James Helgeson. *Harmonie divine et subjectivité poétique chez Maurice Scève*. Travaux d'Humanisme et Renaissance, n° 349. Genève, Droz, 2001. P. 151.

Non une simple étude de l'harmonie et de l'influence de la musique chez Maurice Scève, l'ouvrage de James Helgeson, que tout Scévien lira avec profit, se construit autour de ce qui résiste au paradigme d'un univers bien accordé. Il se lit comme une série de variations sur le thème de la « ceinture », et sur le jeu polysémique de ses associations, dont la gamme englobe à la fois « la compréhension, voire la saisie difficile d'un plus haut savoir », et « une angoisse de la *délimitation* — délimitation du sujet aussi bien que de l'objet du désir, du savoir ou de la poésie ».

Le premier chapitre, introduction théorique et historique à la philosophie musicale et au contexte « musico-poétique » de la première moitié du XVI^e siècle, cerne l'importance de la *concordia discors* et des « fureurs » ficiniennes dans l'œuvre de Scève, non pour en faire une lecture néo-platonicienne qui « mettrait l'accent sur la consonance, l'accord ultime des contradictions de l'être comme de l'œuvre », mais pour y suivre « l'idéologie de la formation, voire la violence faite à l'altérité afin soit de la contenir, soit de la “repurger” — violence au sein de l'être comme de l'œuvre ».

« Chantant Orphée... », le chapitre suivant, trace le mythe orphique et les pouvoirs thaumaturgiques de la musique à travers l'œuvre du poète, en examinant l'éplogue *Arion* (1536), *Delie, objet de plus haulte vertu* (1544), la *Saulsaye* (1547) et le *Microcosme* (1562), apportant ainsi une contribution importante aux études scéviennes dans leur ensemble. L'orphisme scévien présenté par Helgeson est complexe, ses résonances concourant à déstabiliser, à confondre, à effacer les distinctions entre sujet et objet, intériorité et extériorité, public et privé. Helgeson décrit trois moments du mythe orphique : celui d'Horace, qui présenterait Orphée comme chanter transformateur de la nature ; l'Orphée aux Enfers d'Ovide et de Virgile ; l'Orphée tragique, devenu impuissant, déchiré et décapité par les Bacchantes, dont il ne reste finalement que l'écho d'une voix sans corps (des *Métamorphoses* et des *Géorgiques*). Prenant les poètes de la Pléiade comme point de comparaison, Helgeson explore les usages politico-poétiques du chanter horatien dans l'*Arion*. Ensuite, il explore la ré-inscription des différents moments du mythe orphique dans l'univers poétique de la *Delie*, où les échos musicaux problématisent la lecture univoque en brouillant les lignes de partage intersubjectives et en confondant la voix poétique avec le monde qui l'entoure. Selon l'auteur, la *Saulsaye* présente une version pastorale du mythe tandis que le *Microcosme* établit « un parallélisme entre Adam et Orphée : fondateurs tous les deux de la civilisation », mais qui s'opposent du point de vue de leur rôle face à la violence : « Si Orphée apaise, Adam est à l'origine d'une lignée caractérisée par la violence ». Adam ferait partie d'un chaos, d'un microcosme imparfait, qu'il s'agit de régler tandis qu'Orphée rappellerait l'ordre universel d'avant la chute. Orphée figurerait d'autres aspects du christianisme, sa descente aux enfers rappelant la résurrection et, dans le contexte de la Rédemption, l'effet de sa musique faisant écho au souffle du Saint-Esprit. Finalement, l'image de la « tête d'Orphée [qui] continue à chanter

après la mort » figurerait « la tension inhérente de l'orphisme scévien, le désir de survivre à sa propre mort, accompagné [...] d'une lyre qui assure la résonance de l'échec », se résout sans se résoudre entre vie et oubli, chant et épitaphe ».

Prenant comme point de départ le dizain 173 (cité en exergue au début de l'ouvrage), le troisième chapitre, « *Delia ceincte* : Harmonie divine et désir de la matière », examine le conflit entre l'amour spirituel et l'amour charnel dans la *Délie*, touchant particulièrement aux éléments paradoxaux — érotiques ou violents — qui sous-tendent le discours sublimant ou « harmonique » du texte. Une première section explore les références cosmographiques assimilant Délie au souverain Bien ou à l'harmonie divine. Dans la partie suivante, il s'agit de cerner les aspects plus ambivalents de Délie comme Diane, déesse lunaire de la chasse et de la chasteté, et d'explorer les jeux polysémiques de sa ceinture. Selon l'auteur, les références à Delia ou Diane et à sa ceinture font écho métaphoriquement ou métonymiquement aux contradictions, aux irruptions dans le texte des tourments de la passion qui doublent le désir d'amour transcendant (*agapè* ou *caritas*). Delia/Diane incarnerait cette tension entre le désir de complétude et d'harmonie cosmologique d'une part et les images de violence et de rupture de l'autre, sa ceinture figurant métonymiquement cette tension et faisant appel au double discours délien de louange et de contrainte ainsi qu'aux *topoi* mythiques qui y sont reliés, telles les images ambivalentes de déité et de déchirement dans les histoires d'Actéon et d'Orphée, par exemple. La ceinture représenterait aussi les contraintes du discours qui « concrétise (au sens fort du terme) l'harmonie métaphorique de l'autre », qui « la transforme en une architecture de pierre ». Helgeson compare aussi, dans ce chapitre, le lien entre le mythe de Diane et le *topos* des effets musicaux chez Scève et ses contemporaines, Pernette du Guillet et Louise Labé, chez qui il trouve un autre « discours de la contrainte qui équivaut à l'énonciation d'une volonté, à la mise en scène d'un désir, non idéal, mais profondément corporel, celui de la présence tangible de l'aimé ». La section finale du chapitre, un *postscriptum* en forme de *caveat*, nous rappelle les dangers de notre désir d'harmonie et de sens fixe, qui peut nous mener à vouloir ceindre ce texte mouvant et imbu de jeux numériques et cosmologiques peu certains dans une structure architecturale et numérologique trop rigide.

Le dernier chapitre se centre sur la problématique du sujet et du cercle de ses (dé)limitations dans le contexte de la *Délie* et du *Microcosme*. Une première partie tourne autour de la relation discordante du « moi » et de l'autre, du désir de synthèse (l'hermaphrodite, l'union des contraires) et de transcendance qui s'avèrent impossibles dans le texte délien. Tandis que la dialectique scévienne de la coïncidence des contraires ferait partie, dans la *Délie*, de l'expression des conflits intérieurs et extérieurs du sujet frustré dans son désir de synthèse et de transcendance spirituelle, elle figurerait, dans le *Microcosme*, la notion de dépassement du cosmos cyclique, non seulement comme une transcendance néo-platonicienne (« traversée intellectuelle de la hiérarchie des sphères célestes »), mais aussi comme une sorte d'outrecuidance, de « transgression qui compromettrait la rondeur parfaite de la terre et des cieux ». Selon l'auteur, malgré les oppositions

présentées entre le Tout et le Rien chez Scève, il existerait un troisième terme dans sa dialectique : le « bien peu » scévien, qui ferait penser à la poétique mallarméenne de disparition, dont se sert Helgeson comme point de comparaison pour explorer à la fois les « enjeux difficiles » de la dialectique de la *concordia discors* et la matérialité de l'inscription monumentale. Enfin, Helgeson propose que l'œuvre du poète démarque et dépasse d'autres « ceintures » ou contraintes, celles de la mort et de la remémoration, par exemple, car ses « durs Epygrammes » servent de traces matérielles de la *concordia discors* inscrites dans un chant/tombeau/monument qui dure. Ainsi, la fin du recueil poétique en est à la fois la clôture et l'ouverture, la représentation et la continuation du jeu d'oppositions, de dépassements et de transgressions qui tentent de cerner tout ce qui est « saint/ceinct » pour le poète et pour son sujet à jamais renaissant.

NANCY M. FRELICK, *Université de la Colombie-Britannique*

Marie Le Gendre. *L'Exercice de l'âme vertueuse*. Éd. Colette H. Winn. Textes de la Renaissance. Paris, H. Champion, 2001. P. 198.

Madeleine de l'Aubespine. *Cabinet des saines affections*. Éd. Colette H. Winn. Textes de la Renaissance. Paris, H. Champion, 2001. P. 133.

En publiant deux nouvelles éditions, Colette Winn rend un service considérable non seulement aux chercheurs mais aussi à tous ceux qui s'intéressent à la deuxième moitié du XVI^e siècle, à la littérature féminine, et à l'évolution de l'humanisme. L'attribution des douze discours à Marie Le Gendre demeure incontestée, mais l'attribution des dix-huit discours des *Saines affections* s'avère plus épineuse. Les deux premières éditions furent publiées sans nom d'auteur ; la troisième édition (1595), qui inclut en plus les douze discours de *L'Exercice de l'âme vertueuse*, parut sous le nom de Madame de Rivery (Marie Le Gendre). Néanmoins, François Le Poulchre, dans ses *Passetemps* de 1597, attribue les *Saines affections* à une certaine Claude de L'Aubespine, vraisemblablement Madeleine de l'Aubespine (car Claude est le prénom de son père), « cette de l'Aubespine qui par Modestie ne voulut mettre son nom aux *Saines affections* qu'elle avoit composées » (cité par Winn, p. 32). L'éditrice trace les différentes théories d'attribution des *Saines affections* et finit par inscrire à la place réservée à l'auteur « Attribué à Madeleine de L'Aubespine ».

Le texte intégral de *L'Exercice de l'ame vertueuse* (1596–97) comprend un recueil de douze « discours », plusieurs stances et sonnets, et « Le Dialogue des chastes amours ». L'éditrice note que la stratégie de la dédicace de Marie Le Gendre rappelle celle de Louise Labé en 1555, car l'auteur cherche explicitement « un défenseur duquel la prudence, la valeur et la science fussent solvables pour soutenir [son livre] contre toutes sortes de censures » (p. 115).