler, mais simplement quelques textes formant « une suite de symboles profonds et un discours cohérent, bons à méditer aujourd'hui⁶ ». Parmi les auteurs figure, à côté de Guillaume Apollinaire, Charles Ferdinand Ramuz, Aragon, Pierre de Ronsard, Pétrarque et Paul Claudel, le poète Maurice Scève, dont Béguin choisit de reproduire, sans autre commentaire, cinq dizains de *Délie* (xvii, ccviii, cccxlii, cccxcvi, ccccxi) suivis d'un extrait de *Saulsaye* (v. 117-188), tous évoquant le Rhône et la Saône⁷.

Deux ans plus tard, en 1944, Béguin publie dans la revue lyonnaise *Confluences*, à l'occasion du quatrième centenaire de la parution de *Délie*, un essai intitulé « La mystique de Maurice Scève⁸ ». En note à son introduction, Béguin renvoie pour les textes cités aux éditions d'Eugène Parturier (*Délie*, STFM, 1916) et de Bertrand Guégan (*Œuvres poétiques*, Garnier, 1927) – ce qui, on le verra, ne sera pas sans importance pour la suite. Car lorsque Béguin reprendra son

5. Albert Béguin, *Nos Cahiers – Cours poétique du Rhône*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, coll. « Les Cahiers du Rhône », 1, Série bleue, 1942, p. 11.

6. Albert Béguin, *Nos Cahiers*, ouvr. cité, p. 32.

7. Albert Béguin, *Nos Cahiers*, ouvr. cité, p. 130-135.

8. Albert Béguin, « La mystique de Maurice Scève », *Confluences*, n° 30, 1944, p. 229-243. L'essai sera republié à l'identique dans la revue *Fontaine*, n° 36, 1944, p. 74-97, puis dans Albert Béguin, *Poésie de la présence*, Neuchâtel/Paris, Éditions de la Baconnière/Éditions du Seuil, coll. « Les Cahiers du Rhône », xix, Série blanche, 1957. Lors de sa parution initiale dans *Confluences*, l'essai de Béguin est suivi d'un essai du poète Jean Tortel, « L'amour unique de Maurice Scève », p. 244-251. En 1961, Tortel reprendra son essai en préface à l'édition d'un choix de 103 dizains de *Délie* (Lausanne, Mermod). Dans sa correspondance avec Tortel, Francis Ponge critiquera d'ailleurs violemment l'article de Béguin, qu'il qualifie d'« écœurant de fadeur et d'imbécillité » (Francis Ponge et Jean Tortel, *Correspondance 1944-1981*, éd. Bernard Beugnot et Bernard Veck, Paris, Stock, 1998, p. 21).

essai en 1947, cette fois-ci en guise de préface à l'anthologie GLM de Scève⁹, il le fera précéder de la dédicace suivante :

À la mémoire de
Maurice Scève, Lyonnais

Et de son parfait éditeur
Bertrand Guégan [sic]
Mort dans un baigne allemand
L'un et l'autre victimes de temps inhumains¹⁰

L'idée que Scève serait une « victime de temps inhumains » fait probablement allusion à l'hypothèse lancée par Guégan dans son édition, selon laquelle le poète serait mort durant l'épidémie de peste qui sévit à Lyon en 1564 : « Scève était à Lyon, il y est mort, et, pour que cette mort soit passée inaperçue, il faut qu'elle se soit produite dans des circonstances exceptionnelles¹¹. »

Par une singulière ironie du sort, la mort de Bertrand Guégan s'est produite, elle aussi, dans des circonstances à la fois exceptionnelles et tragiques. On apprend en effet seulement après la Libération que Guégan, qui avait été arrêté en octobre 1941 avec son frère pour faits de résistance, puis interné à Fresnes et déporté en Allemagne, était décédé en août 1943 à la prison berlinoise de Moabit¹². D'une certaine façon, on pourrait même ajouter que la dédicace de Béguin à Scève et Guégan en cache encore une autre : celle à l'éditeur Guy Lévis Mano, qui fut lui aussi victime de temps inhumains dans la mesure où il passa cinq ans en captivité allemande avant de rentrer à Paris à la fin de la guerre et de reprendre son travail d'éditeur. On notera en tout cas que l'anthologie de Scève préparée par Béguin a paru au même mois d'avril 1947 que le recueil *Ont fait nos cœurs*

9. Pour cette version en guise de préface intitulée « Sur la "Mystique" de Maurice Scève », Béguin supprime toutes les notes en bas de page de la version initiale de son essai et en modifie légèrement l'introduction.

10. *Maurice Scève. Choix des textes et préface par Albert Béguin*, Paris, GLM, 1947, p. 6. On notera que la date de naissance de Scève qui figure en page 5, « 1511-1564 », est manifestement fautive. On la retrouvera cependant dans la petite anthologie in-16, publiée par GLM en 1971 sans commentaire ni préface, qui reproduit 48 dizains de *Délie*.

11. Maurice Scève, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Bertrand Guégan, Paris, Garnier, 1927, p. LXXII.

12. Voir André Billy, « Le balcon au bord de l'eau », *Hommes et mondes*, vol. 5, n° 19, février 1948, p. 244-245.

barbelés de Guy Lévis Mano alias Jean Garamond, préfacé par le même Albert Béguin.

Revenons à l'anthologie des poésies de Scève. Le choix des textes de la part de Béguin répond plus ou moins directement à celui que Thierry Maulnier avait effectué pour son *Introduction à la poésie française* de 1939¹³. Chez l'un comme chez l'autre, on trouve un choix de dizains de *Délie* (30 chez Maulnier, 80 chez Béguin) accompagnés d'extraits de *Saulsaye* et du *Microcosme*, mais pas de blasons (probablement parce que ces derniers étaient repris, à la même époque, dans plusieurs anthologies à caractère érotique). Mais tandis que Maulnier voyait, dans le Scève de *Délie*, un poète d'une « intensité mallarméenne¹⁴ », Béguin, dans sa préface, refuse quant à lui d'entériner un tel rapprochement: « [L]a poésie de Scève apparaît très différente de l'œuvre mallarméenne, et explicable par de toutes autres coordonnées philosophiques et humaines¹⁵. » À ses yeux, ce n'est pas à la « poésie scientifique¹⁶ » et à ceux qui, comme Mallarmé plus tard, « osèrent croire que la poésie était le meilleur instrument donné à l'homme pour explorer et ordonner son univers métamorphosé¹⁷ » qu'il faut rattacher la poésie scévienne, mais au symbolisme de tradition médiévale chrétienne: « [I]l y a chez Scève un très réel héritage chrétien, dont on relève aisément la marque dans toute la composition du *Microcosme*, bien que le poème soit construit en partie sur des données hétérodoxes et gauchi par un angélisme manifeste¹⁸ ». Selon Béguin (récemment converti alors au catholicisme), le poète de *Délie* de 1544 est donc bien « le même que celui du *Microcosme* » de 1562, ce qui suffit à exclure toute lecture mallarméenne de *Délie*: « L'élément de révolte prométhéenne qui

13. Si Maulnier signe seul cette *Introduction*, on sait cependant que ce fut Dominique Aury qui avait d'abord lancé le projet d'une anthologie sur la base de son mémoire d'études.

14. Thierry Maulnier, *Introduction à la poésie française* [1939], Paris, Gallimard, 1982, p. 103-118.

15. Albert Béguin, « Sur la "Mystique" de Maurice Scève », dans *Maurice Scève*, ouvr. cité, p. 7.

16. Voir Albert-Marie Schmidt, *La poésie scientifique en France au xv^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1938, que Béguin mentionne en note dans la version originale de son essai.

17. « Poésie scientifique » (texte tiré des manuscrits de Béguin), cité d'après la thèse de doctorat de Denis Clerc, *La pensée critique d'Albert Béguin*, Université de Fribourg, 1965, p. 131.

18. Albert Béguin, « Sur la "Mystique" de Maurice Scève », dans *Maurice Scève*, ouvr. cité, p. 12.

fait de Mallarmé un poète consciemment anti-chrétien [...] manque absolument chez Scève¹⁹. »

Le Scève de Quignard, ressource mallarméenne « contre le baratin »

Tel n'est pas l'avis du jeune Pascal Quignard, âgé tout juste de vingt ans, lorsqu'il adresse en juillet 1968 le manuscrit d'un essai sur *Délie* aux éditions Gallimard. À cette époque, Quignard fait des études de philosophie à l'Université de Nanterre et vient de se lancer dans un projet de thèse (bientôt abandonné) sur « Le statut du langage dans la pensée de Henri Bergson » sous la direction d'Emmanuel Levinas. On connaît la réaction enthousiaste de Gallimard, en la personne de Louis-René Des Forêts, à l'envoi de Quignard. Non content de souligner, dans la lettre de réponse qu'il lui adresse, « l'extrême intérêt » qu'il a pris à lire cette « belle étude », le poète invite en effet son jeune correspondant à lui transmettre un extrait de son étude sur *Délie* en vue d'une publication dans la revue *L'Éphémère*, qu'il anime à l'époque : « [S]i je prends la liberté de vous écrire, c'est pour vous demander si vous consentiriez à m'envoyer quelque fragment de votre essai en vue d'une publication dans *L'Éphémère*, revue trimestrielle dont je m'occupe avec quelques amis (André du Bouchet, Yves Bonnefoy, Paul Celan)²⁰. » C'est ainsi que paraîtra, un mois plus tard, dans le numéro d'hiver de la revue *L'Éphémère*, le premier texte de Pascal Quignard, en l'occurrence la contribution « Nommer, soupirer, bruire (Sur Scève)²¹ », qui deviendra, sous une forme légèrement retravaillée, le troisième chapitre de l'essai *La parole de la Délie* finalement publié en 1974 au Mercure de France, en même temps que l'édition, par Quignard, des *Œuvres complètes* de Maurice Scève.

Que le premier texte de Quignard ait été publié dans la revue *L'Éphémère*, qui s'inscrit de façon plus générale dans l'horizon de la poésie mallarméenne, est une heureuse coïncidence qui n'était sans

19. Albert Béguin, « Sur la "Mystique" de Maurice Scève », dans *Maurice Scève*, ouvr. cité, p. 24.
20. Lettre de Louis-René Des Forêts à Pascal Quignard du 18 octobre 1968, reproduite dans Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Flohic, 2001, p. 29.
21. Pascal Quignard, « Nommer, soupirer, bruire (Sur Scève) », *L'Éphémère*, n° 8, hiver 1968, p. 116-135. L'essai a été repris, avec des dessins de Valerio Adami, dans Pascal Quignard, *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005, p. 11-28.

doute pas pour déplaire à son auteur. Car si le nom de Mallarmé ne figure pas dans la version initiale du chapitre publié, l'inspiration blanchotienne, elle, est d'emblée mise en avant. À côté de la référence aux Anciens et aux Classiques – Sophocle, Racine, La Fontaine, mais aussi Hölderlin et Nerval –, Quignard choisit en effet de faire écho à ceux que Marie-José Latour appelle, à juste titre, ses « aînés contemporains²² » : Georges Bataille et Maurice Blanchot, ainsi que Des Forêts lui-même. Ce serait en effet dans *Le Bavard* de Des Forêts que Quignard aurait trouvé la « secrète, vertigineuse et fondamentale complicité entre bavarder et écrire²³ ». Rappelons cependant que le titre choisi initialement par Quignard pour son essai, *La catégorie du baratin*, fut refusé par Des Forêts qui le trouvait « trop lacanien²⁴ » : « Tacite tant ! que préférer un mot à son sujet, durant qu'elle se manifeste, très bas et pour l'édification d'un voisinage, semble impossible, à cause que, d'abord, cela confond²⁵. » L'extrait des *Divagations* que Quignard choisira comme exergue à « Nommer, soupirer, bruire » lors de sa publication sous forme de livre, en 1974, confirme à quel point cet essai se place en vérité sous le signe de Mallarmé. Comme le note avec pertinence Johan Faerber, ce que Quignard retient de l'auteur du « Livre » est d'abord « la manière dont sa parole n'a cessé d'articuler intimement, jusqu'à l'aporie, le langage et sa part inhérente de silence²⁶ ». Une autre référence que l'on est tenté de convoquer à ce propos est celle de Heidegger, comme le souligne notamment Ruggero Campagnoli, selon lequel Quignard aurait « suivi Heidegger dans son dialogue avec la poésie, en trouvant dans Scève l'analogie de ce qu'était Hölderlin pour Heidegger²⁷ ». Ce qui est toutefois fondamental dans ce premier essai, c'est, Jacqueline Risset l'a bien reconnu, la « critique serrée du

22. Marie-José Latour, « Parole de la Délie (La) », dans Mireille Calle-Gruber et Anaïs Frantz (dir.), *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 2016, p. 474.

23. Ces propos de Quignard sont cités d'après Marie-José Latour, « Parole de la Délie (La) », art. cité, p. 474.

24. Voir Dominique Rabaté, « Des Forêts, Louis-René », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, ouvr. cité, p. 152-153.

25. Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1976, p. 201.

26. Johan Faerber, « Mallarmé, Étienne dit Stéphane », dans *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, ouvr. cité, p. 358.

27. Ruggero Campagnoli, « Scève : l'Hölderlin de Quignard », dans Adriano Marchetti (dir.), *Pascal Quignard : la mise au silence*, Paris, Champ Vallon, 2001, p. 154.

langage²⁸ » qui y est mise en œuvre. Dans ses entretiens avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Quignard avoue volontiers que son essai sur Scève était pour lui moins une profession de foi philosophique qu'une « machine de guerre contre le “baratin” » :

Ce livre constituait à mes yeux un acte de sécession dans la mesure où je renonçais par lui à la philosophie. Je me lançais dans cette entreprise préphilosophique ou démythographique que je n'ai pas cessé de poursuivre. Recherche embarrassante ou dissidente en ce qu'elle était déjà mal délimitée dans son genre. Ni philosophie, ni essai littéraire, ni poésie²⁹.

La parole de la Délie est en effet un texte difficile à classer. Si la critique scévienne l'a le plus souvent délaissé en raison de sa « langue volontairement obtuse³⁰ », la lecture de Quignard témoigne cependant de sa profonde connaissance non seulement de l'œuvre de Scève dans son ensemble, incluant les textes dits mineurs, mais aussi de la critique, des travaux pionniers de Albert Baur, Parturier, Guégan et Saulnier jusqu'aux interprétations de Hans Staub, Georges Poulet et Béguin, comme le démontrent les études citées en note. En même temps, Quignard n'hésite pas, dès les premières pages de son essai, à proposer une lecture résolument personnelle : « *La Délie* donc, – elle seule – seule qui sera ici matière, au mieux, d'une forme de souvenir de lecture³¹. » Non sans courage, il revendique pour son essai des « topiques d'anachronie » et signale le refus que cette œuvre ne doive « laisser champ qu'à recherches érudites, vaines, n'arguant que de la *désuétude*³² ». C'est donc d'emblée une posture hybride, circulant « dans le pentaèdre de l'espace générique, entre autobiographie, biographie et fiction, entre essai et poésie³³ », que Pascal Quignard recherche pour son étude sur Scève.

28. Jacqueline Risset, « Ce qui interrompt le langage », dans *Pascal Quignard : la mise au silence*, ouvr. cité, p. 105.

29. Propos recueillis par Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, ouvr. cité, p. 85-86. Quignard y précise par ailleurs que le terme de « baratin » est une allusion à l'emblème XLVII, « La Femme qui bat le beurre » de *Délie*, avec la devise « Plus l'amollis plus l'endurcis ».

30. Cécile Alduy, *Maurice Scève. Bibliographie des écrivains français*, Paris, Memini, 2006, p. 140.

31. Pascal Quignard, *La parole de la Délie. Essai sur Maurice Scève*, Paris, Mercure de France, 1974, p. 14.

32. Pascal Quignard, *La parole de la Délie*, ouvr. cité, p. 14-15. L'auteur souligne.

33. Pour reprendre l'heureuse expression de Dominique Viart, « Les “fictions critiques” de Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40, n° 2 (*Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable*, dir. Jean-Louis Pautrot), 2004, p. 26.

Cette posture auctoriale hybride se retrouve, quoique légèrement décalée, dans l'édition des *Œuvres complètes* de Scève, un gros volume de près de 600 pages qu'il publie la même année, également aux éditions du Mercure de France³⁴. Fidèle à la tradition des « éditions savantes » (terme que l'auteur affirme préférer à celui d'« édition critique³⁵ ») d'un Parturier ou d'un Enzo Giudici, Quignard revendique pour son entreprise non seulement le soin scrupuleux avec lequel il établit le texte et ses variantes en refusant toute modernisation de l'orthographe ou de la ponctuation, mais procède également à une discussion précise quoique brève des attributions fautives ou douteuses. De même, il décide de reproduire dans son édition deux œuvres en prose à l'époque difficiles d'accès, à savoir *La déplorable Fin de Flamete* (que Scève avait traduite de l'espagnol en 1535) et la *Magnificence de la superbe et triomphante Entrée...* du roi Henri II à Lyon en 1548. Dans une longue note de la section « Bibliographie et notes » qui clôt son volume, Quignard tiendra en outre à se démarquer de l'édition quasi contemporaine (publiée en 1970) des *Œuvres poétiques complètes* de Scève établie par Hans Staub³⁶. Avec des mots inhabituellement directs, Quignard y critique la qualité du texte de cette édition, « bien moins bon que celui de l'édition Guégan³⁷ » : en raison non seulement du fait que Staub a omis plusieurs œuvres (notamment les poésies latines), mais aussi à cause de la « régularisation » de la ponctuation et de la modernisation de la graphie pratiquées par Staub.

La posture de philologue que Quignard revendique quant à l'établissement du texte des œuvres complètes s'arrête cependant là. Car contrairement aux éditeurs académiques du poète, Quignard refuse non seulement de faire précéder son édition du texte brut d'une introduction ou d'une biographie du poète, mais aussi de

34. Maurice Scève, *Œuvres complètes*, éd. Pascal Quignard, Paris, Mercure de France, 1974. Comme le note Agnès Cousin de Ravel (*Pascal Quignard. Vies, œuvres*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 103), une autre personne avait initialement été sollicitée pour établir cette édition, ce qui explique la publication retardée de *La parole de la Délie*. D'où aussi le fait, souligné dans l'avant-dire du livre (p. 7), que le recueil y est cité d'après l'édition Parturier et non d'après l'édition préparée par Quignard lui-même.

35. « Bibliographie et notes », dans Maurice Scève, *Œuvres complètes*, éd. Pascal Quignard, ouvr. cité, p. 572.

36. Maurice Scève, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Hans Staub, introduction par Georges Poulet, Paris, Bibliothèque 10/18, 1970, 2 vol.

37. « Bibliographie et notes », dans Maurice Scève, *Œuvres complètes*, éd. Pascal Quignard, ouvr. cité, p. 572.

l'accompagner d'annotations explicatives comme on en trouve notamment chez Parturier, Guidici ou McFarlane – un choix rigoureux et pour tout dire puriste que vient défendre une seule phrase laconique : « Enfin c'est autre part que se trouveront questionnées, déchiffrées, l'acception, les formes et l'austérité de cette édition³⁸ ». Autre part, mais où ? Il paraît en tout cas difficile de renvoyer les lecteurs à l'essai *La parole de la Délie*, dont nous avons déjà mentionné le caractère souvent hermétique, pour une discussion de ces choix éditoriaux dont l'élément le plus saillant, compte tenu du « respect le plus grand possible³⁹ » que Quignard affiche face aux textes d'origine, est l'omission pure et simple des emblèmes de *Délie*⁴⁰ (ainsi que des gravures de *Saulsaye*). L'« austérité » revendiquée par Quignard signifierait-elle l'abandon du pictural au profit du seul texte ?

La décision par Quignard d'éditer « tout Scève » (même si l'on est en droit de se demander, au vu des circonstances qui l'ont amené à prendre ce travail en charge, à quel point c'était là son choix à lui, et à lui seul) situe son entreprise en tout cas aux antipodes de ceux qui, d'Albert Béguin à Dudley Wilson en passant par René Bray, André Gide ou Éluard, en avaient tiré des échantillons plus ou moins larges, plus ou moins représentatifs de poèmes pour constituer leurs anthologies. À notre connaissance, la seule anthologie des œuvres de Scève à laquelle Quignard a participé est celle contenant ses cinq blasons. Il s'agit d'un volume richement illustré par des reproductions dues aux peintres de l'école de Fontainebleau et intitulé *Blasons anatomiques du corps féminin*⁴¹. Sans forcément participer activement à cette entreprise – la note sur l'édition est signée [Robert] Massin –, Quignard y a contribué d'une postface qui se contente de reprendre des éléments de l'un de ses *Petits traités*, consacré aux « Femmes fragmentées en 1535⁴² ». Que dans cette anthologie, ce soit l'illustration opulente – bien

38. « Bibliographie et notes », dans Maurice Scève, *Œuvres complètes*, éd. Pascal Quignard, ouvr. cité, p. 573.

39. « Bibliographie et notes », dans Maurice Scève, *Œuvres complètes*, éd. Pascal Quignard, ouvr. cité, p. 572.

40. Comme ce fut déjà le cas chez Guégan, mais non chez Parturier ni chez McFarlane.

41. *Blasons anatomiques du corps féminin, suivis de Contreblasons de la beauté des membres du corps humain*, préface de Pascal Lainé, postface de Pascal Quignard, Paris, Gallimard, 1982.

42. Pascal Quignard, « Femmes fragmentées en 1535 » (XIV^e traité), dans *Petits traités* [1990], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, vol. II, p. 395-420. La « Postface » aux *Blasons anatomiques du corps féminin* se trouve aux pages 141-144.

que dépourvue de tout lien direct avec l'entreprise des blasons – qui prenne le dessus sur les textes intercalés entre les reproductions n'est pas dépourvu d'ironie pour qui se souvient de la sècheresse de l'édition des écrits de Scève par Quignard, huit ans plus tôt.

Le Scève de Jacqueline Risset: telquelien ou « pré-baroque » ?

Lorsqu'elle fait paraître en 1971, auprès de l'éditeur Bulzoni à Rome, son étude intitulée *L'anagramme du désir: essai sur la « Délie » de Maurice Scève*, Jacqueline Risset ne semble pas avoir connaissance du travail mené par Pascal Quignard presque en parallèle, mais dont seul l'article paru dans *L'Éphémère* est alors accessible. On reconnaît cependant, dans la plupart des références qu'elle affiche dans son texte, un ancrage sinon identique, du moins similaire. Tout comme chez Quignard, la mention de Mallarmé s'avère en effet fondamentale pour Risset, comme elle le reconnaît dès les premières pages de son essai :

Scève et Mallarmé se font signe, non pas au nom d'une hypothétique affinité de « sensibilité poétique », mais parce que leurs textes débordent également, par la pratique extrême du langage qui est la leur, la clôture codifiée qui ordonne historiquement, entre l'un et l'autre, tout ce qu'on appelle « littérature »⁴³.

L'idée d'une familiarité poétique entre Scève et Mallarmé, qui ferait le pont au-delà de ce que Risset appelle « l'âge de la littérature », coïncidant avec « l'époque de la représentation liée à l'idéologie de l'expression » (qu'elle date approximativement « de la Pléiade à Mallarmé et au surréalisme » ; *AD*, p. 174), traverse son essai du début à la fin⁴⁴. Cette lecture se nourrit notamment de la participation active de Risset au groupe et à la revue *Tel Quel*, dont elle fait partie

43. Jacqueline Risset, *L'anagramme du désir: sur la « Délie » de Maurice Scève* [1^{re} édition: Bulzoni, Rome, 1971], Paris, Éditions fourbis, 1995, p. 31. Nous citons le texte d'après sa réédition parisienne, qui inclut aussi plusieurs autres écrits de l'autrice sur Scève, parus en Italie entre 1973 et 1983. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AD*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Sur le rapprochement entre Scève et Mallarmé, voir aussi Sara Svolacchia, *Jacqueline Risset. Scrittura dell'istante*, Florence, Firenze University Press, 2021, p. 45.

44. Aux yeux de Risset, cette familiarité n'est pas due à une prétendue intemporalité de Mallarmé, mais à une « proximité historiquement déchiffable », comme elle le précise dans sa recension de l'édition des *Œuvres poétiques complètes* de Scève par Hans Staub: « Un Scève complet », *Quinzaine littéraire*, n° 124, 1^{er}-15 septembre 1971, p. 14-15.

depuis 1967⁴⁵, et en particulier de la fameuse lecture de Mallarmé que Jacques Derrida avait proposée dans « La double séance », dont une première version était parue dans les livraisons 41 et 42 (1970) de *Tel Quel*⁴⁶.

L'essai de Risset est marqué en profondeur par la pensée de Tel Quel, dont les travaux, en particulier le manifeste collectif *Théorie d'ensemble* (automne 1968) auquel elle avait également contribué⁴⁷, sont évoqués à plusieurs reprises. La poésie de Scève se trouve ainsi rapprochée par Risset de la notion de « travail dans la langue » utilisée par Tel Quel notamment à propos de Lautréamont; de l'idée d'une écriture « sortie [...] de la représentation »; d'une « école lyonnaise » dont « les noms qui se détachent ne sont que les pointes les plus hardies d'une activité multiple et, dans une certaine mesure, collective » (*AD*, p. 30-32). Et Risset d'affirmer, en reprenant les travaux alors récents de Julia Kristeva sur l'intertextualité, que *Délie* est marqué par « une écriture où l'insertion de textes étrangers revêt elle-même une valeur d'écriture », et de proposer d'adopter le terme de « prélèvement » suggéré par Philippe Sollers, toujours dans *Théorie d'ensemble*, pour souligner « l'aspect conscient et cohérent de l'opération scévienne dans le maniement du langage poétique » (*AD*, p. 49-50).

Il n'est sans doute pas inutile de rappeler que la même année 1971 voit aussi la publication du premier volume de création de Risset dans la collection « Tel Quel » au Seuil, sous le titre de *Jeu*. Dans une note interne à la revue, rédigée pour défendre le recueil de Risset, Sollers prend soin d'insister sur un aspect qui rapproche cet ouvrage de l'essai sur *Délie*: « *Jeu* de J. R., note-t-il, est composé de textes pour la plupart déjà publiés dans *Tel Quel*. Le sous-titre: récit (outre *l'anagramme implicite récit/risset*) ne doit pas fixer l'attention ailleurs que là où se produit, d'un texte à l'autre, un effet de narration effondrée, inconsciente, dont ne nous seraient donnés que des

45. Voir Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*, Paris, Seuil, 1995, p. 262-263. En 1965, Risset fait la connaissance de Francis Ponge qui lui suggère d'envoyer ses poèmes à Marcelin Pleynet, secrétaire de rédaction de la revue *Tel Quel*. Premier poème publié: « Poésie et prose » (*Tel Quel*, n° 22, été 1965).

46. Texte republié dans Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972.

47. Jacqueline Risset, « Questions sur les règles de jeu », dans Michel Foucault et coll., *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 266-269.

lambeaux émergeant d'un blanc elliptique⁴⁸. » C'est en effet une idée élargie de l'anagramme au sens traditionnel que Risset mobilise, et dans son recueil *Jeu* et dans son essai sur *Délie*, pour décrire le langage poétique en tant qu'*art combinatoire* :

Prolongeant l'hypothèse de Saussure, on pourrait dire, à partir du texte de Scève, où se rencontre une anagrammatisation généralisée, que *la langue poétique traite tous les mots comme des noms*. Chaque mot, pris dans l'espace de l'opération « poétique », peut être anagrammatisé, imité comme un nom divin, chaque mot peut être chiffré et déchiffré, dans un jeu, dans un échange incessant ; chaque mot est un nom où peut s'accrocher le désir, dans un glissement comme lui inextinguible (*AD*, p. 131 ; l'auteur souligne⁴⁹).

Toujours au sujet de l'anagramme, et même si cette remarque n'a sans doute de valeur qu'anecdotique, rappelons enfin que Risset a découvert Scève durant ses années à... Sèvres, au milieu des années 1950, avant de préparer son agrégation d'italien de 1959⁵⁰.

À l'instar de Quignard dans *La parole de la Délie*, Risset – qui poursuit en même temps une carrière académique la menant d'un poste d'assistante de littérature comparée à l'Université d'Aix-Marseille à un poste de lectrice de langue et littérature françaises, puis de professeure (à partir de 1973) à Rome – prend cependant soin de donner, dans *L'anagramme du désir*, des garanties de sa solide érudition, notamment en ce qui concerne les sources italiennes de *Délie* (Leone Ebreo, *dolce stil novo*, Dante). L'originalité de son essai sur Scève est en effet due à un mélange particulièrement réussi de témérité interprétative et d'ancrage philologique, qui lui a permis de rester fidèle à l'aventure de *Tel Quel* tout en s'assurant le respect de la communauté des spécialistes du poète lyonnais comme, plus tard, de ceux de Dante.

48. Note interne de Philippe Sollers au sujet de *Jeu*, citée d'après Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*, ouvr. cité, p. 262 ; nous soulignons.

49. Le Saussure auquel pense Risset est celui présenté par Jean Starobinski notamment dans « Le texte dans le texte. Extraits inédits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure », paru dans *Tel Quel*, n° 37, printemps 1969, p. 3-33, puis plus tard dans *Les mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971. Voir aussi Dominique Viart, « Il gioco degli istanti », dans Umberto Todini et coll. (dir.), *Avanguardia a più voci. Scritti per Jacqueline Risset*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, p. 58-65.

50. Nous remercions Jean-Pierre Ferrini et Umberto Todini d'avoir attiré notre attention sur cette « allitération assonante ».

À l'occasion d'un colloque de l'*Accademia Nazionale des Lincei* à Rome consacré, toujours en 1971, au prémarinisme et au prégongorisme, Risset revient à Scève, mais dans une perspective quelque peu différente. Sous le titre « Un thème prégongoresque : les larmes chez Maurice Scève », elle y présente une conférence qui sera publiée en 1973, en français, dans les actes du colloque⁵¹ et republiée en 1995, dans l'édition augmentée de *L'anagramme du désir*, cette fois-ci sous le titre « Les larmes pré-baroques⁵² ». Si le titre de l'article avec sa mention explicite du (pré-) baroque date donc de 1995, l'article lui-même se propose d'inscrire Scève dans ce qu'on pourrait appeler la généalogie du baroque. Dans le souci d'éviter tout reproche d'anachronisme, Risset précise en effet d'emblée que la poésie de Scève est « bien antérieure à celle de Góngora, et située encore dans l'aire de la Renaissance » (*AD*, p. 153). Dans la suite de sa contribution, elle s'efforce cependant à faire apparaître, à travers le traitement scévien du thème des larmes, une « très effective parenté dans le travail poétique » (*AD*, p. 155; l'auteur souligne) qui lui permet de rapprocher Scève moins de la poétique de Marino que de celle de Góngora. Avec ce dernier, Scève partage, comme le note Risset, le même destin posthume : celui d'être passés d'une réception exaltée de leur vivant à un purgatoire pour des raisons d'obscurité, avant d'être ressuscités à la fin du XIX^e siècle « comme d'absolus "contemporains", comme deux "Mallarmés" miraculeux, éclos très en avance » (*AD*, p. 155). Toujours selon Risset, Scève et Góngora ont en effet en commun une même façon de transformer les motifs pétrarquistes : ils travaillent par complication, par renforcement, par intensification :

Chez Scève comme chez Góngora, la fonction *poétique* d'un thème (par exemple celui des larmes) ne se résume en aucun cas à une pure présence « statistique » (présence d'un thème déjà donné extérieurement, antérieurement au texte); elle assume la valeur d'une mise en jeu, par la liaison et par l'interaction stratifiée de

51. *Premarinismo e pregongorismo*, Atti del Convegno internazionale sul tema Premarinismo e pregongorismo, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1973, p. 151-162. Article repris, en traduction italienne, dans Jacqueline Risset, *L'Invenzione e il modello. L'orizzonte della scrittura dal Petrarchismo all'Avanguardia*, Rome, Bulzoni, 1972, p. 13-28.

52. *AD*, p. 151-170 et 191-194, version d'après laquelle nous citons le texte. Précisons par ailleurs que Quignard, pourtant grand amateur de musique baroque, n'utilise (sauf erreur de notre part) à aucun endroit l'épithète « baroque » pour caractériser la poésie de Scève.

tous les éléments (phonétiques et sémantiques), par l'effet des «échanges d'attributs», des contaminations, de la mise en chaîne, de l'exploration systématique et rigoureuse de toutes les couches de signification (*AD*, p. 156; l'auteur souligne).

Si, dans la suite de son article, Risset préfère, pour caractériser le travail poétique de Scève, utiliser le terme de «prégongorisme» plutôt que celui de «(pré-) baroque», elle y esquisse pourtant une généalogie faisant de Scève «un antécédent certain» (*AD*, p. 170) de Góngora et plus généralement des poètes baroques du xvii^e siècle.

Cette lecture sera finalement entérinée dans un autre article, plus tardif, dans lequel Risset s'efforce d'éclairer les emblèmes de *Délie* à la lumière du baroque. Il s'agit de son essai «Il pensiero figurato: gli emblemi nella "Délie" di Maurice Scève», paru en 1983 dans un recueil collectif consacré au signe baroque⁵³. Risset y relie les emblèmes de *Délie* – qu'elle désigne comme des «emblèmes-impreses» (*AD*, p. 141), simultanément subjectivés (comme l'*impresa*) et à valeur générale (comme l'emblème) – explicitement à l'esthétique du baroque, caractérisé tout à la fois par son but moral et par son «appel au pouvoir inattendu de la métaphore» (*AD*, p. 139⁵⁴). C'est précisément cette ambivalence, ou plutôt cette «surcharge» de l'emblème, qui aux yeux de Risset permet à Scève sa position particulière, prenant son ancrage dans l'héritage médiéval tel que Michel Foucault l'a décrit dans *Les mots et les choses*⁵⁵, tout en se projetant, déjà, vers le baroque :

Le «monde des ressemblances», vu comme héritage médiéval à l'intérieur de la Renaissance, trouve probablement dans la poésie de Scève une réalisation extrême, selon une perspective qui réapparaîtra déplacée vers le jeu et vers le spectacle, et destituée de ses composantes «microcosmiques», dans les fantasmagories métaphoriques du signe baroque (*AD*, p. 148-149).

53. Jacqueline Risset, «Il pensiero figurato: gli emblemi nella "Délie" di Maurice Scève», dans Gigliola Nocera (dir.), *Il segno Barocco. Testo e metafora di una civiltà*, Rome, Bulzoni, 1983, p. 279-287. Article repris, en traduction française, dans l'édition augmentée de *L'anagramme du désir* de 1995 sous le titre «Les emblèmes et leur temps», p. 137-149. Nous citons le texte dans cette dernière version.

54. La citation de Risset est tirée de la *Philosophie des images* du Père Menestrier de 1682.

55. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* [1966], Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1990, en particulier p. 32-59.

De l'anthologie poétique de Scève parue aux éditions GLM à l'édition prétendument complète de ses œuvres par Pascal Quignard, de l'interprétation mystico-catholique de Béguin au sortir de la guerre aux lectures mallarméenne ou telquelienne des années 1960 et 1970, le trait dominant de Scève qui apparaît à toutes ces occasions est, sans doute, sa capacité de *résister* : à la *doxa*, au « baratin » comme disait Quignard, mais aussi aux attributions approximatives. Qu'a-t-on dans ce sens à gagner à le qualifier de « baroque » ou de « pré-baroque », avec ou sans guillemets ? Mais en même temps, qu'a-t-on à y perdre, puisque ces assignations, loin d'épuiser l'œuvre du poète, la relancent au contraire vers de nouvelles lectures qui continueront à la faire osciller, sans jamais la fixer, entre un improbable archaïsme et une impossible contemporanéité. « Non si non la », comme le disait si bien l'énigmatique seconde devise du poète.