Jean de Sponde: l'écriture poétique

SIMPLICE AMBIANA

Depuis la fin du seizième siècle, les recueils collectifs¹ – à l'exemple de *L'Académie des poètes français* (1599) et des *Muses Gaillardes* (1605), recueillies à Paris par Antoine du Breuil, du *Recueil de diverses poésies* (1597 ou 1598) et du *Temple d'Apollon* (1611), publiés à Rouen par Raphaël du Petit Val ... – qui sont les moyens essentiels de diffusion de la poésie, nous ont habitués à goûter les poèmes comme de petites pièces finies, et à ignorer les notions de poète et d'oeuvre individuelle.

Sans doute encouragée par la tradition romantique, – il suffit de penser aux titres: *Harmonies*, *Les contemplations*, *Les chimères*, *Les fleurs du mal* ... –, cette pratique éditoriale, trouve son prolongement dans les anthologies modernes, de Cart, *La poésie française au 17^e siècle (1594–1630)* (Paris, Boivin, s.d.), à M. Raymond, *La poésie française et le maniérisme (1546–1610)* (Genève, Droz, 1971), en passant par celles de Schmidt (1959) et Rousset (1961), et s'appuie lourdement sur l'esthétique de la forme poétique courte qu'est le sonnet. Louis Aragon ne qualifie-t-il pas cette petite unité poétique de "machine à penser"² dont la division bipartite en huitain et en sizain comporte une tension équilibrante faisant du sonnet le poème autonome à forme fixe par excellence?

Cette formule de diffusion de la poésie, dont Robert Melançon souligne les intérêts commerciaux pour les recueils collectifs des seizième et dix-septième siècles, scientifiques et pédagogiques pour les anthologies modernes³ a pour conséquences: de diluer la notion d'auteur, d'instituer l'écriture poétique comme une "ressource commune dans laquelle chacun puise librement",⁴ et de banaliser la poésie en l'intégrant dans des codes ou systèmes de conventions (pétrarquisme, maniérisme, baroque ...).

Dans cette perspective, il y a lieu de saluer les efforts, au début du siècle, d'un Frédéric Lachèvre, pour restituer aux différents auteurs certains poèmes anonymes de ces recueils, et d'un A. Boase, à qui nous devons, en 1939, la première présentation moderne, dans la revue *Mesures*, des sonnets de la mort, et dont les inlassables travaux ont été couronnés par une édition des

Oeuvres littéraires de Jean de Sponde, dans la collection "Textes littéraires français", avec un avant-propos de M. Raymond, à Genève, chez Droz, en 1978, sans oublier la tradition des "canzonnières", ces recueils de sonnets intercalés de "canzone" ou chansons dans lesquels les poètes siciliens, et plus tard, Jean de Sponde et ses contemporains ont, soit chanté leur amour pour une femme,⁵ soit traité d'autres sujets comme la mort ou la passion de Jésus Christ.⁶

Cette nouvelle perspective nous a appris à lire les recueils comme on lit n'importe quel livre, même si l'idée du florilège qu'on peut ouvrir au hasard et où on peut apprécier n'importe quel sonnet reste forte; encouragée par l'apport de la linguistique, elle permet de considérer le canzonière – fût-il aussi court que cet ensemble de douze sonnets de Jean de Sponde – comme une totalité signifiante, dont l'écriture, saisie dans sa matérialité en tant que "l'homogénéité et l'indissociabilité de la pensée et du langage, ... , du signifiant et du signifié ... , du vivre et du dire",⁷ conduit, grâce au "paragrammatisme",⁸ à l'exploration des "formes-sens".⁹

Notre analyse insistera davantage sur les sonnets: I, VII, et XII, principaux maillons de cette chaîne où Sponde observe le principe d'organisation du texte poétique, c'est-à-dire de la versification, qui consiste en l'établissement de rapports d'équivalence (ou paradigmatiques) entre différents points de la strophe (quatrain et/ou tercet), visibles à certains niveaux surfaciels tels que – la rime dans son alternance masculine/féminine, – la spécialisation de l'alexandrin dans le traitement du sujet sérieux (la mort). Ces rapports prosodiques dans leur(s) interaction(s) avec les niveaux syntaxico-sémantiques (respect de l'unité de sens – c'est-à-dire de l'équivalence entre unités syntaxiques – au niveau de l'hémistiche, du vers et/ou de la strophe) tendent à induire (opération [ana]logique) des "effets de sens", notamment "symboliques", pouvant jouer un rôle déterminant dans l'interprétation du canzonière.

Observons de plus près ce bref canzonière que Sponde, ce réformé converti au catholicisme, consacre au thème de la mort, au cours du dernier quart du seizième siècle. Ces douze sonnets, apparemment dépouillés de "tout parti pris dogmatique",¹⁰ fruits d'une méditation que le poète poursuit entre 1583 et 1588, retracent avec une densité qu'on ne retrouve que chez les romantiques, – notamment Nerval et Verlaine – une destinée spirituelle. Ils nous plongent d'emblée dans un univers symbolique.

Comme le souligne le dictionnaire des symboles: produit des quatre points cardinaux par les trois plans du monde, douze est le nombre des divisions spatio-temporelles; il divise le ciel, considéré comme une coupole, en douze

secteurs, les douze signes du zodiaque, qui sont mentionnés dès la plus haute antiquité. Ce nombre est d'une très grande richesse dans la symbolique chrétienne. En effet, la combinaison du quatre du monde spatial et du trois du temps sacré mesurant la création-récréation donne le chiffre douze du monde achevé: c'est celui de la Jérusalem céleste (12 portes, 12 apôtres, 12 assises ...). Du point de vue mystique, le trois se rapporte à la Trinité, le quatre à la création; mais le symbolisme du douze reste identique, à savoir un accomplissement du créé terrestre par assumption dans l'incrédé divin. Que Jean de Sponde se soit donc contenté de douze sonnets et qu'il les ait disposés comme il l'a fait ne manque plus de justification. On ne cède plus, comme J. Rousset, à la tentation d'une reconstruction qui placerait le sonnet XII à la place du premier, et le sixième à la place du douzième¹¹, et il n'y a plus lieu d'imposer au canzonière "une cohérence de lecteur moderne". Seuls importent les enchaînements du poète qui a placé son canzonière dans un *Essay de quelques poemes chrestiens* et à la suite de ses *Méditations sur les Psaumes* (1588), ces titres ne sont pas de trop dans une production hantée de part en part par le "démon de l'analogie".

Dans cette perspective, l'architecture du canzonière obéit à une rigueur remarquable qui la transfigure en un poème unique en plusieurs sonnets: I, les hommes mortels et entourés d'images funébres oublient la fragilité de leur condition terrestre; II, "mais si faut-il mourir" confirme sur un ton de prêche l'inéluctabilité de l'événement; III, reprend les motifs de l'oubli et de la fragilité afin de poser sous forme interrogative la vanité des soucis, des "travaux" des humains engagés dans une "course à la mort"; IV, considération qui transfigure, au V, la vie en une succession de morts, "moytié de la vie est moytié de décez", et appelle au VI la critique de ceux qui se laissent aveugler par les "fascheux destours" de cette condition terrestre, au point de ne plus entrevoir les "beaux séjours" de l'univers céleste et éternel.

VII, n'est pas sans rapport avec sa signification symbolique; nombre universellement connu selon le dictionnaire des symboles, comme celui d'une totalité en mouvement ou d'un dynamisme total (Il est la clef de l'Apocalypse et est fréquemment employé dans la Bible¹²): en effet il marque un tournant, d'abord au niveau du ton, car le poète passe de l'invective adressée à un auditoire imaginaire à un "je" qui devient dans une forme d'association du nombre quatre qui symbolise la terre et le nombre trois qui symbolise le ciel, un lieu de rencontre de deux formes de réalités, un univers en mouvement:

Tandis que dedans l'air un autre air je respire,
 Et qu'à l'envy du feu j'allume mon désir,
 Que j'enfle contre l'eau les eaux de mon plaisir,
 Et que me colle à terre un importun martyr.

Relevons au passage un premier effet de parallélisme syntaxico-prosodique qui, à travers la reprise redondante de "[tandis] que," marquant individuellement les vers, fait apparaître au niveau de l'hémistiche les quatre éléments: air, feu, eau et terre, constitués en pilier central du quatrain, autour desquels gravitent deux à deux, au niveau de la médiane, les verbes "Je respire" "J'allume" d'une part, "(me) colle", "J'enfle" d'autre part, et sur lesquels se fonde le processus métaphorique:

	air		je respire
	feu	j'allume	
j'enfle	eau		
me colle	terre		

Le respect de la règle d'alternance des rimes féminines et masculines dans une disposition embrassée – "respire" / "martyre" embrassant "désir" / "plaisir" – ne voile pas le caractère des noms masculins placés à la rime, le parallélisme strict qui marque les masculines: "mon désir" / "mon plaisir", et surtout la prédominance phonique du /ir/ dans les deux quatrains qui forment le huitain (le "e" étant muet) et qui, ajoutée aux effets de la réversion¹³ dans le premier et le troisième vers du premier quatrain:

"dedans	<i>l'air</i>	un autre <i>air</i> ... "
	(élément)	(vie)
	<i>"l'eau</i>	les <i>eaux</i> "
	(élément)	(inconsistance)

et les reprises en écho dans le deuxième quatrain: "air" (v.5), "monceaux" (v.6), "travaux" (v.8), "désir" (v.5), "plaisirs" (v.6), permettent d'induire des effets de sens obéissant à l'opposition monde physique/monde métaphysique, martyr terrestre/plaisir céleste. Ces oppositions, dans une superposition, permettent de faire ressortir un échange d'attributs, une synonymie entre la vie terrestre et la mort: "C'est mourir que de vivre en ceste peine extrême". Équivalence ainsi établie sur le mode de souffrance et dont le dernier tercet développe un autre versant sur le mode de l'inconsistance, sans oublier les jeux phoniques autour de (s'es) pard(t):

“Voilà comme la vie à l’abandon s’espard
Chaque *part* de ce Monde en emporte sa *part*,
Et le moindre à la fin est celle de nous-mesme”.

Le passage du “Vous” des sonnets antérieurs au “Je” de ce sonnet VII implique la prise de conscience que ce n’est pas tant l’homme qui est mortel que c’est “Je”, moi qui vais mourir, ce qui ne va pas sans anxiété:

“A la fin je me trouve en un estrange emoy
Car ces divers effets ne sont que contre moy”.

Cette focalisation indique sans doute aussi l’intégration du prêcheur dans l’ensemble d’une humanité – d’où le “/nous/-mesme” de clôture du sonnet – à la recherche d’une autre vie postulée par une autre équivalence implicite: la mort = la vie. L’esprit dans le corps, témoignage de la “vie”, n’est plus saisi que comme réalité en mouvement et le combat pour la vie, une activité en sursis.

VIII, enregistre et confirme désormais le destin commun, en associant le “je” et le “vous”: “C’est le train de noz jours” en même temps que la leçon de l’Inconsistance

“ hé! commence d’apprendre
Que ta vie est de Plume, et le monde de vent.”

et l’invective du IX, parallèlement à celle du II, condamne tous “ces lovayeurs”, “Hommagers à la vie (terrestre) et ‘felons’ à la mort”. Mais si le “je” est parmi “Je vogue en mesme mer”, il se différencie par le détail de la conscience:

“ Je sçay que ceste mesme vie
N’est rien que le fanal qui me guide au mourir.”

X, tout en dénonçant l’inanité de toute résistance à la mort, invite à se préoccuper de la vie de l’âme; mais si “pour vivre au ciel il faut mourir” sur terre, comme le constate le XI: “Ce n’en est pas pourtant le sentier raccourcy”. Dès lors le sonnet XII est bien à sa place, qui vient dire sous forme de prière le combat et l’espoir du triomphe.

Justifiant l’ensemble du canzonière, ce sonnet XII constitue le point d’aboutissement¹⁴ de l’itinéraire spirituel d’un poète chrétien conscient de la double postulation simultanée, l’une vers Dieu, et l’autre vers Satan, le prince de ce “Monde”, qui l’investit jusqu’à la tombe. Il s’inscrit dans la symbolique

chrétienne, comme un rite et comme une combinaison du créé et du non créé. Le rite est celui de la prière entendue, d'une part, comme une suite de formules exprimant le mouvement de l'âme tendant à une communication spirituelle avec Dieu et s'intégrant à un culte ou une pratique et, d'autre part, comme une action.

Comme prière, le sonnet établit une communication grâce au vocatif du quatrième vers "Seigneur" et à un ensemble d'interrogations portant sur des termes anatomiques attribués à Dieu: "Ton invincible main", "ta voix" et "ton oreille", expressions somme toute d'origine biblique. Cette communication qui s'achève par une affirmation confiante en la victoire divine, met aussi l'accent sur les éléments formels de sa fonction poétique en tant qu'un hymne à la (vraie) vie.

Du point de vue formel, en effet, ce sonnet régulier comportant deux quatrains homophones où les féminines "(a) (e)nte" embrassent une fois de plus les masculines "-té", suivis d'une rime plate "-oi(s) (x)" et d'un dernier quatrain à rimes embrassées "(M)onde"/"-ra", présente des caractéristiques privilégiées de parallélismes, en tant qu'il est constitué de vers rapportés.¹⁵ Dans le premier quatrain, par exemple, si l'on désigne les vers respectivement par A1 B1 B2 A2, on constate d'abord un parallélisme frappant entre A1 et A2 / B1 et B2 où les mots de même catégorie grammaticale se trouvent en position d'équivalence, les verbes en A et les noms en B. D'autre part, A1 est pour B1 ce que A2 est pour B2. Les noms et les verbes (tous au présent de l'indicatif) entrent en une combinaison qui transmue le poème en trois colonnes parallèles verticalement. Le quatrain peut alors se lire à la fois horizontalement et verticalement. Soit:

Tout s'enfle (contre moy)	tout m'assaut	tout me tente
Et le Monde	et la chair	et l'Ange révolté
Dont l'onde	dont l'effort	dont le charme inventé
(Et) m'abime (Seigneur)	(et) m'esbranle	(et) m'enchanter

A côté de sa fonction de coordination latérale, la conjonction "et" reprise six fois, remplit celle d'accumulation dont le caractère hyperbolique se lit dans la disproportion des éléments ainsi déchainés contre un "moy" faible et solitaire qui n'a plus qu'à invoquer son "Seigneur", dans un cri d'alarme. Cette lecture verticale permet de déceler une rime intérieure "Monde"/"onde" dans la première colonne, la rendant ainsi non seulement parente, mais encore la métamorphosant par voie relative d'appartenance "dont" et par voie verbale "m'abisme" en un élément particulièrement mortel dirigé "contre

moy". D'autre part, relevons le strict parallélisme rythmo-syntaxique au niveau du second hémistiché entre les vers 2 et 3 où chaque nom masculin est accompagné d'un adjectif. Cette similitude prosodique s'ajoute aux processus de relation d'appartenance "dont" et de dynamique verbale "m'enchante" pour dire la menace de mort spirituelle d'un autre élément: l'enfer (royaume de "l'Ange révolté"). Entre ces deux éléments s'élève "la chair" non moins dangereuse et "dont l'effort" "m'esbranle". Les plaisirs de la chair entraînent la notion du péché, mort de l'âme. La vie de la chair se trouve ainsi placée sous le signe symbolique du danger permanent: du mal. On connaît en effet la fortune du symbolisme biblique nommant le diable prince de ce monde et représentant la vie terrestre comme un voyage en mer. En somme, ces trois colonnes évoquent trois menaces de mort qui déferlent sur l'âme du poète.

La double interrogative du second quatrain est symptomatique des tensions entre les structures syntaxiques et celles régies par le principe d'équivalence, influant ainsi sur leur projection dans l'axe des combinaisons. Aussi peut-on s'appuyer sur le vers 10 "... ton temple, ta main, ta voix" pour poursuivre la lecture verticale soit:

Quelle nef	Quel appuy	quelle oreille dormante
Sans péril	sans tomber	(et) sans estre enchanté
Me donra(s) (tu)		
ton temple	ton invincible main (et)	ta voix si constante

Les deux derniers vers du premier tercet se présentent sous forme de confrontation: "ton temple"/"Ange révolté"; "ta main"/"ceste chair"; "ta voix"/"ce Monde". Ce qui provoque aussi un décalage au niveau de la rime – reprise en écho de la rime relevée dans la première colonne du premier quatrain – de "Monde"/"Onde". Les vers 12 et 13 répètent sous le mode affirmatif les termes du deuxième quatrain où le poète se demande anxieusement si Dieu lui donnera pour son salut, son "temple", son "invincible main" et sa "voix". Tous les verbes du deuxième tercet (il y en a quatre: "sera", "perdra", "mourra", "rompra") sont au futur. Ainsi, du point de vue des temps verbaux, le premier quatrain (Q1) est pour le premier tercet (T1) – prépondérance du présent –, ce que le deuxième quatrain (Q2) est pour le deuxième tercet (T2) – prévalence du futur. Les décalages observés au niveau de la rime du sizain et les enjambements des vers 7–8 et 12–13, et les reprises à partir du deuxième quatrain des mots "temples", "main", "voix", accompagnent les décalages dans l'ordre du mètre et des mots, incurvant la

lecture verticale, puis influent aussi sur les lignes de nos colonnes, et enfin véhiculent l'impression de piliers en spirales.

Si la tentation, menace de mort spirituelle investit l'homme jusqu'au dernier jour, le salut s'offre comme une certitude, et se trouve annoncé dès le premier sonnet. Les douze sonnets sur la mort forment en définitive comme un couronnement à la (vraie) vie.

Le retour à ce sonnet inaugural nous permet de souligner qu'il réflète parfaitement un système mettant en évidence le principe d'équivalence: le parallélisme, en même temps qu'une figure caractéristique du raisonnement: l'analogie.

"Mortels, qui des mortels avez prins vostre vie,
Vie, qui meurt encor dans le tombeau du corps:
Vous qui rammoncelez vos thresors des thresors
De ceux dont par la mort la vie fust ravie:

Vous qui voyant de morts leur mort entresuyvie,
N'avez point de maisons que les maisons des morts,
Et ne sentez pourtant de la mort un remors
D'où vient qu'au souvenir son souvenir s'oublie?

Est-ce que vostre vie adorant ses douceurs
Deteste des penser de la mort les horreurs,
Et ne puisse envier une contraire envie?

Mortels, chacun accuse et j'excuse le tort
Qu'on forge en vostre oubly. Un oubly d'une mort
Vous montre un souvenir d'une eternelle vie."

Le poème s'inscrit dans le registre interpellatif par une forme de discours interpersonnel marqué par la présence simultanée du "je" et du groupe "vous" permettant d'identifier fictivement l'auteur de l'énoncé et le(s) destinataire(s), par des traces de structure argumentative qui impliquent un ordre nécessaire de succession ou au moins des indices d'une progressivité, et par un tonalité globale qui est celle du sermon.

La construction formelle du sonnet repose sur un système généralisé de répétitions qu'on pourrait désigner sous le nom générique d'*anominatio*. Les répétitions ou parallélismes qui marquent individuellement les vers:

"Mortels qui des mortels" v.1

"Vos thresors des thresors" v.2

" de morts, leur mort" v.5

- “ de maisons que les maisons...” v.6
 “ au souvenir son souvenir” v.8
 “ en vostre oubly. Un oubly...” v.13

ne sont qu'un cas particulier d'un système plus ou moins réversif qui organise l'ensemble du sonnet. Les quatrains sont construits sur des mouvements syntaxiquement parallèles:

- “Mortels, qui des ... ”/ “Vie, qui ...
 “Vous qui rammoncelez”/ “Vous qui voyant de morts

dans lesquels le réseau de répétitions et d'échos à la césure est partout à l'intérieur des quatrains

- Q1 [mor/or ... ; mortels/mortels; encor/corps]
 thresors/thresor
 [vie/i ... qui/vie; vie/qui; vie/ravie]
 Q2 [qui/entresuyvie; souvenir/souvenir/s'oublie]
 [... mort/mort; morts/mort/remors]

ou des tercets

- T1 [adorant/mort/horreurs]
 [tort/forge/mort]
 [vie/puisse/envier/en vie]
 T2 [oubly/oubly; souvenir/vie ...]

est accentué par des équivalences fonctionnelles externes. Au niveau des quatrains, le son [or] revient trois fois dans les mots à la césure et est souvent lié au mot “mort” par la consonne prévocalique /m/ (vers 1,4,5); de même, si le son [i] revient une fois au niveau du dernier quatrain, il occupe la césure par trois fois dans les tercets. Au niveau de la rime, la plupart des mots font écho soit à “vie” soit à “mort” avec une nette similitude d'occurrences dans les quatrains. Quant à “vie” et “mort”, termes-clés, ils se retrouvent par deux fois à la rime: vers 1 et 14 (vie) et vers 6 et 13 (morts). Dans les quatrains la rime féminine (ie) embrasse les masculines (or) et exploite souvent la consonne prévocalique en /v/ et /m/, sauf au vers 8 dominé en revanche par la triple allitération, en /s/, /ou/, et /v/: ce qui donne une certaine prédominance à “vie” et confirme l'impressions de couronnement. Du point de vue des catégories (f = féminin, m = masculin, s = singulier et p = pluriel):

Q1: N(f,s)	– N(m,s)	– N(m.p.)	– V(3 ^e pers. s.)
Q2: A(f,s)	– N(m,p)	– N(m,s)	– V(3 ^e pers. s.)
T1: N(f.p.)	– N(f,p) – N(f,s)		
T2: N(m,s)	– N(f,s) – N(f,s)		

Le caractère féminin de “vie”, – au début Q1 et à la fin de T2 –, irradie pour ainsi dire les autres catégories grammaticales. En soulignant les divers effets de parallélismes homophoniques, syntaxiques et sémantiques, on se rend compte que la distribution des “invariants” étant en effet rigoureuse, le petit nombre de “variations” apparaît d’autant plus efficace.

Deux ruptures affectent ce jeu de reprises et de symétries, D’un côté, à la structure parallèle des quatrains construits sur le même modèle homophonique qui fait de Q2 le miroir et l’écho de Q1, s’opposent les structures distinctes des tercets, qui introduisent dans le système, une discordance. De l’autre, le réseau d’échos et d’équivalences produit une correspondance, non point entre l’ensemble Q et l’ensemble T, mais entre le bloc des quatrains et une partie des tercets (V3 et T1 et T2). On observe ainsi un double parallélisme: de Q1 par rapport à Q2, de l’ensemble Q par rapport au quatrain constitué par les vers 11 à 14. Le sonnet est ainsi construit sur trois rimes au lieu de cinq, caractéristique qui rappelle les acrobaties des rhétoriciens.

Structurellement les vers 9 et 10 restent isolés (isolement accentué par le système de distribution de rimes selon le schéma ABBA: un seul jeu de rimes en /eur/) et ce sont les seuls où l’on peut lire l’interrogation fondamentale, à valeur affirmative, du choix entre la vie terrestre et la vie d’outre-tombe. L’homme aveuglé par les “horreurs” qu’inspire la dégradation du corps après la mort, et par les tentations des “douceurs” de la terre serait-il incapable d’envier un sort “contraire”, celui de “l’éternelle vie”? Non sans doute!

D’autre part, la construction du réseau thématique repose également sur un jeu de parallélismes et d’équivalences. Dans les quatrains apparaissent successivement deux termes distincts, la vie et la mort, renvoyant à deux paradigmes antithétiques de la biologie; ils ont en fait pour référence non seulement le monde physique, mais un univers culturel dans lequel ils sont en effet associés par une contiguïté textuelle, et qui leur assure des fonctions symboliques. La vie est définie par un ensemble d’apparences de douceurs, mais c’est une donnée qui n’est en somme qu’une parcelle d’une chaîne de morts. En revanche, les “horreurs” de la mort révèlent “un souvenir d’une éternelle vie”. Toutes ces qualités sont moins des attributs de nature que des connotations établies par le code culturel de référence, le discours religieux. Cette réalité constamment en péril et périssante se charge de valeurs

mauvaises, et un interdit pèse sur ces “douceurs” sanctionnées dans la perspective chrétienne par les indicibles souffrances de l'enfer, équivalent de “l'éternelle mort”. En surimpression apparaît le paradis dont le nom est tu – encore qu'il ferait bien écho à “vie” – cet espace de bonheur ou *locus amoenus* à la fois attrayant et redoutable. Ainsi, la vie et la mort, différentes par leurs qualités, deviennent des figures synonymiques, se renvoyant leurs attributs.

La dynamique du texte se fonde sur les perspectives successives du “Je” sujet de l'énonciation devant ces réalités posées d'abord comme équivalentes. Le premier mouvement est d'observation: on voit se déployer devant le regard, lui-même mortel, un défilé de morts passés et récents. Cette vie enfermée dans le “tombeau du corps” devient le miroir d'une mort en acte. Dépourvue de consistance, d'existence autonome, la mort s'impose comme une enveloppe de l'être humain, réflétée par la conscience du sujet lyrique. Un deuxième mouvement corrige bientôt le premier: c'est un mouvement didactique qui récupère les fruits de l'observation pour asseoir sa leçon sur une antithèse qui ne néglige pas le jeu phonique: “Chacun *accuse/j'excuse* le tort”. Dans l'espace que dessinent le premier et le dernier vers (v.1; 14), la “vie” prolongée en écho non seulement par les rimes extérieures et intérieures (v.9,13) mais encore par le son [i] qui (do)mine le dernier tercet, prend le pas sur la “mort” qui par son écho la concurrençait nettement dans les deux premiers quatrains, tout en changeant de statut: de valeur périssable, elle est devenue une valeur “éternelle”. On s'explique que le terme “vie” inaugure et clôture le sonnet au niveau de la rime et que ce sonnet I soit si proche de l'esprit du douzième par l'aspiration à l'éternité.

L'unité de cette couronne à la vie que constituent les douze sonnets de Jean de Sponde n'est pas, on s'en doute essentiellement dans l'unicité du locuteur ou dans la contiguïté textuelle. Il ne s'agit pas seulement d'un ensemble de sonnets composés au hasard sur un sujet, la mort, et rassemblés pour les besoins d'une publication. L'importance phonique des trois rimes: /(v)i(e)/, /(m)or(t)/, /-eur(s)/ du premier sonnet constitue une matrice dont l'expansion investit pour ainsi dire l'ensemble du canzonière. Ainsi, la rime mineure /-eur/, devenant majeure dans les quatrains des sonnets II, IV et IX, reste liée par la connotation de la fragilité de la vie terrestre par opposition à la vie céleste.

La redondance des deux autres rimes /i/, /or/, reprises chacune trois fois dans ce sonnet I, et qui impose /vie/ et /mort/ comme des mots-thèmes, permet de noter leur remarquable expansion rimique dans le canzonière. Leur constant retour à la rime avec tout ce que cela implique comme écho investit presque individuellement les sonnets: /(m)or(t)/ revient onze fois, soit neuf

fois dans les rimes masculines où “mort” comporte six occurrences et deux fois dans les rimes féminines; /(v)i(e)/ revient douze fois, soit dix fois dans les rimes féminines où “vie” totalise sept occurrences et deux fois dans les rimes masculines. Les rimes qui comportent “mort” ou lui font écho se distribuent dans les sonnets I, III, IV, V, IX et X. Celles qui comportent “vie” ou lui font écho se distribuent dans I, IV, V, VI, VIII, X, XI. La prédominance de “vie” dans une couronne qui se charge de la célébrer n’est plus un hasard, car on saisit à l’oeuvre, comme dirait M. Riffaterre, les mécanismes d’expansion et de conversion qui font entrer en compétition deux termes dont l’issue n’est pas une neutralisation, mais une promotion de l’un d’entre eux – ici l’antonyme – par le truchement d’un réseau de sonorités.¹⁶ Cette promotion de sonorités qui minent le canzoniere est homologuée au niveau figuratif.

Le premier sonnet, par exemple, développe la matrice: la vie est une mort, ou mieux, la vie terrestre est mortelle. Cette expansion, non seulement autorise les répétitions “mortels” ... “mortels” et autres déjà relevées dans le cadre de “l’anominatio”, mais inaugure une succession de tableaux. En effet, dans chacune des dérivations synonymiques que développe l’expansion, le sujet est transformé en complexes descriptifs dont chacun dramatise une sème de “vie” en termes de “non-vie”. Sont sélectionnés les sèmes qui suggèrent la mortalité: le sème “précarité” d’abord; dans l’usage, il se manifeste sous la forme d’épithètes nominalisées, “mortels qui des *mortels*”: donnée ou reçue, la vie terrestre est perçue comme une valeur périssable, involontairement cessible, tout comme les “trésors”, “les maisons” qui tout en étant liés au premier sème, génèrent celui de propriété – non propriété, de l’éphémère: ces trésors comme ces maisons furent possédés autrefois par ceux qui aujourd’hui sont morts. Enfin, le sème de la pérennité de cet événement qu’est la mort générée par la métaphore “tombeau du corps” conduit à un développement sous forme constative: “Et ne sentez pourtant de la mort un remors”, puis interrogative: “D’où vient qu’au souvenir [mémoire] son souvenir [rappel] s’oublie?”, pour aboutir au recul devant les “horreurs” de la putréfaction qui font détester la mort, du moins par la pensée: “Déteste des penser de la mort les horreurs”. L’interrogation rhétorique cependant ouvre la voie au déploiement d’un sème de permanence de tout autre ordre: “l’éternelle vie”, permet d’effectuer le saut existentiel dans une casuistique qui n’est autre qu’un mécanisme de conversion légitimant le jeu de mots “Chacun accuse/J’excuse le tort”. Ainsi, et ce, tout au long du canzoniere, au fur et à mesure que s’élabore l’expansion des deux mots-thèmes, on saisit parallèlement à l’oeuvre, le mécanisme de conversion. Si les deux termes –

“morts”/“vie” – jouissent d’un statut à peu près équivalent dans le premier sonnet, leur opposition laisse bientôt percevoir, à travers un échange d’attributs, une double équation: la vie est une mort; la mort est une vie.

Et il est tout aussi remarquable que ces deux mots n’aient pas d’écho(s) à la rime – ou ne s’y retrouvent pas – dans les sonnets VII et XII, choisis comme autres sonnets charnières. Ce lipogrammatisme trouve sa justification profonde dans le processus de désignation périphrastique, donc oblique, qui se manifeste dans chacun de ces deux sonnets. D’une part dans le sonnet VII, la mort cesse d’être un événement abstrait, universel, et investit la vie personnelle du locuteur. Ce “je” prend conscience de son néant dans une méditation morose qui s’étend sur l’ensemble du sizain:

“A la fin je me trouve en un estrange esmoy,
Car ces divers effets ne sont que contre moy;
C’est mourir que de vivre en ceste peine extrême.
Voilà comme la vie à l’abandon s’espard,
Chaque part de ce Monde en emporte sa part,
Et la moindre à la fin est celle de nous [moy] même”.

D’autre part, le sonnet XII proclame, en même temps que le triomphe de Dieu sur le Monde, la certitude de salut de ce même “je”, c’est-à-dire l’assurance d’accéder à “l’éternelle vie” prônée, on s’en souvient dès la fin du sonnet I. Voici d’ailleurs le dernier tercet de ce douzième sonnet:

“Mais ton Temple pourtant, ta main, ta voix sera
La nef, l’appuy, l’oreille où ce charme perdra,
Où mourra cest effort, où se rompra ceste Onde.”

Deux caractères du poète réformé font ainsi surface: le premier, c’est que l’entière corruption du “mortel” fait reposer son salut sur le libre-arbitre divin. Le salut vient de Dieu, les oeuvres ne sont donc rien.¹⁷ Convaincu d’avoir été élu – par la grâce de la conscience – , et c’est là le deuxième caractère, le poète est si assuré de son salut que sa prière du sonnet XII est moins une demande qu’une célébration hyperbolique de la toute-puissance de Dieu, même si ce triomphe total est annoncé au futur. En somme, le mérite du poète-célébrant, offrant une couronne à la victoire de la vie éternelle sur la vie terrestre, de l’éternité sur le temporel, n’aurait “nulle” “grâce” devant Dieu, si lui-même n’avait été, de toute éternité, l’objet de sa providentielle élection.

La tendance moderne à restreindre l'efficacité des thèses de Jakobson à l'analyse de la poésie romantique trahit surtout des insuffisances dans notre connaissance de la poésie française, la critique moderne ne se fondant que sur un classicisme plutôt vague. La poétique de Jakobson, pour être contestée dans sa généralité, mériterait qu'on l'expérimente dans des analyses de poèmes datant de diverses périodes.

L'intérêt de la critique universitaire pour la critique moderne ne change rien au problème du démon de l'analogie qui a hanté, hante et hantera toujours la production du poème. De là à hanter la critique elle-même, y aurait-il une situation plus logique?

Université de Yaoundé

Notes

1. Henri Lafay a déjà souligné "l'importance capitale" des recueils collectifs dans la diffusion des poésies nouvelles. On ne saurait oublier que c'est le mode de publication de la production spondienne dans sa presque totalité. – cf. *La Poésie française du premier XVII^e siècle (1598–1630)*, Paris, Nizet, 1975, p. 19 et 551 suiv.
2. Louis Aragon, "Du sonnet" dans *Les Lettres françaises* 506, 1954, 1–8.
3. Robert Melançon, "Le pétrarquisme pieux: la conversion de la poésie amoureuse chez Jean de la Ceppède" dans *Renaissance et Réforme*, XXIII (1987), p. 136.
4. *Ibid.*
5. Dans le sillage des *Amours* de Ronsard et de ceux de Philippe Desportes, signalons *L'hécatombe à Diane* d'A. d'Aubigné.
6. Par exemple: *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* de Jean-Baptiste Chassignet, Besançon, Nicolas de Moingesse, 1594 et rééd. Genève, Droz, Paris, Minard, 1967; *Les Théorèmes... sur le sacré Mistère de N^{re} Rédemption* de la Ceppède, Toulouse, Vve Jacques Colomiez, 1613, rééd. avec une présentation de J. Rousset, Genève, Droz, 1966; et les *Sonnets spirituels* d'Anne de Marquets, Paris, Claude Morel, 1605.
7. Henri Meschonnic, *Pour La Poétique*, I, Paris, Gallimard, 1970, p. 160.
8. Dans le supplément au glossaire, le "paragrammatisme" se définit comme "l'organisation prosodique d'un texte, par diffraction complète ou partielle des éléments sonores ou graphiques d'un "mot-thème" dans son contexte, "hors de l'ordre dans le temps qu'ont les éléments (Saussure)." *Ibid.*, p. 177.
9. Par "forme-sens", il faut entendre, la "forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre. Un texte, dans son signifiant, est l'inconscient du langage. Il fait ceci, qu'il dure, et on ne peut pas en épuiser le pourquoi. Sa connaissance est infinie". *Ibid.*, p. 176.
10. L'expression est de Claude-Gabriel Dubois. Cf. *Le Baroque*, Paris, Larousse, 1973, p. 84.

11. Malgré ses précautions, J. Rousset croit déceler, "d'apparentes ruptures": "Pourquoi faut-il aller chercher au n. VII la suite naturelle du V? Et que vient faire à la place qui nous est proposée, le sonnet VI? Sa belle conclusion ... semble sans relation directe avec ce qui précède, elle intervient trop tôt dans l'évolution du recueil, alors qu'elle en ferait si bien le dénouement". Cf. *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, José Corti, 1968, p. 24.
12. Par exemple "Chandelier à sept branches; sept esprits reposant sur la tige de Jessé: sept cieux où habitent les ordres angéliques ... Lors de la prise de Jéricho, sept prêtres portant sept trompettes doivent, le septième jour, faire sept fois le tour de la ville ...". (Cf. Dictionnaire des symboles).
13. La réversion est une figure rhétorique qui consiste en un retour d'un mot qui change partiellement de sens. On s'en doute, sa fonction ici n'est pas qu'ornementale.
14. Les raisons sont variées et nous ne sommes pas seul à penser que ce sonnet XII est bien à sa place. Après A. Boase, C. Dubois affirme que ce sonnet offre "La parfaite conclusion qui résume les onze sonnets qui précèdent: nous trouvons là en effet, à travers les volutes des tentations mondaines, charnelles et diaboliques ... l'élan d'un esprit martyrisé qui réserve toute son énergie pour l'imploration de la paix future". *Le Baroque*, Op. cit., p. 86. Ajoutons que ce sonnet est le dernier maillon d'une chaîne, ou mieux la dernière fleur d'une couronne qui rappelle celle de la femme de l'Apocalypse: "un grand signe apparut dans le ciel, une femme enveloppée du soleil comme d'un vêtement, qui avait la lune sous les pieds et une couronne de douze étoiles sur la tête. Elle était sur le point de mettre au monde un enfant, et les peines de l'accouchement la faisaient crier de douleur." (Apocalypses, 12, 1-2). En tant que couronne de "l'éternelle vie", ces douze sonnets disent les peines de l'engendrement et préfigurent la victoire de "l'invincible main" de Dieu.
15. "On entend par vers rapportés des vers composés de parties semblables, dans chacune desquelles entrent des mots (trois ou quatre selon les cas) qui se rapportent non pas aux mots voisins, mais à ceux qui sont semblablement placés dans les autres parties de la phrase: *paria paribus reddita*". Cf. Henri Chamard, *Histoire de la Pléiade*, Paris, 1939-1941, t. IV, p. 101-192. En réalité, cette forme n'est pas nouvelle, puisque E. R. Curtius en a relevé des traces dans des poèmes grecs et latins, ainsi qu'au cours du Moyen Âge. Cf. *La littérature et le Moyen âge latin*, trad. J. Brejoux, Paris, 1956, p. 347 sq.
16. En effet Michael Riffaterre considère que "le texte comme lieu de signification est généré par la conversion et l'expansion ... (qui) permettent toutes deux d'établir une équivalence entre un mot et un groupe de mots, c'est-à-dire entre un lexème (toujours susceptible d'être réécrit comme phrase matricielle) et un syntagme. Ainsi se crée l'énoncé verbal fini, sémantiquement et formellement unifié qui constitue le poème". Et dans le cas d'espèce, un ensemble de poèmes. Cf. *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 67.
17. Comme le dit Calvin: "Les oeuvres n'auront nulle grâce devant Dieu, que celui qui les a faites ne soit déjà auparavant approuvé de lui". Cf. *Commentaires sur les Cinq livres de Moïse*, Genève, 1564, p. 41.