

Université Paris III - Sorbonne Nouvelle
Institut de Littérature Française

Le Mespris de la vie et consolation contre la mort,
poétique du sonnet

Guillaume Hatt

Mémoire de maîtrise sous la direction de M. Magnien

Année 1996/97

Se confronter au *Mespris de la vie et consolation contre la mort* de Jean-Baptiste Chassignet, c'est très vite se retrouver face à une oeuvre prolifique et un appareil critique peu développé. Ce recueil de 446 sonnets et de plus de 1000 vers de pièces longues publié en 1594 ne semble pas avoir attiré beaucoup le regard jusqu'à cette deuxième moitié du siècle marquée par la redécouverte de nombreux poètes *baroques*. Les lecteurs des siècles passés n'ont guère été aimables avec cet auteur¹, ce qui a sans doute contribué à faire de lui non pas un poète *maudit* mais simplement un poète *oublié*. Il a fallu attendre une édition globale de l'oeuvre² pour que la critique puisse avoir une vue d'ensemble du travail de Chassignet dans son ouvrage principal³. Et pourtant, les commentaires ont encore le plus souvent une portée *locale*, partielle, évoquant telle figure ou tel travail de l'image dans le *Mespris*... Ce constat nous a amené à vouloir développer un aperçu de l'oeuvre par un travail à grande échelle, rendu possible grâce à l'usage de l'informatique. Il s'agissait de créer d'abord une *base de données*⁴, composée de certains critères susceptibles de différencier les sonnets. Ce sont en effet les seuls poèmes de l'ouvrage qui ont une *individualité* suffisante pour se prêter à ce type de travail. À travers l'espace du recueil ainsi réduit, il devient envisageable de déterminer certaines récurrences ou au contraire certaines divergences qui opposeraient ou rapprocheraient des sonnets parfois fort éloignés dans l'ouvrage. Cette approche permet ainsi d'envisager chaque sonnet dans son unicité, mais aussi comme un élément du système qu'est le recueil. Il ne faut en effet jamais perdre de vue ces deux contraintes de la *chaîne de sonnets* qu'est le *Mespris*...; ce n'est qu'en passant fréquemment du *microcosme* du poème au *macrocosme* de l'oeuvre que peut se dessiner une spécificité du discours de Chassignet. Tout l'enjeu de la démarche d'écriture de l'auteur, qui oppose la brièveté du sonnet, forme naturellement close et ramassée, à l'importance de l'ouvrage que leur *accumulation* engendre, repose dans *l'hésitation* ainsi élaborée.

¹ On trouvera un aperçu de cette unanimité presque parfaite de la critique à la fin de l'ouvrage de R. Ortali, *Un poète de la mort : Jean-Baptiste Chassignet*, Genève, Droz, THR XCVIII, 1968, pp. 141-167. Il s'agit d'une bibliographie critique des ouvrages et articles consacrés à ce poète, qui s'arrête malheureusement en 1968. La bibliographie présente plus loin donnera quelques aperçus sur les travaux critiques plus récents.

² *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, édition de H.J. Lope, TLF, Genève, Droz 1967. Nous ferons toujours référence à cette édition.

³ Les autres ouvrages de Chassignet n'ont jamais été réédités, si l'on excepte le cas ambigu des *Sonnets Franc-Comtois*, recueil de sonnets publié en 1895 par Th. Courtaux, et attribué à Chassignet. Il s'agit de paraphrases de textes bibliques et de psaumes de David. Voir la bibliographie plus loin pour leur dénomination exacte.

⁴ Cette base de données est donnée en *Annexe*, sous la forme d'un *tableau analytique* des sonnets du *Mespris*...

Il faut aussi envisager cette écriture en lien avec la nature même du discours qui nous occupe ici: ce texte s'inscrit dans le courant de *poésie religieuse* de l'époque. Cela implique de tenir compte des attentes et des exigences de ces deux genres: la *poésie* implique un travail sur la forme et demande à l'auteur d'élaborer sa propre poétique dans le cadre rigoureux qu'est celui du sonnet. La *poésie religieuse* développe un discours militant, et vise à persuader le lecteur de se (re)tourner vers Dieu. Elle doit savoir aussi se faire discours de louanges ou de remerciements, pour rapprocher Dieu et les hommes. L'écriture spécifique du sonnet chez Jean-Baptiste Chassignet oscille entre ces deux pôles, de même qu'elle hésite entre le goût de son auteur pour l'exhaustivité et la longueur et la volonté de brièveté et de concision imposée par le sonnet. Le travail qui suit a pour ambition d'étudier ces tensions et ces oppositions dans les poèmes courts du *Mespris...*, pour cerner les enjeux d'écriture d'un ouvrage aussi imposant, à travers la volonté argumentative du discours, sa structuration et sa poétique particulière. Dans sa préface, Chassignet affirme avoir consacré six mois à cet ouvrage⁵, qu'il qualifie ailleurs de *coup d'essay*⁶, mais celui-ci représente un engagement et un travail poétique assez importants pour justifier que l'on s'y attarde suffisamment pour en découvrir tous les enjeux. L'approche informatique, qui permet de découvrir des rapprochements ou des similitudes à travers l'espace du livre, se révèle ici particulièrement utile. On trouvera dans le *tableau analytique* donné en *Annexe* à la fois un aperçu de ces possibilités et une justification de ce qui est affirmé dans le cadre de cette recherche sur la poétique de Chassignet dans le *Mespris de la vie et consolation contre la mort*. Une brève description de la méthode et des termes liés à l'informatique qui sont utilisés accompagne également ce tableau. Cette démarche, si austère soit-elle, aura peut-être pour effet de rendre plus *attrayante* une oeuvre qui frappe d'abord par sa taille, mais qui demande paradoxalement une attention à ses moindres détails. Essayer de définir la poétique de Jean-Baptiste Chassignet sur un espace aussi imposant que celui du *Mespris...*, sans prétendre à l'exhaustivité mais en abandonnant les perspectives trop partielles, passe nécessairement par la mise en place d'une nouvelle méthode de recherche. À la fois *texte* et *prétexte*, le *Mespris de la vie...* est l'ouvrage idéal pour cette tentative, qui se veut l'application sur un recueil de sonnets d'une méthode qui pourrait sans doute ouvrir de nouveaux horizons de recherche pour un grand nombre

⁵ *Le Mespris...*, *op. cit.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

d'oeuvres comme les nombreux recueils de poésie religieuse et les *canzoniere* de la Renaissance, ou plus généralement les ouvrages conçus autour de l'articulation entre *détail* et *ensemble*, entre *élément* et *système*. *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* se présente donc à plus d'un titre comme un *corpus d'étude*, ce qui vient redonner une certaine valeur à cette oeuvre jugée parfois rapidement et bien sévèrement. La valeur poétique de l'ouvrage principal de Chassignet ne se révèle peut-être en définitive qu'à celui qui lui accorde beaucoup de temps et d'attention.

I. Un discours argumentatif

Ouvrage pléthorique qui ne craint jamais la répétition, le *Mespris...* doit pourtant être lu comme un recueil poétique. La *captatio benevolentiae* de la préface est à cet égard plus qu'explicite: il faut savoir en excuser les maladresses par la jeunesse de l'auteur et la longueur par la complexité du propos¹. Cette préface n'aborde pourtant jamais l'autre finalité du recueil, qui concerne la *mission* religieuse qui lui semble aussi assignée. Sans vouloir s'engager dans les conflits théologiques de son temps, Chassignet donne à son ouvrage un rôle persuasif: le lecteur doit tourner vers Dieu son regard et oublier les vanités terrestres. C'est ainsi que s'élabore une forme de discours, propre à ce type de poésie mais très marqué chez cet auteur, qui tient à la fois du *rhétorique* et du *poétique*. Après avoir précisé le contenu et les destinataires de ce *discours poétique*, il sera temps de définir ce qu'il emprunte à la rhétorique de son temps, puis de voir comment cette dernière peut être mise au service du poétique.

A. Qui convaincre et de quoi ?

Comme nombre d'auteurs de poésie religieuse du XVI^{ème} siècle, Jean-Baptiste Chassignet cherche à se placer entre Dieu et les hommes. Il s'agit dès lors de savoir à qui parle l'auteur plus particulièrement. Ce texte, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, au titre programmatique, cherche à convaincre : en témoignent les artifices rhétoriques utilisés. Mais certaines ambiguïtés montrent que le statut du recueil n'est pas toujours aussi évident que le titre pourrait le laisser penser. Quels sont donc son rôle et son ambition, entre ciel et terre ?

1. Le texte en relation, un recueil adressé

Partons du schéma de relation auteur-lecteur-Dieu, défini par M.-M. Fragonard². Son propos concerne la méditation en prose, mais la structure de la relation semble applicable à notre ouvrage. Autour d'une *allocution*, qui dans le cas des méditations vise surtout Dieu et

¹ *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, TLF, Genève, Droz 1967, p. 15.

² « La méditation sur les psaumes : monologue et dialogue », in *La Méditation en prose à la Renaissance*, Cahiers V.L. Saulnier n°7, PENS, 1990.

« très occasionnellement le lecteur »³, quatre niveaux sont à analyser : l'auteur en relation avec son livre, avec son lecteur, avec Dieu, et enfin avec lui-même.

Un premier constat s'impose, à la lecture des sonnets et des textes liminaires : l'auteur n'adresse rien à son livre⁴ et il ne semble s'adresser directement à lui-même nulle part. En revanche, le lecteur apparaît dans la préface. Malgré l'influence de Montaigne souvent soulignée et qui limite la part de *création* de Chassignet dans cette partie de l'ouvrage, force est de constater que l'auteur s'adresse précisément à son *lectorat* sur un plan purement poétique. Ce phénomène se retrouve dans les sonnets qui ouvrent et qui ferment l'ouvrage,⁵ qui tentent de convaincre le lecteur de la valeur poétique de celui-ci. Cette ambition est tout à fait absente de ce que nous appellerons désormais le *corps du texte*, composé des 434 sonnets numérotés et des 9 sonnets à part⁶ et qui cède la place à la volonté de l'auteur de convertir son lecteur, laquelle a souvent été relevée par les critiques⁷. Nous reviendrons plus loin sur les différentes manières de s'adresser à son lecteur qu'emploie Jean-Baptiste Chassignet.

Tâchons à présent de cerner ces différents destinataires, ainsi que le type de discours qui leur est associé, en commençant par le lecteur qu'il s'agit de convertir. Le constat général pourrait se résumer ainsi : le destinataire du corps du texte est indéfini, et à ce titre universel. En dehors des groupes définis ci-dessus (Dieu, Jésus-Christ), l'auteur adresse ses sonnets à un destinataire inconnu, rarement précisé⁸ et désigné par les sujets *nous*, ou *tu* dans un sonnet sur deux environ. L'analyse en est impossible mais cette remarque tendrait à montrer que le locuteur s'inclut dans son propre discours lorsqu'il prend la forme du dialogue, ce qui expliquerait ce rôle essentiel du *nous*. Plus intéressante est la place du *vous*, que l'on retrouve incarnant le lecteur, en tant que sujet ou destinataire dans 35 sonnets ; ici encore, de petits groupes sont visibles, mais c'est le ton employé par l'auteur qui nous intéresse: dans 19 de ces

³ *Op cit*, p. 89.

⁴ Aucune occurrence n'a pu être relevée du terme « livre », ni dans le *Mespris...*, ni dans les *Sonnets Franc-Comtois*.

⁵ Pp. 29 et 510.

⁶ Pp. 116, 120, 132, 143, 247, 302, 388, 436 et 485.

⁷ R. Ortali, *Un poète de la mort : Jean-Baptiste Chassignet*; Genève, Droz, THR XCVIII, 1968, p. 51.

⁸ Destinataires connus, par ordre d'apparition : Romanet au s. XXXI, CLII, CCCLVII; Casanat au s. LI, p.120; Boncompain s. CXVI, CCCLII; Fauche s. CXXVI, CLXVI, CCCXLI, CCCLXXXVIII; Buson s. CXL, CXLV; Gesincourt s. CLXIII; Broqual s. CLXXVI; Huet CXC VII, CCXCV; Chassignet CCXX; Valimbert s. CCXLIV, CCCIV ; Bichet s. CCLI; Bouquet CCCXIII; soit 22 sonnets, c'est à dire à peine 5% de l'ensemble.

sonnets,⁹ l'expression utilisée conjointement à ce pronom est péjorative, et le *vous* est suivi d'une violente diatribe. Le premier vers du premier sonnet donne le ton :

*Vous quiconque allechez des voluptez charnelles*¹⁰.

Et au sonnet LXVII, le *vous* est qualifié de

*Miserables humains !*¹¹

Dans 11 sonnets¹², l'auteur cherche au contraire à conseiller son lecteur et sa façon de s'adresser à lui rappelle le sermon, mais un sermon qui prend violemment l'auditeur à partie.

On trouve par exemple :

*Vous vivez tout ainsi que si resolu'ment
Vous devies tousjours vivre ...*¹³

L'anaphore du *vous* permet de mettre en valeur l'importance de l'adresse dans tout ce discours. Sur le mode du conseil ou par des apostrophes violentes, l'auteur veut amener son lecteur à se sentir concerné, à réagir, peut-être à se convertir mais tout cela sans nommer directement la personne visée.

La place et l'importance du pronom sujet *je* peut nous conduire à formuler une remarque radicalement différente, qui met en valeur la relation personnelle que l'auteur cherche à établir avec Dieu à travers son texte. Qu'il s'agisse d'un *je* autobiographique ou d'un simple locuteur à la première personne, le *je* est sujet de l'énonciation dans 34 sonnets du *Mespris...*, et il occupe différents rôles bien marqués. Dans la relation avec le lecteur, le *je* est présent pour simuler un dialogue¹⁴, rassurer le pécheur¹⁵ ou l'accuser¹⁶. Il apparaît également pour rendre

⁹ Sonnets I, XVI, LV, LXVII, LXVIII, CV, CXXXII, CXLI, CLXXIII, CLXXXVIII, CCXXVI, CCCXI, CCCXXV, CCCXXXIII, p. 436, CCCLXX, CCCLXXI, CDXI, CDXXXII.

¹⁰ Sonnet I, v.1.

¹¹ Sonnet LVII, v. 12.

¹² Sonnets XLI, LXXII, XCVIII, CII, CIV, CCXCII, CCXCVIII, CCCXXXVIII, CCCXLVII, CCCXCI, CCCXCVII.

¹³ Sonnet LXII, v. 1 et 2.

¹⁴ Sonnets XXXVII, XLVII.

¹⁵ Sonnets LXXXVI, CCLXIX, CCLXXX.

¹⁶ Sonnets CCCXXIII, CCCXXXII, CCCXLII, CCCLXI.

compte d'une prière du locuteur, en forme d'action de grâces¹⁷, ou pour simuler un dialogue avec la mort¹⁸ ou avec le monde, comme au sonnet CCCLVI :

*O Monde, tu ne dis jamais la vérité !...
De t'avoir resjouis j'ay receu fascherie¹⁹.*

En ce qui concerne la relation entre l'auteur et Dieu, une *recherche*²⁰ donne les résultats suivants: 49 sonnets sont adressés directement à Dieu, et 4 au Christ dans le *Mespris...*²¹ Ces sonnets présentent l'intérêt d'être rassemblés majoritairement en deux groupes facilement délimitables²². Seuls 11 sonnets sont répartis dans le recueil, et à ce titre difficilement analysables.²³ Nous travaillerons donc sur ces deux ensembles pour tenter de préciser la relation qui unit l'auteur à Dieu.

Cette relation est aussi celle qui est la plus marquée par la présence du pronom *je*. La corrélation entre la présence d'un locuteur à la première personne et celle du destinataire *Dieu* est remarquable. Elle apparaît dans 2 groupes très précis. Le premier rassemble 6 sonnets entre les sonnets CLXXX et CC, le deuxième 25 sonnets entre les pages 485 et 527²⁴. Cette relation peut avoir plusieurs fonctions : prière pour l'humanité²⁵, prière personnelle²⁶, de loin la plus répandue, profession de foi²⁷ ou action de grâces²⁸. La prière personnelle domine dans le deuxième groupe, qui, rappelons-le, clot l'ouvrage ; il en est de même pour l'action de grâces. Il y a donc relation directe entre le *je* et Dieu, que le pronom incarne de façon neutre le lecteur, ou plus personnellement l'auteur, comme dans les sonnets suivants :

Mon cœur jadis vilain, impudique et charnel...

¹⁷ Sonnets CCXVII, CCXXV, p. 302, CCLXXX.

¹⁸ Sonnet CCCXCVIII.

¹⁹ Sonnet CCCLVI, vers 1 et 6.

²⁰ Voir l'annexe « Méthode » pour la signification exacte de ce terme tout au long de ce travail.

²¹ Contre seulement 3 adressés à Dieu dans les *Sonnets Franc-Comtois*.

²² Du sonnet CLXXX au sonnet p. 247 et du sonnet p. 485 au sonnet CDXXXIV.

²³ Sonnets XXVIII, CXXI, CXXVII, CLVI, CLXVIII, CCXXV, p. 302, CCLXXXVIII, CCCVIII, CCCXLV, CCCXLIX pour « Dieu », sonnets CCX, CCXLVII pour « Jésus-Christ ».

²⁴ Les références de page renvoient à l'édition Lope du *Mespris de la vie et consolation contre la mort*.

²⁵ Sonnets CXC, p. 247.

²⁶ Sonnets CLXXX, CXCIX, CCCXCIX, CD-CDIII, CDVIII, CDXI, CDXXIV, CDXXV, CDXXVIII, CDXXX, CDXXXIII, p. 527.

²⁷ Sonnets CLXXXIII, CLXXXVII, CDIV, CDXXXI, CDXXXII, CDXXXIV.

²⁸ Sonnets p. 485, CDXII, CDXVI, CDXXII, CDXXIII, CDXXIX.

*Je ne crains plus le coup de la mort inhumaine*²⁹

Allez appas pipeurs, ...

Je n'ai que trop gousté vos doux aigres dedains...

*Je te suis, ô mon Dieu, sonne donc l'alarme*³⁰

L'auteur qui était présent dans la préface en tant que poète, s'inclut comme pécheur dans son texte. Il devient un *exemplum* pour le lecteur mais surtout il cherche à préciser sa relation à Dieu ; ces deux exemples tendraient à montrer que l'auteur a quitté l'emprise du monde pour se tourner vers Dieu, et qu'il incite son lecteur à faire le même mouvement. Le discours se trouve donc adressé deux fois, à deux niveaux, à Dieu et aux hommes. Il nous reste à préciser la teneur d'un message qui peut ainsi être envoyé à deux destinataires si différents.

2. Un message au contenu évident ?

S'il est assez simple de situer les différents destinataires du recueil, il est paradoxalement beaucoup moins évident de cerner le contenu du message. En effet, la critique parle unanimement d'une articulation, entre *mépris* et *consolation*³¹, à laquelle serait soumis le lecteur. Nous venons de voir que le discours n'est peut-être pas aussi clairement adressé au lecteur, et que l'auteur cherche aussi à dialoguer avec Dieu. Dès lors, il devient intéressant de chercher à préciser la teneur du message.

Le lecteur pénètre dans l'ouvrage par une préface qui lui est adressée, dans laquelle Chassignet explique ses ambitions et ses limites. Il définit ainsi son projet:

*...je conclus en moy-mesme de marcher en la piste de la mort et te monstrier,
amy lecteur, l'infirmité et misère de notre condition...*³²

Ambitieux programme, clairement exprimé et qui complète celui du titre. L'articulation dialectique de ce dernier semble elle aussi porter les ambitions de l'auteur; mais la réalité du texte est autre. En effet, 6 sonnets³³ seulement parlent de cette *consolation* qui fait suite au repentir du pécheur et à sa conversion. De même, si la majorité des poèmes incarne le

²⁹ Sonnet CDXXVI, vers 1 et 6.

³⁰ Sonnet CDXXXII, vers 1, 4 et 9.

³¹ « La cohésion de l'ensemble est assurée par une thématique homogène associant, selon le vœu du titre, le *mespris de la vie* et la *consolation contre la mort* », M. Bideaux dans « La poétique de Chassignet... », *Mélanges Terraux*, Genève, Slatkine, 1995, p. 353.

³² *Le Mespris...*, p. 12.

³³ Sonnets XXIII, CXCI, CCX, CCXX, CCLXXXVI, CCCLV.

plaidoyer contre la vie, ou l'appel à l'aide lancé à Dieu, nombre de sonnets expriment aussi le regret de la vie, que l'auteur décrit avec un certain plaisir³⁴, ce que n'a pas manqué de montrer F. Hallyn dans son ouvrage³⁵. La *comparaison*, son élaboration et son utilisation, trahissent un plaisir d'être au monde, que voudraient démentir le titre et la préface. Ainsi, 19 sonnets³⁶ expriment précisément la peur de la mort qui étreint le chrétien, parmi les innombrables sonnets parlant de la peur en général. Malgré le programme de l'auteur, certaines ambiguïtés du message se dégagent, qui accompagnent celles de l'*adresse*.

Nous partirons du relevé établi par R. Ortali³⁷ qui concerne les *idées forces* de l'auteur. Elles peuvent être regroupées en 4 grandes catégories : les sonnets sont en effet dirigés contre l'homme (qui n'est rien, qui change,...), le monde (méprisable, vain,...), la mort (à laquelle il faut s'habituer) ou visent à la consolation de la vie éternelle (grâce au rachat opéré par la mort du Christ). On peut donc hiérarchiser et résumer ainsi ces quatre directions principales : l'homme, le monde, la mort et la vie dans l'au-delà. Le message élaboré de cette manière est adressé au lecteur pécheur, et s'incarne dans des thèmes variés et une stylistique différente pour créer l'unicité de chaque sonnet. Nous reviendrons plus loin sur cette véritable *combinatoire* de l'écriture du sonnet.

L'étude d'un certain nombre de poèmes permet de préciser le contenu du message. Elle portera sur les 11 sonnets adressés sur le mode du sermon³⁸ à un lecteur incarné par *vous* ; en effet, le message n'est pas ici trop agressif, mais prend la forme du conseil, de la recommandation. Nous éviterons le relevé thématique des contenus qui permettrait seulement d'affiner les catégories générales définies ci-dessus. C'est le mode de relation et la transmission du message qui présentent surtout un intérêt : nous sommes dans le dialogue et le locuteur va chercher à gagner l'adhésion de son destinataire. Pour cela, il a recours au raisonnement par l'absurde³⁹, à la description de l'état présent du pécheur suivie d'une

³⁴ Parmi d'autres, voir les sonnets CCXXII, CCXXIII, CCXL, CCLV, CCXXI, CCCLXXII, CCCLXXXIV, etc.

³⁵ F. Hallyn, *Formes métaphoriques de la poésie lyrique...*, p. 45-46.

³⁶ Sonnets III, VII, XVIII, XXX, XLIX, XC, CXXIV, CLVII, CLXVI, CLXXI, CLXXXI, CLXXXIII, CXC, CCXCV, CCCXXIX, CCCXCIX, CDVI, CDVIII.

³⁷ R. Ortali, *op cit*, p. 29.

³⁸ Sonnets XLI, LXXII, XCVIII, CII, CIV, CCXCII, CCXCVIII, CCCXXXVIII, CCCXLVII, CCCXCI, CCCXCVII, définis dans la note 12 (?).

³⁹ Sonnet CCXCII.

morale⁴⁰ ou simplement au conseil plus ou moins argumenté⁴¹. Voici par exemple les deux premiers vers du sonnet CII:

*Veillez, mortels, veillez, et sur la matinee
Et vers la fin du jour, soyez en oraison*

Le dialogue s'y exprime sur le mode de l'ordre, mais les vers suivants en font un conseil salutaire, exprimé de façon rigoureuse (impératifs) et lancinante (répétitions) :

*Puisque vous ne sçavez le tems ny la saison
Que la fin de vos jours sera determinee.*

Les impératifs se retrouvent dans cet autre exemple :

*Par ainsi faites bien, pensez bien, vivez bien,
Vivans de la façon, vous n'aurez peur de rien
Et, mourant, vous aurez une heureuse sortie.⁴²*

Ici encore, l'ordre est commué en conseil par la présence du futur simple qui apporte la certitude d'un réconfort. Ce n'est plus un ordre qui apparaît dans ce *sermon* ; un véritable dialogue se met en place, entre l'auteur et le lecteur.

Ce dialogue peut-il pour autant mener le lecteur jusqu'à la conversion, ou seulement jusqu'à l'*exercice spirituel* préparant cette conversion ? La question des sources sera discutée plus loin, mais il est intéressant de noter d'ores et déjà certaines similitudes entre le *Mespris...* et des ouvrages de formation spirituelle tels que *l'Imitation de Jésus-Christ* ou les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola. Ainsi 19 sonnets⁴³ ont pu être relevés qui se rapprochent de la démarche des ouvrages mentionnés. Hormis une simple évocation du Christ, qui va parfois jusqu'à une véritable mise en présence de celui-ci⁴⁴, une démarche personnelle est demandée au lecteur, qu'elle soit comtemplative⁴⁵, ou qu'elle implique un *exercice*⁴⁶ dont le plus représentatif est la fréquentation de la mort tout au long de la vie :

⁴⁰ Sonnet LXXII.

⁴¹ Sonnets XLI, XCVIII, CII, CIV, CCXCVIII, CCCXXVIII, CCCXLVII, CCCXCI.

⁴² Sonnet CCCXCI, vers 9-11.

⁴³ Sonnets LXXIII, LXXXI, C, p. 120, CVIII, CXV, CXXV, CCX, CCXXX, CCXXXIV, CCCVI, CCCIX, CCCX, CCCXIII, CCCXXXVII, CCCXXXVIII, CCCLIII, CCCXCI, CCCXXXI.

⁴⁴ Sonnets p. 120, CVIII.

⁴⁵ Sonnets LXXIII, p. 120, CVIII, CXV, CXXV, CCXXIV, CCCVI, CCCIX, CCCXIII, CCCXXXVII, CCCLIII, CDXXXI.

⁴⁶ Sonnets CCXXX, CCXXXIV, CCCLIII.

*...et vivez ainsi comme
Si vous deviez mourir aujourd'hui ou demain*⁴⁷.

L'impératif est à nouveau présent, et la position finale de ce conseil laisse le lecteur devenu *exercitant* face à lui-même, une fois la lecture achevée. Ici, la démarche sollicite le lecteur⁴⁸ mais elle peut aussi être assumée par le locuteur à la première personne⁴⁹. La présence d'impératifs, du terme *exercice* au sonnet CCXXX

*Les accidens mondains sont autant d'exercices
D'employer la vertu à l'encontre des vices*⁵⁰

ou d'une démarche progressive qui amène le pécheur à la connaissance de son infirmité⁵¹, sont autant d'éléments caractéristiques de l'encouragement à la conversion. Ouvrage adressé, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* reprend donc une démarche ancienne d'exercice personnel pour inciter à la prise de conscience, au changement et peut-être à la conversion. Certaines ambiguïtés viennent pourtant compliquer la relation auteur-lecteur, qui concernent à la fois le message et la manière de l'adresser propre au poète.

3. Ambiguïtés d'un discours, ambiguïtés d'une relation

Ici encore, un constat général s'impose : le *ton* est tout à fait différent dans la préface, les textes liminaires et le corps du recueil. La préface donne des conseils, pour ménager l'*ami lecteur*:⁵²

*...lire de chaque feuille un feuillet ou bien la moitié, puisque le sujet ne
pousse pas toujours sa carrière d'une mesme suite sans interruption...*⁵³

Quant aux sonnets liminaires, ils recherchent l'adhésion du lecteur sur le ton le plus courtois:

*Favorable lecteur, lors que tu viendras lire*⁵⁴

⁴⁷ Sonnet CCCXXXVIII, vers 13-14.

⁴⁸ Il en est ainsi dans les sonnets LXXIII, CXV, CXXV, CCXXX, CCXXXIV, CCCVI, CCCIX, CCCXIII, CCCXXXVIII, CCCXCI, CDXXXI.

⁴⁹ Sonnets p. 120, CVIII, CCCVI, CCCIX, CCCX, CCCXXXVII, CCCLIII, CDXXXI.

⁵⁰ Sonnet CCXXX, vers 12-13.

⁵¹ Sonnets LXXIII, CXV.

⁵² *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, TLF, Droz 1967, p. 9.

⁵³ *Op. cit.*, p. 15.

⁵⁴ L'auteur au lecteur, *op. cit.*; p. 29.

Mais il ne saurait pourtant être question de revenir sur la violence des interpellations du corps du texte. Faut-il alors considérer que Chassignet a conscience de s'adresser à 2 lecteurs différents, en tout point dissemblables et qu'il construit son discours pour un lecteur-poète et pour un lecteur mauvais chrétien ? L'hypothèse est d'autant plus vraisemblable que le corps du texte est encadré par certains sonnets qui ont pour fonction est de souligner la valeur poétique de l'ouvrage, y compris en faisant appel à Dieu, si la chose semble nécessaire:

*J'acheve icy, bon Dieu, mais la calomnie
Icy n'acheve point de blesser mes escrits,
.....
Garde moy de leur langue et me fais tant de biens⁵⁵*

La question qui se pose est bien sûr de savoir si ces deux lecteurs peuvent coïncider sans remettre en cause la valeur argumentative du discours. Autrement dit, le lecteur doit juger poétiquement un ouvrage qui cherche à le convertir. Il y a là pour le moins une ambiguïté. Nous la résoudrons provisoirement en différenciant deux niveaux d'*adresse*: dans la préface, l'auteur parle au lecteur de sa poésie, dans le texte, il lui parle de la foi. L'auteur a donc défini son œuvre comme poétique mais il la développe comme une œuvre argumentative. En témoigne le petit nombre de sonnets qui ne sont pas adressés (si l'on exclut les sonnets dans lesquels le sujet est *nous*, puisque ce sujet incarne en quelque sorte le destinataire). Ils sont exactement 30 dans tout le recueil⁵⁶. Dans ces sonnets, la distanciation est obtenue par la présence de la troisième personne (du singulier et du pluriel), et Chassignet s'adresse à son lecteur dans des termes très généraux:

*De mesme l'homme vient comme dans un marché
En ce monde divers...⁵⁷*

Il est donc facile d'affirmer que dans le corps du texte, le poétique cède la place à l'argumentatif et à la rhétorique, dans l'intention de mettre le lecteur face à Dieu, pour l'amener à se convertir. Tous les instruments rhétoriques sont alors utilisés pour lui faire prendre conscience de l'absurdité de sa situation. Il convient de noter que l'auteur, ou du moins le locuteur, se met aussi en face de Dieu, dans une évolution qu'il cherche à montrer; ce mouvement se retrouve dans le premier sonnet liminaire :

⁵⁵ *Oraison à Dieu tout-puissant*, op. cit; p. 527, vers 1-2 et 12.

⁵⁶ Sonnets II, XXXIV, p. 132, CXIII, CXVII, CXXIV, etc..

⁵⁷ Sonnet CCIII, vers 8-9.

Est-ce Chassignet, jadis tant amoureux,

...

*Qui ces funebres vers si tristement soupire*⁵⁸

Mais il est également présent dans de nombreux sonnets⁵⁹:

Ayant chanté d'Amour desormais je veus dire

*Les louanges de Dieu...*⁶⁰

La récurrence du vice *amour-chair*, qui contraste avec la multiplicité des vices attribués au lecteur, permet de soupçonner un caractère plus personnel dans ce type d'assertions. Cette remarque tient compte du travail d'A.-M. Schmidt sur d'autres recueils de Jean-Baptiste Chassignet⁶¹. Au-delà de la volonté de convaincre le lecteur, transparaît dans le recueil une volonté personnelle de s'incliner devant Dieu. Cette dernière est très présente dans les sonnets CDXXVIII-CDXXIX, qui méritent l'attention. En effet, tous deux sont des prières à Dieu contre les assauts de la chair, dans lesquelles le locuteur est à la première personne. Cette prière devient si insistante qu'elle aboutit à la volonté de changer de forme et s'achève en disparition:

*Je serois ja perdu si je ne me perdoy.*⁶²

Même si le *je* est aussi une figure du lecteur qu'il incarne, il soutient ici le *combat* augustinien⁶³ de l'auteur, tel qu'il apparaît plus haut. Le *je*, doté d'un vice particulier, personnalisé, veut-il alors se présenter en modèle pour le lecteur ? Ou n'est-il qu'un avatar de l'auteur ?

L'ambiguïté finale du sonnet *Au lecteur* de la page 510, que marque un retournement presque ironique du propos, et cela dès le début du poème, achève de compliquer la situation. Ce sonnet, à la chute obscure, est peut-être révélateur de l'ambiguïté générale qui règne dans cet ouvrage. Après avoir affirmé qu'il ne cherche pas à feindre ni à déformer sa *nature*⁶⁴, le locuteur conclut sur un oxymore (*je pleure en riant nostre mesaventure*, vers 14) qui ne peut

⁵⁸ *L'auteur au lecteur, op. cit.*, p. 29, vers 6 et 8.

⁵⁹ Parmi d'autres, les sonnets p. 120, CCXLVII, CXCIX, CDXXVI, CDXXXII.

⁶⁰ Sonnet p. 120, vers 1-2.

⁶¹ « Les souffrances du jeune Chassignet », in *Les Lettres Nouvelles*, n° 74, avril 1954, repris dans *Etudes sur le XVIème siècle*, p. 199-212.

⁶² Sonnet CDXXIX, vers 14.

⁶³ « Il nous semble que Chassignet est proche en son œuvre du Saint Augustin des *Confessions* », J. Sacré, BHR 1973, p. 534.

que désorienter. Est-ce une allusion à l'attitude des philosophes Démocrite et Héraclite, décrite au sonnet CCVII, ou bien est-ce un retournement complet de tout l'ouvrage qui se révèle ici ? Le début du sonnet était déjà impertinent, mais la fin peut être lue comme *moqueuse*, voire paradoxale, elle qui reproche au lecteur de prendre au sérieux l'ensemble du discours précédant cette remarque⁶⁵.

Les indices d'ambiguïté relevés ci-dessus viennent un peu remettre en cause l'accord général de la critique sur les desseins de Jean-Baptiste Chassignet dans le *Mespris*.... Ils témoignent en outre de la complexité de la relation auteur-lecteur dans ce qui paraît pourtant n'être qu'un recueil de poésie religieuse, et de la richesse de celle qui unit poétique et rhétorique au sein du texte.

⁶⁴ Sonnet *Au lecteur* p. 510, vers 11.

⁶⁵ Alors qu'il n'existe aucune marque de mise à distance ou d'ironie de la part du poète tout au long du texte.

B. *Comment convaincre : rhétorique et poétique dans le Mespris...*

Dans un vers du dernier sonnet du *Mespris de la vie et consolation contre la mort*, Chassignet écrit qu'il « *pleure en riant nostre mesaventure* »¹ après avoir évoqué les rudesses de l'âge (Caton) et les plaisirs de la jeunesse (l'amour). S'il s'agit bien sûr ici d'une remarque générale adressée à des contemporains, il n'en demeure pas moins que l'écriture de cet auteur porte un mouvement identique de *balancier*. En passant de la rigueur de l'argumentatif au plaisir du poème, Chassignet semble bien construire toute sa vie autour de l'antithèse *plaisir-déplaisir*. Dans ses sonnets, cette oscillation le pousse à passer continuellement de l'argumentatif au décoratif, du rhétorique au poétique. De quels moyens dispose-t-il pour obéir à cette tension qui fait aussi de son recueil religieux une œuvre esthétique, et vice-versa ?

Après un rapide retour sur la situation de la rhétorique au XVI^{ème} siècle, qui nous permettra de voir comment cet auteur a pu bénéficier des techniques de cet art *renaissant*, il sera temps de voir à l'œuvre, d'abord dans une section précise du *Mespris...*, puis sur une plus grande échelle, l'interaction entre la volonté de *convaincre* et celle de *séduire*, entre le poétique et le rhétorique.

1. **Jean-Baptiste Chassignet et la rhétorique de son temps**

Confronter Chassignet à la rhétorique telle qu'elle existe et se pratique à son époque, c'est d'abord chercher à savoir comment cet auteur a pu acquérir un savoir de ce type, avant de voir comment cet *art* peut nourrir sa poésie et l'enrichir. Un excellent état des lieux a été dressé par A. L. Gordon à propos de son étude sur Ronsard² et il peut paraître intéressant de comparer certaines de ses conclusions avec l'évolution de Chassignet. Gordon insiste d'abord sur le fait qu'après une longue période de rejet scolaire, la rhétorique est enfin enseignée au XVI^{ème} siècle, et cela à tous les niveaux d'étude: sa valeur est enfin reconnue³. Son développement est tel que Gordon écrit que « la rhétorique (...) a certainement influencé la

¹ Sonnet *Au lecteur*, p. 510, vers 14.

² Alex L. Gordon, *Ronsard et la rhétorique*, THR 111, Droz, Genève, 1970. Cet état des lieux très général occupe la première partie de l'ouvrage.

³ « En Sorbonne (...) la rhétorique était le couronnement des études littéraires », *ibid.*, p. 24.

sensibilité et le jugement des élèves »⁴ ou qu'elle « forme toute la sensibilité de l'époque »⁵. Il est donc difficile de croire que Chassignet a pu échapper à un courant qui semble avoir modelé bien plus que la manière d'écrire.

Gordon ne manque d'ailleurs pas de souligner le rôle primordial joué par les Jésuites dans l'enseignement de la rhétorique au XVI^{ème} siècle. Nous savons grâce au travail historique de R. Ortali que Chassignet a fréquenté un collège qui allait peu de temps après son départ devenir jésuite⁶. Il ne faut pas oublier aussi la domination espagnole sur la Franche-Comté à cette époque, qui devait donner aux Jésuites un rôle public prépondérant, particulièrement dans le domaine de l'éducation. Toujours est-il que les Jésuites accordaient une grande importance à l'*ars rhetorica*, puisque l'étude de cette matière durait cinq ans et se composait de lectures des grands auteurs et d'exercices pratiques⁷. Le programme d'étude « suivait les mêmes lignes que ceux de Paris et de Guyenne »⁸, ce qui témoigne de la considération dont jouissait cette discipline. Dans une formation qui devait le conduire au statut de juriste⁹, il est difficile de penser que Chassignet n'a pas profité de ce regain d'intérêt pour la rhétorique.

Si l'enseignement semble porter enfin de l'intérêt à la rhétorique, la poésie de l'époque ne lui est pas non plus indifférente. Les traités de poétique qui reprennent les traités rhétoriques du passé fleurissent durant cette période et il suffit de consulter le premier chapitre de l'ouvrage de Gordon pour constater la variété des éditions et des textes qui sont diffusés¹⁰. R. Ortali, qui voit dans la Pléiade la principale source poétique théorique de Chassignet, dresse un tableau des écrits susceptibles d'avoir influencé l'auteur du *Mespris...* qui comprend Du Bellay et Ronsard, mais aussi Peletier du Mans et Sébillet¹¹. Il ajoute qu'il est « au moins probable qu'il avait lu quelques-unes » de ces œuvres théoriques¹². Si comme l'écrit Gordon,

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ « En 1597, le collège fut cédé aux Jésuites, qui le possédèrent jusqu'en 1765 », R. Ortali, *op cit*, p. 16.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ Selon R. Ortali, il est *docteur en droit* dès 1592 et *avocat fiscal* au baillage de Grey vers 1596. Voir R. Ortali, *op cit*, p. 177, pour une chronologie de sa vie, ainsi que le premier chapitre, « Biographie de Chassignet » du même ouvrage.

¹⁰ Alex L. Gordon, *op cit*, pp. 11-21.

¹¹ R. Ortali, *op cit*, p. 80.

¹² *Ibid.*, p. 80.

« la rhétorique et la poésie sont au XVIème siècle étroitement liées »¹³, Chassignet ne semble donc pas avoir échappé à ce rapprochement des disciplines. Il nous reste à le montrer plus en détail.

a) *L'articulation entre rhétorique et poésie chez Chassignet*

Si l'on admet que Chassignet a suivi un enseignement dans lequel la rhétorique occupait une place pour le moins importante, il faut bien voir que cet auteur semble avoir été surtout influencé par le genre *judiciaire* qui « comporte tout discours de tribunal, en particulier les discours pour ou contre un accusé »¹⁴. De par sa formation, Chassignet avait dû être initié à ce type de rhétorique, et il est possible d'envisager aussi le *Mespris de la vie et consolation contre la mort* comme un vaste discours argumentatif visant à convaincre le lecteur de retourner à Dieu¹⁵. Nous sommes bien au cœur du discours délibératif, dans ce qu'il impose au poète pour le choix d'une forme ou d'un ton: « ces genres [judiciaire, délibératifs] sont toujours présents à l'esprit du poète et (...) peuvent inspirer son travail à n'importe quel moment »¹⁶. Dans le cas de Chassignet, le judiciaire révèle sa présence à travers un vocabulaire spécifique qui apparaît dans au moins 16 sonnets¹⁷. Si le langage porte morphologiquement la marque du discours judiciaire, ne peut-on imaginer qu'il en subit aussi syntaxiquement les effets, à savoir que le *Mespris...* obéit aux lois du genre ?

Une fonction particulière de la poésie du XVIème siècle permet aussi de rapprocher rhétorique et poésie au sein du *Mespris...*; si le poète a perdu cette fonction aujourd'hui au profit de l'émotion, celui de la Renaissance doit avant tout *convaincre* son lecteur. Gordon écrit ainsi que le but du poète est de « régner sur les âmes » et que le poème est beaucoup plus un « moyen de persuader » à cette époque qu'un « instrument pour l'analyse du moi »¹⁸. Chassignet fait donc bien partie de cette catégorie de poètes qui cherchent à convaincre de la

¹³ Gordon, *op cit*, p. 44.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ Voir à ce sujet la première partie de ce travail.

¹⁶ Gordon, *op cit*, p. 39.

¹⁷ Voir les sonnets XXXVI, LXXXVI, CVI, CXVIII, CLXII, CCXXI, CCLV, CCLXXV, CCCVI, CCCXL, CCCLVII, CCCLXVII, CCCLXIX, CCCLXXI, CDIV et p. 485. Il peut s'agir de termes seuls comme *hoirier* (s. CCLXXV, CCCVI), *juge incorruptible* (s. CCCLIX) ou d'expressions comme *commettre en ma défense* (s. CDIV).

¹⁸ Gordon, *op cit*, p. 36.

valeur de leur poésie en même temps que de la vérité du message qu'ils véhiculent. Pour le premier cas, il suffit de regarder la liste de *boucliers* que dresse le poète devant les éventuelles critiques de ses détracteurs¹⁹; pour le second, les recommandations théologiques en latin et en français qui sont situées à la fin de l'ouvrage doivent convaincre le lecteur encore sceptique de la justesse du propos²⁰. Indéniablement, Chassignet cherche à convaincre son lecteur et va utiliser pour cela toutes les *armes* de la rhétorique de son temps.

b) Une hypothèse

Si la rhétorique a pu marquer l'enseignement suivi par Chassignet, il est intéressant désormais de s'attacher à montrer son influence dans l'œuvre qui nous intéresse. Toutes les rhétoriques mettent l'accent sur le découpage en 5 étapes (parfois ramenées à 3) du travail de *l'orator: inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria*. Les deux dernières étapes sont souvent rattachées à *l'elocutio*, qui rassemble « l'ornement des mots, des figures »²¹ et au sens large tout ce qui sert à émouvoir le public. Les deux premières étapes concernent respectivement ce qui permet de « trouver quoi dire » et de « mettre en ordre ce qu'on a trouvé »²². Cette organisation de la composition d'un discours ou d'un plaidoyer est si prégnante dans les rhétoriques du XVI^{ème} siècle qu'il devient légitime de penser qu'elle structure jusqu'à l'organisation de toute pensée qui se veut convaincante. Qu'en est-il alors de la préface du *Mespris...*, par exemple, qui est le seul *métadiscours* de l'auteur dans lequel celui-ci parle de l'écriture et de ses étapes ? Le résultat est plus que probant:

*Inventio: je choisis un sujet conforme au malheur de nostre siecle (...) je conclus en moy-mesme de marcher en la piste de la mort*²³

*Dispositio: le sujet ne pousse pas tousjours sa carriere d'une mesme suite sans interruption, discontinué de sonnet en sonnet et laissant le reste comme non adjousté, temperant par ce moyen sa trop grande longueur*²⁴

¹⁹ Voir *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, édition Lope, pp. 15-16.

²⁰ *Ibid.*, p. 528.

²¹ R. Barthes, « L'ancienne rhétorique, aide mémoire », in *L'aventure sémiologique*, Points-Essais, Seuil, Paris, 1985, p. 124.

²² *Ibid.*, p. 124.

²³ *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, *op cit*, p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

Elocutio: *A quiconque le calomnier de sa trop grande humilité, je diray... ceus qui l'accuseront de sentir son enfance et verneur...*²⁵

Dans une préface très générale, véritable centon de textes montaigniens, Chassignet décrit la réalisation de son ouvrage par un métadiscours qui reprend très précisément les étapes suggérées par la rhétorique, qui plus est dans l'ordre canonique. À titre de comparaison, il nous a paru intéressant de comparer ce discours avec celui de la préface des *Paraphrases sur les 150 Pseaumes de David*²⁶. Ici encore, la conclusion s'impose d'elle même:

Inventio: *j'entrepris de paraphraser tous les Pseaumes de ce grand ami de Dieu David (...)*²⁷

Dispositio: *Pendant que je suoy sous les trenchees de cet accouchement, et que j'avoy desjà enfanté comme d'une seule ventree cinquante ou soixante de ces chansons du Royal Prophete*²⁸

Elocutio: Ayant découvert la même paraphrase écrite par Desportes, Chassignet dit qu'il faillit perdre l'espérance de « *jamais atteindre à la moindre des graces du bien dire et des vives poinctes couchées és escrits* »²⁹

D'une façon plus imagée que dans le *Mespris...*, mais tout aussi clairement, Chassignet décrit dans l'ordre qui convient les étapes de son travail de poète. Est-ce seulement pour obéir aux critères de composition de l'époque ou plus probablement est-ce l'apprentissage scolaire de la rhétorique qui a modelé l'organisation de son écriture poétique ? La coïncidence est pour le moins troublante.

Si la composition du recueil obéit ainsi aux lois de la rhétorique, n'est-il pas légitime d'imaginer que Jean-Baptiste Chassignet a utilisé la même méthode pour écrire chacun de ses sonnets ? C'est ce que nous essayerons de montrer à partir de l'exemple de la dernière section du recueil (sonnets CCCXCIX à CDXXXIV) dans laquelle *l'orator* s'adresse à Dieu devant le lecteur.

²⁵ *Ibid.*, pp. 15-16.

²⁶ Jean-Baptiste Chassignet, *Paraphrases sur les 150 Pseaumes de David*, Edition Morillon, Lyon, 1613 (réimpression: Editions Pirotat, Macon, 1913). C'est cette réimpression qui a été consultée.

²⁷ *Ibid.*, p. 7.

²⁸ *Ibid.*, p. 7.

²⁹ *Ibid.*, p. 8.

2. Comment convaincre ?

Cette section finale a déjà été évoquée plus haut, en raison de la particularité de son discours; le locuteur cherche en effet ici à convaincre plus particulièrement Dieu de le protéger, et cela sous le regard du lecteur. Il s'agit d'une relation *triangulaire* qui tend à devenir une relation directe avec Dieu, et qui laisse au lecteur le seul statut de *spectateur*. Témoigne de ce phénomène la rareté des adresses au *lecteur*: sur les 36 sonnets qui nous intéressent ici, seul le poème CDXI comporte une interpellation susceptible de viser le lecteur³⁰. Ce sont les première et deuxième personne (*je, moi, tu, Dieu, Seigneur,...*) qui dominent expressément dans cette section.

Faut-il ajouter que le locuteur a ici un rôle particulièrement ambigu, puisqu'il envisage de convaincre Dieu sans préciser si c'est au nom du lecteur ou en son nom propre. Remarque peut-être anachronique ou déplacée, mais suggérée par le grand nombre d'impératifs de supplication³¹ qui voisinent avec les pronoms personnels *moy* ou *je*. Il faudra donc garder à l'esprit que le but de ces prières n'est pas défini précisément, et que l'auteur s'adresse peut-être à deux interlocuteurs à la fois. C'est pourtant cette section qui présente le plus d'intérêt pour une étude rhétorique, puisqu'il s'agit ici définitivement de convaincre l'auditoire, quel qu'il soit. Une étude des mécanismes rhétoriques, à la lumière de celle effectuée par A.L. Gordon sur les textes de Ronsard s'impose donc, pour mettre à jour les principales figures utilisées par Chassignet pour amplifier le pouvoir de persuasion de son discours, sans en nier le caractère poétique.

Chassignet utilise la rhétorique de trois façons différentes et marquées, qui tendent à donner à un discours somme toute poétique, une *logique*, un caractère de *ressassement*, et un *aspect théâtral*. Pour provoquer directement l'adhésion du lecteur, le poète n'hésite pas à faire du sonnet un lieu argumentatif. Il a recours pour cela à l'usage de l'exclamation et de liens logiques forts. Dans le premier cas, cela se traduit par des interpellations comme *O seigneur* en début de sonnet (s. CCCXCIX), ou *allez appas pipeurs...* suivi de toute une série d'autres

³⁰ Plus exactement, les destinataires du discours sont qualifiés de *léthargiques humains*. Voir le vers 4 du sonnet CDXI.

³¹ Voir par exemple: *fais que je vive bien* (s. CCCXCIX), *octroye moy de grace* (s. CDIII), *oste moy de moy mesme* (s. CDVIII), *reçois m'en ta grace* (s. CDXVII), *delivre moy* (s. CDXXV), *vueille moy secourir* (s. CDXXXIII).

ennemis à chasser par la parole, également à l'ouverture du poème (s. CDXXXII). D'autres exclamations ponctuent les sonnets, appelant le lecteur à réagir, le prenant directement à partie. *Las* revient ainsi souvent en début de strophe³², accompagné de *hélas* (s. CDXIX); l'autre exclamation récurrente est une reprise de *non* en début de vers³³. Tous ces termes courts viennent briser le rythme monotone de l'alexandrin, et invitent l'auditoire à réagir à ces interpellations fortement exclamatives.

Les liens logiques sont aussi fort présents et ont pour effet de donner au sonnet une structure argumentative serrée. Prenons l'exemple du sonnet CDXVIII:

Si ta grace en mon cœur heureusement abonde (v. 5)
Je le rembarrray des armes de ta loy

...
Lors, employant en vain toutes ses fictions (v. 9)
N'avançant pas beaucoup en ses tentations,
Il se retirera (...)

C'est bien à un syllogisme que nous avons affaire, avec ses prémisses et sa conclusion, introduits chacun par une conjonction de subordination particulièrement typique de ce genre de raisonnement³⁴. Ici, il s'agit de *si* et *alors* mais *comme* et *puisque* sont aussi représentés. Dans le cas de l'antapodose, sur lequel nous reviendrons plus loin, Chassignet a tendance à supprimer ces conjonctions, c'est au lecteur de découvrir les liens logiques qui peuvent exister entre les prémisses et la conclusion³⁵. Cet usage d'un raisonnement obéissant aux principes rhétoriques permet au poète de donner un cheminement à son quatorzain, et de *rassurer* son auditoire, pour mieux le convaincre, en marquant les étapes de ce cheminement.

Pris dans le cours de cette démarche logique que le poète cherche à lui faire accepter, le lecteur ne peut manquer pourtant de remarquer le *ressassement* qui l'accompagne. Laissons à James Sacré le soin d'éclairer ce point. Il écrit en effet à ce sujet:

³² Dans les sonnets CDVIII, CDXXIV, CDXXIX, CDXXXIV.

³³ Voir les sonnets CDVII, CDXVII (répété), CDXXIII, CDXXVII.

³⁴ Voir aussi les sonnets CDII (premier quatrain), CDV, CDXII (dernier tercet), CDXIV (tercets), CDXV (dernier tercet), CDXXIII (premier tercet), CDXXIV (tercets), CDXXX (quatrains).

³⁵ Un bon exemple de ce phénomène est visible au sonnet CDIV, qui se présente comme la juxtaposition d'une description et de remarques morales. C'est la reprise de quelques termes de la description (*loup, sentier, monstre*) dans la partie morale qui assure le lien entre les deux ensembles. Voir aussi le sonnet CDVI.

*cette application à répéter sans cesse le même poème est très en relation avec la constance. Elle a quelque chose d'un exercice scolaire ou religieux.*³⁶

Autrement dit, cette répétition obéit au désir de l'auteur de faire *subir* à son auditoire un exercice religieux, un exercice de *constance*³⁷. Pour créer cette attitude, le poète a recours à ce que nous avons appelé des *reprises*³⁸, terme général qui comprend les répétitions de termes au sein du sonnet ainsi que les *circonlocutions* particulièrement nombreuses. Pour donner l'impression de refaire toujours le même poème, Chassignet n'hésite jamais à reprendre des mots, voire des propositions; le cadre du sonnet lui permet de donner à ces reprises un caractère de litanie. Voici par exemple une partie du sonnet CDI:

Jusques à quant, Seigneur, au milieu de la flame (v. 1)

...

Jusques à quant, Seigneur, dans cest Egypte infame (v. 5)

...

Jusques à quant, Seigneur, loing du mont de Sion (v. 9)

L'anaphore est ici d'autant plus nette qu'elle marque chaque début de strophe. Il en est de même au sonnet CDXXI, avec la reprise de *mon âme* au début des vers 1, 5 et 9. Mais elle peut aussi se manifester dans le cours du texte, de façon discrète³⁹ ou beaucoup plus marquée; le début du sonnet CDXXXII en témoigne:

*Allez, appas pipeurs, allez, plaisirs mondains,
Allez, esbas lascifs, allez, folles blandices,
Allez, jeus importuns, allez, vaines delices,
Je n'ay que trop gousté vos dous aigres dedains.*⁴⁰

La reprise a pour effet d'enchaîner les termes différents qui l'accompagnent et de les ranger dans la même catégorie, ici des *plaisirs mondains* à *bannir*; elle est déjà une forme de circonlocution, qui tend à l'exhaustivité. Pour renforcer cette impression de *lien* entre les vers et leur contenu, Chassignet utilise, mais plus rarement, l'anadiplose:

*Et le malheur cessa, lors que la liberté
Des faus dieus adorez fust par Helie esteinte.*

³⁶ J. Sacré, *op cit*, p. 132-133.

³⁷ La *constance* fait partie de la thématique stoïcienne et néo-stoïcienne et s'affirme donc particulièrement à cette époque; ne pas oublier non plus que la pièce *A haut et puissant Seigneur Messire Charles de Montfort...* (p. 325) est une reprise du *De Constantia Libri II* de Juste Lipse, figure emblématique du renouveau stoïcien au XVI^{ème} siècle.

³⁸ Voir le tableau analytique en annexe.

³⁹ Voir le sonnet CDIX et les vers 2 et 3.

⁴⁰ Sonnet CDXXXII, vers 1 à 4.

*Esteins l'hydre naissant de tant d'opinion*⁴¹

Lien sonore, mais aussi lien sémantique entre deux strophes, cette figure participe du discours répétitif, quasi *obsessionnel* que Chassignet offre à son lecteur. C'est pourtant à la simple répétition de termes qu'il faut attribuer d'abord cette caractéristique; il suffit de regarder la colonne *Reprises*⁴² du tableau analytique⁴³ du *Mespris...*, pour constater qu'il s'agit d'un procédé systématique chez cet auteur. Pour la section qui nous intéresse ici, les mots les plus répétés sont *mort*⁴⁴, *Seigneur*⁴⁵, *âme*⁴⁶. Rien de très étonnant, puisqu'il s'agit de termes incarnant le centre de l'ouvrage (la mort) et le centre de la section (la relation avec Dieu). Ajoutons que, comme l'avait déjà remarqué Lope, Chassignet «redoubl[e] les mots sur lesquels il veut insister»⁴⁷ même si ces mots sont voisins; les quatre premiers vers du sonnet CDXXXII cités ci-dessus sont représentatifs, mais trois exemples viendront enrichir la démonstration:

*Empesche, Seigneur Dieu, empesche maintenant*⁴⁸

*C'est trop dormir, mon ame, esveille, esveille toy!*⁴⁹

*Je cri'ray tant, mon Dieu, mon Dieu, je cri'ray tant*⁵⁰

À cette simple répétition, il convient d'ajouter la *circonlocution* qui débouche parfois sur la redondance, tant l'auteur semble avoir besoin de préciser sa pensée. Gordon évoque également à propos de Ronsard, la figure rhétorique de la *distribution* que Chassignet emploie aussi fort fréquemment. Voici par exemple les vers 5 à 8 du sonnet CDVII:

*Le royaume des cieux endure violence
Et le plus violent par mille maux divers,
Mille calamitez, mille tourmens souffers,*

⁴¹ Sonnet CDXV, vers 10-12.

⁴² Il s'agit d'un relevé des termes qui apparaissent deux fois ou plus sous une forme identique dans un même sonnet.

⁴³ Voir *Annexes*.

⁴⁴ Sonnets CDVI, CDVII, CDVIII, CDXI, CDXIII, CDXXVI, CDXXIX, CDXXXII.

⁴⁵ Sonnets p. 485, CDI, CDIII, CDXXII, CDXXXIV.

⁴⁶ Sonnets CDIII, CDXXI, CDXXVII, CDXXIX, CDXXXIV.

⁴⁷ Lope, édition du *Mespris de la vie et consolation contre la mort, op cit*, p. XXIX.

⁴⁸ Sonnet CDXXVIII, vers 1.

⁴⁹ Sonnet CDXXVII, vers 12.

⁵⁰ Sonnet CD, v. 9.

Gaigne du Paradis l'heureuse jouissance.

Le reprise de *mille* participe à l'effet de ressassement, mais c'est surtout cette énumération redondante qui donne l'impression que l'auteur ne sait pas trouver le mot juste. Il s'agit bien ici d'une *distribution* au sens classique du terme⁵¹ qui se transforme parfois en véritable redondance:

*Du noircissant oyseau adoucis ce courage
Qui me fait orgueilleus, audacieus, et fier*⁵²

Qu'il s'agisse d'une répétition, d'une redondance ou d'une distribution, le lecteur est plongé dans un sonnet que l'auteur cherche à rendre convaincant à force de clarté. La reprise est bien un moyen rhétorique, le plus simple peut-être, de convaincre l'auditoire en reprenant toujours les mêmes mots, dans des sonnets qui ne peuvent que finir par se ressembler.

Si le lecteur peut être considéré comme un auditoire, c'est bien parce que le discours du poète tend parfois à ressembler à un sermon, et le sonnet à une chaire. Nous en voulons pour preuve le caractère théâtral du discours, véritablement mis en scène dans certains passages. Pour donner ce caractère dramatique à son discours, Chassignet crée un dialogue fictif, parfois sous forme de prosopopée, auquel l'auditeur va pouvoir s'identifier. Soit le sonnet CDXXVII; il s'agit d'un poème adressé à *ma chair*, en forme de supplication, avec quelques formules proches de la rhétorique du barreau ou du sermon et qui prennent l'interlocuteur à partie:

*Quoy ! Ma chair, jusqu'à quand feras tu peu d'estime
De la droite raison ? (v. 1-2)*

...
Non, je n'en feray rien ! (v. 9)

La prosopopée est renforcée par une série d'exclamations de surprise, ou de dénégation et se termine par une violente injonction à l'âme qui sommeille, citée ci-dessus⁵³. Elle joue son rôle de dialogue fictif particulièrement à la fin du sonnet CDXVII, et utilise les paroles bibliques, puisqu'il s'agit de la parabole du fils prodigue, pour mettre en place un discours qui pourrait être celui de tout chrétien:

Je te diray: - mon père approche t'et m'embrasse,

⁵¹ D'autres exemples sont fournis par les sonnets CDIV (v. 2), CDX (v. 4-11), CDXIX (v. 11), CDXX (v. 2-3 et 13), CDXXIX (v. 2), CDXXXII (v. 1-3), CDXXXIII (v. 10 et 11).

⁵² Sonnet CDXXIV, vers 10-11.

⁵³ Voir sonnet CDXXVII, vers 12, ainsi que le sonnet CDXXI, également adressé à *mon âme*.

*J'ay forfait, j'ay peché, mais reçois m'en ta grace
Comme les serviteurs qui demeurent chez toy.*⁵⁴

La forte présence des impératifs a déjà été évoquée, ainsi que leur proximité avec les pronoms personnels *moy*, *toy*, ou *je*, et il est clair qu'ils contribuent à créer une relation directe entre les interlocuteurs au sein du dialogue.

À l'inverse, cette relation peut être renforcée par les oppositions qui séparent les instances en présence. L'antithèse et l'oxymore ont leur rôle à jouer ici, elles qui servent à dissocier l'âme du corps, l'homme de Dieu, le paradis de l'enfer, même si le but du poète est bien sûr la *fusion des contraires*. Voici par exemple la fin du sonnet CCCXCIX:

*Pour mourir donc ainsi, fais que je vive bien
Et, pour vivre à jamais, fais que je meure tien:
Tousjours un beau mourir toute la vie honore*⁵⁵.

Les oppositions sont admirablement servies par le jeu des pronoms, et par la paronomase du deuxième hémistiche des vers 12 et 13; Chassignet utilise, en plus des moyens rhétoriques déjà évoqués, toutes les possibilités du sonnet (chiasme et rimes embrassées) et de l'alexandrin (césure marquant l'opposition à l'intérieur même du vers). D'autres exemples sont visibles dans cette section, avec des jeux sur les sonorités (*amour-mort*⁵⁶), sur les paronomases⁵⁷ ou des oppositions articulées autour d'un *et* à la césure⁵⁸; les deux quatrains sont aussi le lieu d'une opposition, relayée par une distance temporelle que veut suggérer l'auteur, comme c'est le cas au sonnet CDXXXII. Les quatre premiers vers ont été cités plus haut, et il suffit de lire le cinquième pour comprendre le projet du poète dans ce sonnet:

*Maintenant je conçois de plus chastes desseins*⁵⁹

Faisant suite à une série de *plaisirs mondains* qu'il s'agit désormais de bannir et qui sont situés temporellement grâce à l'emploi du passé composé (*je n'ay que trop gousté*), cette déclaration d'intention *éclate* au cœur du sonnet.

⁵⁴ Sonnet CDXVII, vers 12-14.

⁵⁵ Sonnet CCCXCIX, vers 12-14.

⁵⁶ Sonnet CDVIII, deuxième quatrain.

⁵⁷ Dans le sonnet CDXXIX, Chassignet utilise deux fois, aux vers 11 et 14, des verbes identiques à des formes différentes dans chaque hémistiche, pour créer un rapprochement sonore au sein d'une opposition sémantique.

⁵⁸ Sonnet CDXVI, vers 10,

⁵⁹ Sonnet CDXXXII, vers 5.

Si l'hyperbole⁶⁰ et l'inversion⁶¹ ont aussi un rôle à jouer dans cette dramatisation du sonnet qui doit amener la conviction du lecteur, l'essentiel de la prise à partie de l'auditoire revient à l'interrogation oratoire, aux interjections et aux exclamations diverses. Le sonnet CDI offre un exemple probant de question oratoire démarquée de Cicéron, basée qui plus est sur la reprise en anaphore dans les trois premières strophes du fameux *jusques à quant*⁶². Chassignet reprend ce *jusques à quant* dans une autre interrogation oratoire, portant sur la dichotomie entre la chair et l'esprit⁶³, avant de conclure par une autre de ces adresses au lecteur, doublée cette fois d'un *adynaton*, qui doit faire réagir l'auditoire, et l'amener à reprendre le poème pour comprendre son raisonnement et y adhérer:

*Voudrais tu que Cain, banqueroutant sa foy,
Rendit du bon Abel l'innocence perdue ?⁶⁴*

Prenons la peine de regarder de plus près le premier quatrain du sonnet CDXI:

*Quel plaisir prenez vous à ce monde labile
Où sans ombre on ne peut la clarté recevoir,
Où tout ce qu'on y voit et ce qu'on y peut voir,
Lethargiques humains, par la mort se distille ?*

Ici se rejoignent l'ensemble des remarques que nous venons de faire, dans une *période* parfaitement ordonnée. L'acmé correspond en effet à l'adresse, tandis que l'apodose résout la question posée au début, après une attente de 4 vers. Les antithèses *ombre-clarté* et *voir-ne pas voir* mettent le lecteur face à une réponse inévitable, que le vers 13 du poème viendra seulement rendre plus douce⁶⁵. À l'auditoire d'accepter ce cheminement s'il veut garder espoir après le constat qu'entraîne le premier quatrain.

⁶⁰ Voir le premier tercet du sonnet CDXXIII, mais d'autres exemples moins signifiants sont aussi présents.

⁶¹ L'inversion concourt à la dramatisation par un effet que l'on qualifie aujourd'hui de *suspense*, mais qui n'en est pas moins révélateur de la tension de l'*attente* à laquelle semble soumis le chrétien; s'adressant à Dieu, le locuteur écrit: *De ce pesant fardeau, ma pauvre âme delivre* (sonnet CDXXX, vers 11). Dans le même ordre d'idée, le vers 8 du sonnet CDXXIX: *Son ame magnanime il la recouvrera*; ou le vers 14 du sonnet CDXVIII: *Sans laquelle constant personne ne peut estre*.

La chute du sonnet CDXXXI est aussi particulièrement représentative de cette attente, mais ici il s'agit de l'objet qui a causé le mal, que le locuteur met en valeur, pour mieux le *rejeter* en fin de poème.

⁶² Sonnet CDI, vers 1 à 11.

⁶³ Sonnet CDXXVII, vers 1 à 4.

⁶⁴ Sonnet CDXXVII, vers 13-14.

⁶⁵ « *J'arrive par la foy au repos eternal* », sonnet CDXI, vers 13.

Chassignet utilise bien les outils rhétoriques pour donner plus de poids à son argumentation, mais il le fait toujours dans le cadre du *poème*; autrement dit, les artifices *poétiques* du sonnet lui sont aussi utiles: la rime vient mettre en valeur les inversions, leur donne un effet attendu, et la disposition strophique *révèle* les anaphores; quant à la coupe de la césure, elle contribue à faire des oppositions sémantiques de véritables contradictions poétiques. C'est dans ce cadre qu'il faut maintenant s'attarder sur l'usage poético-rhétorique que fait Chassignet de l'exemple dans cette partie du *Mespris...*

Nous partirons de la description de *l'inventio*, première étape de la composition rhétorique, dressée par R. Barthes dans son article *L'ancienne rhétorique: aide mémoire*⁶⁶. L'usage de l'exemple obéit aux deux principes de la rhétorique, qu'il s'agit de concilier: *convaincre* et *émouvoir*⁶⁷; l'exemple doit pouvoir toucher le cœur et la raison. Dans le cas de Chassignet, la fonction de l'exemple est toute aussi double: son rôle ornemental est indéniable, puisqu'il prend place dans un discours austère et répétitif qu'il a pour fonction d'égayer et de diversifier⁶⁸, et bien sûr, il prend place dans le déroulement du raisonnement, en vertu des lois classiques de la rhétorique. R. Barthes décrit, en opérant une synthèse des *anciennes rhétoriques*, les différentes sources disponibles pour élaborer des exemples. Bien qu'il s'agisse d'une partie de *l'inventio*, qu'il n'est pas toujours évident de retrouver dans le texte final, ce classement se révèle particulièrement intéressant chez le poète franc-comtois.

La première grande distinction concerne les *preuves hors de la technique* (ou *hors de la technè, extrinsèques*) et les *preuves dans la technique* (ou *dans la technè, intrinsèques*). Choisir un exemple, c'est en effet toujours, dans le cadre du *discours judiciaire* qu'est le *Mespris...*, tenter de prouver une partie du raisonnement par un élément plus proche du lecteur que la *froide logique*; c'est en quelque sorte trouver des *preuves* de ce qu'on avance, dans un domaine qui soit aussi celui de l'auditoire, à savoir le monde. Cette prise de contact, au sens

⁶⁶ R. Barthes, « L'ancienne rhétorique: aide mémoire », in *L'aventure sémiologique*, Points Essais, Seuil, Paris, 1985, pp. 85-165. Nous utiliserons surtout ici ce qu'il dit de *l'inventio* dans son rapport à l'exemple, c'est à dire les pages 125 à 148.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁸ On pourra se référer à la colonne *Intrusions* du tableau analytique joint en annexe, pour constater la variété des exemples utilisés par Chassignet. Il s'agit bien souvent d'hapax, qui vont à l'encontre du ressassement thématique qu'ils sont chargés d'émailler. Nous reviendrons sur ces répétitions et sur ces exceptions dans la partie III - A, intitulée « Répétition et variation chez Jean-Baptiste Chassignet... ».

littéral du terme, avec le lecteur, ce sont les *preuves hors de la technique* qui pourront l'opérer. Ou, comme l'écrit Barthes:

*Les preuves hors de la technè sont donc celles qui échappent à la liberté de créer l'objet contingent, elles se trouvent en dehors de l'orateur (de l'opérateur de technè); ce sont des raisons inhérentes à la nature de l'objet*⁶⁹.

Autrement dit, l'*orator* doit simplement insérer dans son texte des éléments, des « fragments de réel »⁷⁰, qu'il sait avoir en commun avec son auditoire, pour trouver un point de contact avec celui-ci. Dans la section qui nous intéresse, Chassignet a recours à ce procédé à plusieurs reprises⁷¹, avec des usages pourtant différents. Premier exemple, le début du sonnet CDXIV:

*Tu conseillas jadis par la vois du Prophete
Ceus qui vont à la mort, de regler justement
L'estat de leur maison, disposant sagement
Des benedictions que ta grace leur preste*⁷².

Le verbe et le temps employés marquent le discours comme *autre* mais le locuteur le prend pourtant comme base de son raisonnement, en se l'appropriant par un exercice d'*incrustation* littéraire. Le lecteur connaît l'épisode biblique correspondant et peut donc se sentir rassuré. À l'orateur de trouver la suite du raisonnement qui saura pousser son auditeur au-delà des limites du connu, qui pourra lui faire accepter la nouveauté.

Chassignet procède de façon différente dans cet autre exemple:

*C'est luy, c'est ce corps lourd dont la charge funeste
Aggrave mon esprit errant de tout costé,
Entre tant de pensers, que leur variété
D'un combat eternal me tourmente et moleste*⁷³.

Le discours sous-jacent est ici celui de l'Eglise ou de la Bible, qui définit le corps comme lourd, honteux et dangereux. Sans citer les Ecritures, Chassignet fait appel à la connaissance religieuse moyenne de son auditeur pour trouver un point d'appui pour son argumentation. Et pourtant, il est difficile de dire que cet exemple est une preuve intrinsèque, puisque l'auteur se

⁶⁹ R. Barthes, *op cit*, p. 126.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁷¹ Dans les sonnets CDI (strophes 1 et 2), CDX (strophes 1 et 3), CDXIV (premier quatrain), CDXV (premier quatrain), CDXVI (deuxième quatrain).

⁷² Sonnet CDXIV, vers 1 à 4.

⁷³ Sonnet CDXVI, vers 5 à 8.

contente de reprendre, sans la modifier, la *doxa* chrétienne. C'est bien un apport mondain, extérieur au raisonnement, mais qui y trouve sa place.

Quant aux preuves prises *dans la technè*, ou *intrinsèques*, Barthes écrit qu' « elles dépendent au contraire du pouvoir raisonnant de l'orateur »⁷⁴ et les subdivise en deux catégories essentielles, l'*exemplum* et l'*enthymème*. L'*exemplum* est « l'induction rhétorique », « c'est une similitude persuasive, un argument par analogie »⁷⁵. Cet exemple qui doit faire office de preuve peut être choisi dans les domaines du réel (histoire, mythologie), du fictif (il se subdivise alors en *parabole* s'il est « une comparaison courte »⁷⁶ ou *fable* s'il est un « assemblage d'actions »⁷⁷) ou des personnages exemplaires, les *imago*⁷⁸. Dans la section finale du *Mespris de la vie et consolation contre la mort*, Chassignet utilise des *exempla* réels, des paraboles et des *imago*. Dans le premier cas, il s'agit de personnages ou d'événements majoritairement bibliques: Goliath et Samson (sonnet CDIX), Adam (CDXIV), Hélié (CDXV), Abel et Caïn (CDXXVII), ainsi que Job (CDIX). Ces personnages incarnent une situation ou une attitude, et participent ainsi à l'argumentation.

La parabole la plus marquante est bien sûr celle du sonnet CDXVII, à savoir le *fil prodigue*, mais l'auteur utilise cette figure sur des ensembles moins vastes, dans les sonnets CDIV, CDXXIV, et CDXXX. Voici par exemple les vers 9 à 14 du sonnet CDXXIV:

*Regarde moy, Seigneur, et, m'ostant le plumage
Du noircissant oyseau adoucis le courage
Qui me fait orgueilleus, audacieus et fier,*

*Lors je retourneray mais, au lieu de parolles
Pleines de vanterie, hautaines et frivoles
Sortira de ma bouche un rameau d'Olivier.*

Cette conclusion est introduite par une représentation du locuteur en *courbeau*, mais Chassignet utilise ici la prégnance des symboles bibliques pour faire de son exemple un véritable argument. C'est ici au lecteur de prendre part au raisonnement en déduisant la

⁷⁴ Barthes, *op cit*, p. 126.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 129.

conclusion que celui-ci impose. Ce phénomène est déjà proche de la *séduction* qu'exerce l'enthymème sur l'auditoire, puisque, comme l'écrit Barthes:

*on a le sentiment agréable (même s'il provient d'une force) de découvrir du nouveau par une sorte de contagion naturelle, de capillarité qui étend le connu (l'opérable) vers l'inconnu*⁷⁹.

L'imago, « personnage exemplaire [qui] désigne l'incarnation d'une vertu dans une figure »⁸⁰, prend place dans ce passage du *Mespris...* par l'intermédiaire de figures générales. Les héros n'ont pas chez Chassignet ce statut, mais servent surtout à illustrer le discours; hormis Adam au début du sonnet CDXX, ce sont le pèlerin (sonnet CDVI), l'homme sensuel (CDXIV) ou le fils prodigue (CDXVII) qui incarnent ces personnages dotés de certaines qualités ou de certains défauts connus de tous, et qui peuvent dès lors servir d'illustration et de preuve. Voici par exemple le portrait du *soigneus pelerin* du sonnet CDVI:

*Si quelque chose manque au soigneus pellerin
Il l'emprunte d'autrui ou, si par oubliance
Il laisse en son logis un paquet d'importance,
Il le va recquerir et rebrosse chemin*⁸¹.

Le sonnet se poursuit par un *mais* qui montre bien que le modèle à suivre est celui du pèlerin, désigné très généralement, mais à qui est associée une série de présents gnomiques, qui en font une *figure* à imiter. Le pèlerin est d'ailleurs, avec le *nocher*, pourtant absent de cette section, l'imago la plus représentée dans l'ensemble de l'ouvrage⁸².

Pour en venir à l'enthymème, figure de déduction, il faut voir les différentes définitions qui en ont été données: d'abord « syllogisme fondé sur des vraisemblances ou des signes »⁸³, il est ensuite défini comme un « syllogisme incomplet, (...) écourté »⁸⁴. Son but tient quant à lui de ses deux définitions; il doit plaire et séduire, sans ennuyer par une trop grande rigueur. Il est donc le *syllogisme des poètes*, qui, contrairement aux philosophes, n'ont besoin de prouver ni leurs prémisses, ni leur argumentation. En résumé, c'est un « syllogisme parfait dans l'esprit,

⁷⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁸¹ Sonnet CDVI, vers 1 à 4.

⁸² Le *pèlerin* est en effet présent dans les sonnets CIV, CXLI, CCLIII, CCLXVIII, CCLXX, CCLXXXIII, CCXCVII, et CDVI. Il est toujours défini positivement et très généralement; visiblement, c'est une figure que l'auteur et son époque connaissent et considèrent avec respect.

⁸³ R. Barthes, *op cit*, p. 130.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 131.

mais imparfait dans l'expression »⁸⁵. Il va sans dire que Chassignet fait un usage fréquent de cette figure, qui lui permet de mêler rigueur juridique et plaisirs mondains.

C'est dans le choix des prémisses de l'enthymème que Chassignet montre le plus la tension qui existe chez lui entre ces deux pôles. Précisons:

*le lieu d'où nous partons pour faire l'agréable chemin de l'enthymème, ce sont les prémisses. Ce lieu est connu, certain, mais ce n'est pas le certain scientifique: c'est notre certain humain*⁸⁶.

L'orator peut choisir ce *certain* parmi les *indices*, « ce qui tombe sous les sens, ce que nous voyons et entendons »⁸⁷, parmi les *vraisemblances*, « ce qui tombe sous le sens, ce sur quoi les hommes sont généralement d'accord »⁸⁸ et enfin parmi les *signes*, indices plus ambigus, moins certains que les deux précédents⁸⁹. Cette troisième catégorie est absente du discours de Chassignet, mais notre auteur affectionne les raisonnements basés sur les *sens* ou le *sens commun*. Il trouve une source d'inspiration *sensuelle* ou basée sur l'expérience sensible du monde dans les enthymèmes des sonnets CDII, CDV, CDXIII, CDXIX, CDXXI, CDXXIII et CDXXXIII. Le premier quatrain du sonnet CDII est représentatif, d'autant plus qu'il fait appel à l'*antapodose* dont nous reparlerons plus bas:

*Comme l'eau qui première au foyer est bouillante
Par la froide liqueur se domte et se tient coy,
Ainsi l'ardent desir d'obeir à ta loy
Rende l'amour du monde en mon ame mourante.*

C'est à l'expérience sensible du contraste *chaleur-fraîcheur* que fait appel la première partie de l'enthymème, pour créer un parallélisme, grâce aux adverbes *comme* et *ainsi* et faire passer l'auditoire du connu (son expérience du monde) à l'inconnu (l'argumentation et ses conséquences).

Le sens commun intervient dans les enthymèmes des sonnets CDXI et CDXXVII. Le premier quatrain du sonnet CDXI, cité plus haut (*Quel plaisir prenez vous à ce monde labile...*), est à la frontière entre les sens, la vue plus précisément, et l'idée que chacun se fait

⁸⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 133. C'est nous qui soulignons.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 133. C'est nous qui soulignons.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 135.

de la vie (toute vie est subordonnée à la mort). Aux vers 9 et 10 du sonnet CDXXVII, on peut lire:

*Non, je n'en feray rien ! Ce n'est pas la raison
Que le simple valet commande à la maison,
Telle prérogative à l'âme seule est due.*

Dans un sonnet pourtant adressé à *ma chair*, Chassignet fait appel au sens commun (le valet obéit, et ne saurait gouverner), pour distinguer ce qui relève du corps de ce qui n'appartient qu'à l'âme. Ce sonnet *sensuel* se trouve particulièrement enrichi par cette prémisse plus abstraite, mais il faut noter que la prédominance des sens est forte; l'argumentation pourtant abstraite et austère du *Mespris...* se fait bien souvent sur des bases concrètes et mondaines. Les *exempla* au contraire, dominés par les figures pieuses ou bibliques, ne semblent pas faire partie de ce mouvement. Il faut dire que *l'exemplum* est par définition « un morceau détachable qui comporte expressément un sens »⁹⁰, et qu'il doit donc être plus développé que la simple étape d'une démonstration. Ne doit-il pas aussi faire partie plus clairement des registres habituels de la poésie religieuse, de part son statut *exemplaire*?

Cette étude, effectuée à petite échelle, laisse pourtant augurer des résultats intéressants pour l'ensemble de l'ouvrage. Les exemples, qu'ils soient incrustés ou non, occupent une place prépondérante dans la relation avec le lecteur. Ils sont plutôt sans grande originalité, connus et vraisemblables; peu esthétisants, car souvent courts, ils ont pour principale fonction de soutenir l'argumentation en la concrétisant. S'il s'agit la plupart du temps d'*illustrations à valeur argumentative*, ils ont aussi parfois une valeur esthétique intrinsèque, comme c'est le cas pour les animaux des sonnets CDIV et CDXXX⁹¹.

3. Éléments de généralisation

L'étude qui précède porte sur la dernière section du *Mespris...* et reste à ce titre loin de l'exhaustivité. Elle a mis en valeur le rôle essentiel joué par certains outils rhétoriques dans la poésie de Jean-Baptiste Chassignet. En restant dans le cadre du poème, cet auteur n'hésite pas à structurer ses sonnets à l'aide des anaphores, ou des antithèses. C'est sur une plus grande échelle qu'il s'agit maintenant de confirmer cette particularité de l'écriture argumentative de

⁹⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁹¹ Respectivement une brebis égarée et un cerf poursuivi par des chasseurs. Le premier exemple occupe 8 vers, le second seulement un quatrain.

Chassignet, en nous attachant aux trois phénomènes caractéristiques déjà évoqués: l'interrogation oratoire, l'anaphore et la comparaison basée sur l'antapodose.

L'interrogation oratoire, présente de façon probante dans au moins 26 sonnets⁹² offre un ensemble favorable à ce type de démarche; il est en effet aisé de voir quelle longueur et quelle place leur accorde Chassignet dans le système du sonnet. Cela précise bien sûr l'usage et la finalité de cette figure de conviction. Les sonnets dans lesquels l'interrogation oratoire commence au sein de la première strophe sont au nombre de 18⁹³; parmi eux l'expansion de cette figure occupe majoritairement 4 vers⁹⁴, autrement dit, elle occupe tout le premier quatrain. Prenons pour exemple le sonnet CLVII, qui fait appel au thème fréquent du marin:

*N'estimerois tu pas le nocher bien badin
Qui, courant sur les flos une triste aventure,
Ne voudroit onc du port rencontrer l'embouchure,
S'eslournant en dedain du rivage voisin ?*

*Et toy, qui vas battant le perilleus chemin...*⁹⁵

La présence d'une telle figure est en revanche plutôt rare dans le second quatrain, puisque seulement 2 des 26 sonnets relevés⁹⁶ présentent cette particularité. En ce qui concerne la troisième strophe, 5 sonnets⁹⁷ y font commencer une interrogation oratoire, qui occupe le plus souvent tout l'espace laissé par un tercet⁹⁸ ou par les deux⁹⁹, donnant ainsi une forte cohésion au sizain final. Voici la fin du sonnet CCCXCIII:

*Miserable mondain, estant tel que nous sommes,
Autant homme que nous, vivant parmi les hommes,
Pourquoy t'estonnes tu des accidens humains,*

Puisque la vie humaine est telle reconnue

⁹² Notre domaine d'étude se réduit aux sonnets XVII, XX, XXI, LXXXII, XCVI, CLVII, CLVIII, CCXXXIX, CCLXI, CCLXIII, CCXCIII, CCCIV, CCCXXIX, CCCXXI, CCCXLII, CCCXLVII, CCCLXII, CCCLXXI, CCCLXXVIII, CCCXCII, CCCXCIII, CDI, CDXI, CDXVI, CDXXVII.

⁹³ Il s'agit des sonnets XVII, XX, XXI, LXXXII, CLVII, CLVIII, CCXXXIX, CCLXI, CCLIII, CCXCIII, CCCXXIX, CCCXLII, CCCLXII, CCCXCII, CDI, CDXVI, CDXXVII.

⁹⁴ Pour les 10 sonnets numérotés XX, CLVII, CLVIII, CCLXI, CCXCIII, CCCXXIX, CCCXCII, CDXI, CDXVI, CDXXVII.

⁹⁵ Sonnet CLVII, vers 1 à 5.

⁹⁶ Sonnets CCLXIII et CCCXXI.

⁹⁷ Il s'agit des sonnets XCVI, CCCIV, CCCXLVII, CCCLXXI, CCCXCIII.

⁹⁸ Sonnets CCCIV, CCCXLVII.

⁹⁹ Sonnets XCVI, CCCXCIII.

*Que tous les jours en jours elle se diminue
Et croit de jours en jours en travaux inhumains ?*

Chassignet sait parfaitement exploiter la rupture entre les deux tercets, puisqu'à la protase correspond le premier, tandis que l'apodose occupe le second. La tension vers la fin de l'interrogation assure la cohérence de l'ensemble.

Pour finir avec la quatrième strophe, 4 sonnets¹⁰⁰ portent une interrogation oratoire longue de 3 vers. L'espace du tercet est entièrement occupé par cette adresse finale au lecteur:

*Si la fin ne rapporte à son commencement,
Le milieu à tous deus ne se va conformant,
N'est ce pas signe vray que tel chemin devoye ?¹⁰¹*

Prise à partie du lecteur, l'interrogation oratoire est donc un outil que Chassignet emploie surtout dans la partie introductive de ses sonnets, avant qu'elle ne laisse la place au corps du poème, davantage tourné vers la réflexion. Quatre vers suffisent bien pour cela. Mais c'est aussi un outil de *relance*, un moyen de *re-capter* l'attention du lecteur à la troisième strophe, ou de conclure, qui laisse alors le lecteur face à une réponse évidente. S'il prend la peine de la considérer, l'*adhésion existentielle* aux conclusions qu'elle implique ne saurait faire aucun doute.

Conformément à ce qui a été annoncé plus haut, notre seconde démarche s'attachera à définir un usage particulier de l'anaphore chez Jean-Baptiste Chassignet, et cela sur un ensemble vaste de sonnets. Notre point de départ sera un travail de M.-D. Legrand, paru dans les actes du colloque sur *Le Sonnet à la Renaissance*, et consacré à l'anaphore dans les *Regrets* de Joachim du Bellay. L'anaphore, « empruntée à l'art oratoire », est pour M.-D. Legrand une « figure de pensée et d'élocution (...), qui est la répétition d'un mot, d'un syntagme parfois, au début d'une phrase, d'un membre de phrase ou d'un vers », et qui « peut soutenir d'autres figures, d'autres structures »¹⁰². Tout l'intérêt rhétorique de l'anaphore est peut-être là: elle peut servir d'autres finalités qu'elle même, en plus d'un effet poétique et musical indéniable qui ne peut que séduire le lecteur.

¹⁰⁰ Parmi ceux que nous avons relevés, les sonnets CCCXXIX, CCCXLII, CCCLXXVIII, CDXXVII.

¹⁰¹ Sonnet CCCXXIX, vers 12 à 14.

¹⁰² Marie-Dominique Legrand, « La pratique de l'anaphore dans les *Regrets* de Joachim du Bellay », in *Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, Actes des troisièmes journées rémoises, 17-19 janvier 1986, Paris, Aux amateurs de livres, 1988, p. 159.

M.-D. Legrand commence son analyse en distinguant les anaphores *vers à vers* des anaphores *strophiques*. Les premières sont des suites de vers que rapproche un début identique; les secondes sont plus structurelles, elles rassemblent des *lieux* éloignés du sonnet, quatrains et tercets par exemple ou créent des appels entre ces strophes¹⁰³; bref, elles « travaille[nt] la structure close du sonnet »¹⁰⁴. Nous reprendrons cette distinction pour étudier les 32 anaphores principales du *Mespris de la vie et consolation contre la mort* qui comportent plus de 2 occurrences d'un même mot ou d'un même syntagme¹⁰⁵.

Voici les résultats de cette étude sur le *Mespris...*, avec un classement un peu plus précis. Les anaphores strophiques dominent nettement, et se caractérisent par une longueur respectable¹⁰⁶ ou par la variété de leur disposition¹⁰⁷. On constate que Chassignet affectionne particulièrement la reprise d'un même syntagme au début des strophes 1, 2 et 3, pour donner une sorte d'unité à son poème. Les répartitions sur les strophes 1 et 3 ou 2 et 4 donnent au sonnet un effet *miroir* qui doit pouvoir attirer l'attention du lecteur. Dans le cas de présences récurrentes dans les strophes 1 et 2 ou 2 et 4, il s'agit surtout de créer des *sous-ensembles* structuraux dans le sonnet. Voici quelques exemples de ces anaphores à visée structurante et argumentative:

- Strophes 1, 2, et 3:

*Que sert au Coronel de sçavoir blasonner
Des ruses de la guerre et prendre l'espouvante
Sur le point d'attaquer l'escarmouche sanglante,
N'osant à l'ennemi le visage tourner ?*

*Que sert au guide expert le chemin enseigner
Si luy mesme se perd et s'esgare en la sente,
Si le sage patron succumbe à la tourmente,
Que lui sert il de bien son vaisseau gouverner ?*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 160.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 159.

¹⁰⁵ Dans le cas des anaphores strophiques et des anaphores *doubles* ou *croisées*, certains exemples ne comportent que deux occurrences en raison de la complexité de ces phénomènes.

¹⁰⁶ Les anaphores dont les occurrences apparaissent dans les 3 premières strophes sont présentes dans 9 sonnets au moins: XXXV, CCXLI, CCCXXX, CCCLIII, CCCLXXIX, CCCLXXXV, CCCLXXXVI, CDI, CDXXI.

¹⁰⁷ Les occurrences sont réparties sur toutes les strophes: strophes 1 et 2 pour les sonnets XXXI, CLXI, CCXCIX; 1 et 3 pour les sonnets XXV, CCXLVII, CCXLIX; 2 et 4 pour le sonnet CCXIV; 3 et 4 pour les sonnets XLIV et CLVI.

*Que sert à l'homme droit sçavoir comme il faut vivre
Si, quant la destinée à la mort le delivre,
Il pert toute prudence et meurt en desconfort ?*

*D'apprendre à bien mourir l'estude est proffitable:
Aussi n'y at il point science si louable
Que de bien ordonner et sa vie et sa mort¹⁰⁸.*

- Strophes 1 et 3:

*Presupposes, mortel, quant l'esclairante flame
De tes jours sera morte, Epicure pourceau,
Que rien ne te survive et que mesme tombeau
Que l'on prepare au cors préparé à l'ame;*

*Et quant la froide mort devuidera la trame
De tes jours passagers, qu'autre monde plus beau,
Autre estat, autre lieu, autre pays nouveau
Ne te sera donné sous la muette lame.*

*Presupposes, mortel, que ce que l'on te dit
De la vie ETERNELLE est un conte à credit,
Niant du tout la cause et premiere et seconde:*

*Si ne devrois tu pas de la mort avoir peur
Quant elle ne feroit, pour finir ton malheur,
Seulement que te mettre hors des peines du monde¹⁰⁹.*

- Strophes 3 et 4:

*Le tems passé est mort et le futur n'est pas
Et le present vit et chet de la vie au trespas
Et le futur aura une fin tout semblable.*

*Le tems passé n'est plus, l'autre encore n'est pas,
Et le present languit entre vie et trespas,
Bref, la mort et la vie en tout tems est semblable¹¹⁰.*

Dans le premier cas, il s'agit de donner une cohérence au sonnet malgré des exemples variés et nombreux; l'anaphore évite l'entassement des références, elle oriente le discours vers la fin de la répétition, vers ce qui vient l'expliquer, ici la chute que constitue le dernier tercet. Dans le second exemple, l'anaphore a pour fonction de mettre en parallèle les quatrains et les

¹⁰⁸ Sonnet CCXLI.

¹⁰⁹ Sonnet XXV.

¹¹⁰ Sonnet XLIV, vers 9 à 14.

tercets dans lesquels va s'articuler l'opposition entre vie et mort. Elle permet de reprendre dans les tercets le même cheminement (vie-mort-vie) que dans les quatrains; elle offre donc la possibilité de doubler le pouvoir d'argumentation du poème.

Les anaphores en forme de *suite* sont plus rares dans le *Mespris...*, mais toutefois présentes¹¹¹. Chassignet semble renoncer à l'usage de cette figure sans doute trop *litanique*, trop purement répétitive. Le meilleur exemple de cette litanie est bien sûr constitué par le premier quatrain du sonnet CDXXXII, mais le sonnet LXXV s'ouvre aussi sur une superbe anaphore de ce type:

*Chacun à qui mieus mieus precipite sa vie,
Chacun est travaillé du desir du futur,
Chacun tient le present importun et menteur,
Accommodant sa vie au despend de sa vie*¹¹².

Un tel *incipit* a bien sûr ici pour fonction de créer une vérité générale, très rapidement (3 vers) et efficacement. L'anaphore de *chacun*, pronom indéfini, sert parfaitement ce dessein et invite *tout* lecteur à se sentir concerné.

Il faut pour finir évoquer un type plus *léger*, plus *élégant* d'anaphore, que l'on pourrait qualifier de *croisée*¹¹³. Elle consiste en une double anaphore de deux occurrences chaque fois. Tout en servant l'argumentation par la reprise qu'elle implique, cette anaphore croisée rejoint ce que dit M.-D. Legrand de l'anaphore en général chez Du Bellay, à savoir qu'elle « excède toutes structures logiques, prosodiques, sémantiques, au profit de sa seule musique, au profit d'une incantation »¹¹⁴. Voici en exemple le début du fameux sonnet CCLXIII:

*Est il rien de plus vain qu'un songe mensonger,
Un songe passager, vagabond et muable ?
La vie est toutefois au songe comparable,
Au songe vagabond, muable et passager.*

*Est il rien de plus vain que l'ombrage leger,
L'ombrage remuant, inconstant, et peu stable ?
La vie est toutefois à l'ombrage semblable,*

¹¹¹ Nous avons relevé celles qui comportent plus de 3 occurrences, dans les sonnets LXXV, CCCXXIV, CCCLV, CCCLXV, CCCXCIV, CDXXXII.

¹¹² Sonnet LXXV, vers 1 à 4.

¹¹³ Voir les sonnets XLIV, CLVI, CCLXIII.

¹¹⁴ M.-D. Legrand, *op cit*, p. 159.

*A l'ombrage tremblant sous l'arbre d'un verger*¹¹⁵.

L'effet structurant de l'anaphore est indéniable¹¹⁶, elle permet aussi de renforcer les parallèles entre le *songe* et l'*ombrage*, et donne à ce début de sonnet un *pouvoir musical* que peu d'autres sonnets possèdent.

Même si cet effet musical est recherché par l'auteur, celui-ci donne avant tout à l'anaphore un rôle argumentatif; elle est là pour structurer la pensée, pour agencer les différents arguments autour d'une répétition. Bien plus qu'une simple litanie ou qu'un simple effet produit par ces débuts de vers identiques, l'anaphore est chez Jean-Baptiste Chassignet le point de jonction entre la lourde armature de la rhétorique et la musicalité du poétique. Elle est la preuve qu'un *outil* est aussi capable de *décorer* le poème.

Nous ne saurions terminer sans nous pencher un moment sur ce qui fait une grande part de la force argumentative de Chassignet, son utilisation de *l'image*, à travers la figure de la comparaison, surtout lorsqu'elle fait appel à *l'antapodose*. Nous reprendrons pour les préciser et les généraliser, les conclusions établies par F. Hallyn¹¹⁷ à partir du *Mespris de la vie et consolation contre la mort*. Il commence ainsi: « c'est un fait reconnu par la tradition rhétorique que la comparaison peut être mise au service de l'argumentation »¹¹⁸. Et pourtant, si R. Ortali a étudié avec soin la comparaison et la métaphore chez Jean-Baptiste Chassignet, cet aspect de la question lui a complètement échappé¹¹⁹. La comparaison reste pour lui avant tout un objet de décoration; l'intérêt de l'étude de F. Hallyn est d'avoir montré qu'elle pouvait aussi servir l'argumentation. Résumons ses conclusions.

La comparaison, et son avatar la métaphore, font partie du raisonnement par induction, et se composent ici du développement symétrique de deux parties, comparant et comparé, selon un procédé nommé *antapodose*. Hallyn reprend la définition donnée par Lausberg¹²⁰ et cite

¹¹⁵ Sonnet CCLXIII, vers 1 à 8.

¹¹⁶ Cet effet est visible aussi au sonnet XLIV, cité plus haut, dans les tercets.

¹¹⁷ F. Hallyn, *Formes métaphoriques de la poésie lyrique...* Les pages qui nous intéressent sont intitulées « L'exemple, la comparaison et la métaphore », pp. 41-53.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁹ R. Ortali, *op cit*, pp. 91-114.

¹²⁰ L'antapodose est pour Lausberg « *das Ineinandergreifen durch Syntaktischen Parallelismus* » (c'est à dire l'enchaînement à travers un parallélisme syntaxique). B. Dupriez, dans son *Gradus*, la rapproche du *parallélisme*

l'exemple du sonnet CCCXIX du *Mespris...*. Les effets de l'emploi d'une telle figure sont multiples. Il y a d'abord une projection des qualités du comparant sur le comparé¹²¹, qui tend à opérer une fusion métaphorique des deux éléments mis en présence¹²². L'antapodose dégage aussi un espace favorable à l'évocation du comparant¹²³, pur espace de plaisir poétique, mais le rapprochement opéré a pour effet de limiter *l'innocence* du processus de description¹²⁴; la description du comparant est une forme de séduction, en raison des attraits du monde qu'elle cherche pourtant à faire mépriser¹²⁵. Le lecteur est bientôt face à la leçon à tirer¹²⁶, mais il a plaisir à cette description agréable que vient clore l'apparition retardée d'une conjonction de comparaison¹²⁷. L'antapodose exploite l'efficacité reconnue de la comparaison *sensible* voire *sensuelle* au milieu d'un discours plus abstrait¹²⁸: le lecteur, séduit, est invité à adopter l'attitude spirituelle correspondant au rapprochement opéré par la comparaison¹²⁹. C'est à partir de ces bases que nous tenterons de préciser l'emploi que fait Chassignet de l'antapodose tout au long du *Mespris...*

Le travail de F. Hallyn ouvre la voie à une étude plus précise de la disposition et de l'organisation de ces antapodoses. Ce critique avait déjà relevé l'importance des parallélismes construits autour des conjonctions *comme* et *ainsi*. Tout au long du *Mespris...*, nous avons pu

et la définit comme une « correspondance de deux parties de l'énoncé (...) soulignée au moyen de reprises syntaxiques et rythmiques » (B. Dupriez, *Gradus*, 10/18, 1984, Paris, p. 322).

¹²¹ F. Hallyn, *op cit*, p. 43.

¹²² *Ibid.*, p. 43.

¹²³ « La comparaison développée permet à l'auteur, s'il le désire, de différer la confrontation, de s'arrêter pendant un certain temps auprès de l'un des deux termes seulement, de mêler ainsi au mouvement logique du rapprochement le plaisir de l'évocation pure », *ibid.*, p. 44.

¹²⁴ « Le rapprochement avec le comparé détruit l'innocence apparente de la description initiale », *ibid.*, p. 45.

¹²⁵ « Le premier terme de la comparaison fournit l'espace où Chassignet peut exprimer le plaisir éprouvé dans un monde qu'il veut faire mépriser » (*ibid.*, p. 45). Le résultat en est bien sûr une « certaine séduction » du lecteur (*ibid.*, p. 45).

¹²⁶ « Le sonnet demande à être replacé dans le contexte du recueil entier, où les descriptions n'apparaissent jamais pour elles-mêmes, mais toujours en fonction d'une leçon qui peut en être dégagée », *ibid.*, p. 45.

¹²⁷ « L'apparition d'une conjonction comparative est retardée, si bien que le comparant pourrait d'abord sembler être décrit sans autre souci que lui-même », écrit F. Hallyn à propos du sonnet CCLXVI (*ibid.*, p. 46).

¹²⁸ S'appuyant sur *La rhétorique ou l'art de parler*, de Lamy, F. Hallyn conclut: « une comparaison *sensible*, concrète, est plus agréable qu'un raisonnement abstrait »; *ibid.*, p. 46.

¹²⁹ « Le texte tente d'amener le lecteur à adopter une attitude existentielle qui découle de l'approbation de la comparaison », *ibid.*, p. 48.

relever 10 sonnets organisés autour de ce système¹³⁰; il faut noter la relative longueur de ces parallélismes qui *jettent des ponts* à travers le sonnet, puisque dans 3 d'entre eux, les conjonctions sont situées à deux strophes d'intervalle¹³¹. Pour 5 d'entre eux, les conjonctions occupent deux strophes différentes¹³². Voici le début du sonnet LXXXVIII:

*Comme on voit le vaisseau vuide de tout bagage
Voguant douteusement, ore venir à bord,
Ore d'un trait leger se retirer du port,
Flottant et chancellant au vouloir de l'orage,*

*Ainsi ceus qui durant la trame de leur âge,
Ignares, n'ont preveus à l'heure de la mort,
Le tems estant venu d'en ressentir l'effort,
Fremissent, inconstans, comme feuille volage¹³³;*

Egalement évoqué par Hallyn, ce sonnet est représentatif de cette catégorie et des enjeux qui l'accompagnent. Le plaisir de la description est évident, et le retour à la réalité est plutôt brutal; le lecteur est forcément *dérangé* par une telle pratique, qui l'invite de plus à réfléchir expressément à son avenir.

Une catégorie suggérée par Hallyn, mais qu'il ne prend pas le temps de décrire précisément, regroupe tous les parallélismes dans lesquels manque une conjonction de comparaison devant le comparant¹³⁴. Autrement dit, rien n'annonce la présence d'une comparaison, avant l'apparition *retardée* de la conjonction qui continue d'accompagner le comparé. Le *choc* produit par l'apparition de ce dernier est d'autant plus recherché par Chassignet que la construction inverse (pas de conjonction devant le comparé) est plutôt rare¹³⁵. L'auteur donne ainsi à ses comparaisons une force argumentative indéniable, par la brusquerie du changement de ton. Voici pour s'en convaincre le sonnet CCXL:

*Les poissons escaillez aiment les moites eaus,
Les fleuves et les lacs; les animaus sauvages
Aiment les bois touffus, les creus et les boccages,*

¹³⁰ Il s'agit des sonnets LXXI, LXXXVII, LXXXVIII, CLXX, CCCXIX, CCCLXIX, CCCLXXXIV, CDII, CDXIII, CDXXX.

¹³¹ Sonnets LXXI, CCCLXIX, CCCLXXXIV.

¹³² Sonnets LXXXVII, LXXXVIII, CLXX, CCCXIX, CDXXX.

¹³³ Noter la comparaison dite *homérique* dans les vers 1 à 8 du sonnet LXXXVIII.

¹³⁴ Sonnets V, VIII, CXXXIV, CLXXVII, CXCIII, CCII, CCIII, CCXXII, CCXL, CCLVII, CCCLXXXIII, CDV et p. 116.

¹³⁵ Sonnets LXXXVII, CIII, CCCLXXII (exceptionnellement, le comparé précède ici le comparant).

Et l'air dous et serain est aimé des oiseaux;

*Les grillons babillars aiment l'email des preaus,
S'esgayent au Prin-tems parmi le verd herbage,
Les lesars et serpens envenimez de rage
Aiment des murs rompus les humides cveaus.*

*Bref, naturellement chacun aime et desire
Le lieu originel d'où sa naissance il tire
Auquel mesmes il doit resider longuement:*

*L'homme seul, derivant comme plante divine
Du ciel spirituel sa feconde origine,
Prefere à sa patrie un long bannissement.*

Bref marque ici la rupture entre le comparant et le comparé, d'une façon brutale et définitive. Le *paradis* décrit dans les quatrains laisse place à *l'enfer* de la raison, puis de la déraison humaine. Au lecteur d'agir s'il veut retrouver ce *paradis perdu*.

Pour brusquer encore les choses, Chassignet va jusqu'à supprimer toute conjonction, laissant le lecteur face à la simple *juxtaposition* des éléments de la comparaison¹³⁶. À l'auditoire de reconstruire le cheminement que l'auteur veut lui faire parcourir, même si certains indices sont parfois présents:

*Durant l'aspre saison des froidureus hyvers
Il semble aus regardans que les arbres ternissent
Et, toutefois, les troncs en terre se nourrissent
D'où sortent au Prin-tems tant de fleurons divers.*

*C'est alors que les chams et que les prez sont vers,
Mais au chaud de l'esté ils seichent et fanissent,
Au contraire les reims des arbres reverdissent
Et se treuvent de fleurs et de feuilles couvers.*

*La vie est un hyver fragile et transitoire
Où le mondain se plait de verdoyer en gloire,
Entassant mal sur mal, péché dessus péché;*

*Mais quant l'Esté joyeus de la vie seconde
Retirera nos cors de la fosse profonde,
Il cherra devant Dieu tout fletris et seiché¹³⁷.*

¹³⁶ Voir les sonnets CCXLV, CCLXVI, CCCXXI, CCCXXXIX.

¹³⁷ Sonnet CCCXXI.

Les indices de parallélisme sont bien sûr les allusions aux saisons, d'autant plus *lâches* qu'ils se retrouvent dénigrés dans le second tercet. Les bénéfiques du printemps sont niés par la clausule du poème. Au lecteur attentif de repérer la comparaison grâce aux analogies, et d'en déduire les conséquences qui s'imposent.

S'il peut prendre de nombreuses formes, le parallélisme n'en est pas moins un phénomène très général chez Chassignet; combien de comparaisons ainsi construites, parfois à la limite du non-sens¹³⁸ ! Lorsque les éléments introducteurs sont présents (*comme, ainsi, bref...*), l'antapodose se présente aussi comme un élément d'organisation du discours, qui définit des régions dans le sonnet, plus sensible (comparant) ou plus argumentative (comparé). Chassignet privilégie toutefois le parallélisme sans introducteur, pour gagner en surprise en rendant la suite inattendue, pour gagner aussi en indépendance dans le seul lieu un peu *lyrique* ou agréable du sonnet qu'est le comparant lorsqu'il se fait description sensible. Qu'elle fasse office de lien strophique fort, ou qu'elle assure la progression logique du sonnet par analogie, l'antapodose est une figure de rhétorique qui profite à l'organisation du discours, et une figure poétique qui profite à l'imaginaire du lecteur. Est-il outil qui puisse mieux servir le dessein persuasif d'un poète ?

À partir de l'étude locale des figures utilisées par Chassignet, étendue pour les plus importantes d'entre elles à l'ensemble de l'ouvrage, il a été possible de préciser l'enrichissement que constitue la rhétorique pour cet auteur. Elle est le principal outil d'insertion d'une *force de persuasion* au sein d'une forme pourtant contraignante, le sonnet. Le lecteur, à qui s'adresse toujours le locuteur, même lorsqu'il se place face à Dieu, ne peut que bénéficier de cette conversion esthétique du syllogisme philosophique ou judiciaire; bien qu'il se conçoive, sans jamais s'énoncer ainsi, comme un outil de persuasion, le poème sait garder son harmonie de quatorzain équilibré, dans la plupart des cas du moins. Mise également au service de la composition du discours, la rhétorique accompagne d'autres outils de *structuration* utilisés par Chassignet; sans perdre de vue le rôle joué par l'anaphore ou l'antapodose dans ce domaine, c'est à ces autres outils qu'il nous faut désormais nous

¹³⁸ Voir par exemple les tercets du sonnet CXXXIX, qui témoignent de l'arbitraire que peut générer la volonté de *comparer* et la fin du sonnet CL, qui provoque un rapprochement surprenant entre la mort et le lion.

attacher, eux qui contribuent à faire du sonnet, mais aussi du recueil tout entier, un discours poétique et cohérent.

II. La structuration du discours

Reprenant précisément un passage de Montaigne, Chassignet écrit dans sa préface au *Mespris...* qu'il a cherché à dominer son corps et que cette tentative s'est étendue à l'ensemble de sa vie:

je me resolu de luy tailler par industrie et par art les limites de sa chasse et comter et regler ses pas en l'estude comme au reste, luy donnant des barrieres fortes et contraintes, de peur que par sa volubilité et desbauche il n'eschappa à toutes ces liaisons¹.

Témoigne en ce sens son choix du sonnet comme forme d'expression principale; mais l'impression qui ressort de la lecture montre bien que les *barrieres* n'étaient pas assez solides pour juguler un tel flot poétique. Le poète semble ne pas avoir su *comter et regler ses pas* aussi précisément qu'il le désirait, et cela le trouble. Plus loin il évoque en effet la composition de son recueil en parlant des

tissures de sa parole si mal jointes et unies que les liaisons et coustures y paroissent comme les veines, les nerfs, et les os dans un cors maigre, have et deffait².

Encore une fois, il s'agit d'une citation de Montaigne, mais que Jean-Baptiste Chassignet amplifie en accentuant l'aspect macabre du spectacle. Le procédé est habituel chez ce poète mais la question qu'il cache témoigne d'un souci réel de l'agencement de sa parole poétique. Ce qu'il veut bien en dire ne fait d'ailleurs que confirmer l'impression de lecture évoquée plus haut. Il faut dès lors se poser la question de l'organisation du discours chez Chassignet, à deux échelles. Le recueil est en effet un *macrocosme* qui permet les regroupements marquants pour orienter la lecture d'un certain nombre de sonnets et en développer la portée argumentative. Le *microcosme* du sonnet est pour sa part un lieu de *structuration* plus fine du discours, qui met à jour le rôle essentiel joué par l'*exemple* dans ce domaine.

Chassignet ne semble pas faire de différence entre ces deux échelles de discours, et peut-être pouvons nous supposer que l'étude de la microstructure du sonnet nous renseignera sur la

¹ *Le Mespris...*, op cit, p. 11. C'est nous qui soulignons.

² *ibid*, p. 17-18.

macrostructure de l'ouvrage. À partir d'un bilan critique concernant l'organisation du *Mespris...* , et d'une observation des quelques structures les plus fréquentes du quatorzain chez ce poète, nous chercherons à comparer ces deux *mondes*, et surtout à déceler leurs convergences et leurs particularités.

A. Un recueil sans plan et sans structure ?

À une époque qui associe le sonnet à la notion précise de *canzoniere* et de recueil court mais organisé, Chassignet se démarque en donnant à lire un ouvrage compact et imposant. Et pourtant il choisit une forme « brève, aux limites tranchées »³ pour convaincre son lecteur de retourner à Dieu. C'est en le comparant à quelques-uns de ses contemporains que l'on constate ce qui fait toute la particularité de l'organisation de son écriture. À l'encontre de La Ceppède, qui pourtant travaille à une échelle comparable à la sienne, Jean-Baptiste Chassignet ne cherche guère à mettre en valeur l'architecture de son ouvrage principal. Est-ce à dire qu'elle n'existe pas ? N'est-elle pas simplement dissimulée derrière une confusion apparente ? Parmi les quelques éléments structurants du *Mespris...* qui veulent bien se laisser appréhender, ne faut-il pas considérer le rôle particulier joué par les sources dans l'organisation du recueil ? La structure qui apparaît ainsi tend vers une *accumulation organisée*, qu'il nous faudra définir et étudier avant de pratiquer une démarche équivalente, cette fois à l'échelle du poème.

1. Un désordre apparent

Devant un tel recueil, le conseil de J. Rousset qui recommande la *lecture continue*⁴, seule capable de faire surgir une structure dans un ouvrage de ce type, semble s'imposer au lecteur. Et pourtant, celle-ci se clôt sur un échec; comme le dit M. Bideaux⁵, « la structure du recueil ne se laisse pas aisément appréhender ».

Mais l'ensemble de la critique se montre unanime sur ce point, qu'il s'agisse de F. Ruchon qui déclare n'avoir pas « décélé d'architecture dans cette masse de vers »⁶ ou d'André Gendre qui écrit à propos de l'œuvre principale du poète franc-comtois que « la réflexion de Chassignet [s'y] étire sans véritable structure »⁷. Faut-il ajouter que c'est d'ailleurs un problème que la majorité des critiques se contentent d'ignorer ? M. Bideaux tente il est vrai une structuration thématique du recueil⁸, mais elle conduit à de telles synthèses et à de telles

³ A. Gendre, op cit, p. 114.

⁴ J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, Corti 1976, p. 26.

⁵ M. Bideaux, « La poétique de Jean Baptiste Chassignet... » dans *Mélanges offerts à Louis Terreaux*, p. 353.

⁶ F. Ruchon, « Jean Baptiste Chassignet, Le Mespris de la vie et consolation contre la mort » dans BHR 1953.

⁷ André Gendre, *Evolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996, p. 106.

⁸ op. cit; p. 353.

abstractions qu'elle n'a plus de rapport avec le texte. Les catégories qu'il fait surgir ont beau être fort douteuses, cette lecture a pourtant le mérite de mettre un *mouvement* en place. Le recueil se trouve ainsi orienté vers cette section finale si importante. Ce critique avoue être gêné par « plusieurs défauts de symétrie » qui viennent perturber « un projet d'organisation selon certaines séquences pourtant bien apparentes »⁹.

Si l'on se réfère à cet autre gros recueil de poésie religieuse, quasi contemporain, que sont *Les Theoremes sur le sacré mystère de notre redemption* de Jean de la Ceppède, dont l'organisation est basée sur le symbolisme des nombres, on ne peut qu'être frappé par l'*arbitraire* dont témoigne Chassignet. Pourquoi 434 sonnets, pourquoi dans cet ordre-là ? Comment expliquer la rupture de rythme occasionnée par l'intrusion d'abord régulière, puis véritablement *aléatoire* de pièces longues dans la chaîne des sonnets. Le recueil paraît organisé à première vue en groupes de 100 ou de 50 sonnets, séparés par les pièces longues, mais ce rythme est soudain brisé au sonnet CCLXXXII et de nouveau au sonnet CCCXCVIII. Faute de goût ou simple caprice de poète ? Il est difficile en tout cas de justifier de telles coupures qui perturbent l'élaboration d'un plan d'ensemble.

L'élément structurant le mieux reconnu fait partie du titre de l'ouvrage, et assure, selon Bideaux, « une thématique homogène »¹⁰. Pour André Gendre, la réflexion est ainsi « guidée simplement par la répétition des 2 thèmes qu'annonçait le titre »¹¹. Faut-il pour autant considérer cette *dialectique* entre *mépris* et *consolation* comme un élément structurant ? Cette idée se révèle satisfaisante si l'on considère que tous les sonnets entrent dans ces 2 catégories : il y a bien un balancement entre dénigrement du monde et consolation par la pensée de l'au-delà. À partir de là, l'auteur cherche tous les exemples possibles, avec un certain goût pour l'exhaustivité, qui pourront convaincre et son lecteur et lui-même. Par ailleurs, la primauté du *mépris* sur la *consolation* est assez évidente. Il est donc clair que l'auteur n'ordonne pas son travail en fonction de cette dialectique, puisque dans les faits, un sonnet de *consolation* ne répond jamais à un sonnet de *mépris*.

⁹ op. cit; p. 353.

¹⁰ Bideaux, op. cit; p. 106.

¹¹ A. Gendre, op. cit; p. 106.

Il nous faut ici encore comparer avec d'autres recueils contemporains du *Mespris...*; Jean Lehár décrivant l'organisation des *Sonnets sur la mort* de Jean de Sponde montre comment cette dialectique structure le recueil en lui donnant une direction, et une finalité. Après les 12 sonnets, « la mort qu'on avait détestée est devenue mort délicieuse; le poète tourne le dos à la vie terrestre »¹². L'admirable sonnet rapporté qui clot le recueil marque aussi l'aboutissement de la dialectique mort-vie qui structure l'ensemble de l'ouvrage. La comparaison est éloquente: chez Chassignet, plutôt qu'un élément structurant, ne serait-ce pas un simple fil conducteur, un point d'attache pour l'auteur écrivant puis pour le lecteur ?

La préface du *Mespris de la vie et consolation contre la mort* définit bien un projet mais nullement une dialectique. Il s'agit pour l'auteur de « traquer la mort »¹³ partout où elle se trouve. Une telle ambition tend plus à l'accumulation qu'à la dialectique, puisqu'elle incite à l'exhaustivité. Un seul aspect de cette articulation est d'ailleurs envisagé par l'auteur, qui concerne

*l'infirmité et misère de nostre condition.*¹⁴

Point de dialectique, dans l'expérience du texte, comme dans les projets de l'auteur. Il est clair qu'il faut chercher ailleurs les éléments structurants du *Mespris...*. À moins que celle-ci soit tout simplement inexistante ? Cela ferait assurément de ce recueil une exception à son époque, mais la chose paraît devoir être envisagée. Cet ouvrage n'obéit pas, semble-t-il à une structure prédéfinie, ce qui est pourtant le propre des ouvrages du XVI^{ème} siècle français. Qu'il s'agisse des recueils amoureux, dont l'architecture rappelle celle du *canzoniere* italien, ou des ouvrages de poésie religieuse, J. Rousset a montré que tous obéissent à une forme précise, à un plan défini¹⁵. Dans le domaine religieux, il choisit les exemples de Sponde et de La Ceppède. Pour le premier, le recueil est ainsi formé de « pièces composées les unes par rapport aux autres en vue d'un groupement préalablement conçu »¹⁶. Quant à La Ceppède, son imposant recueil obéit à une « architecture des plus élaborées »¹⁷ et les sonnets « s'organisent

¹² Jean Lehár, « La poésie lyrique de la génération littéraire d'Agrippa d'Aubigné », dans *Orbis litterarum*, t. XXVIII, 1973, p. 102.

¹³ *Le Mespris...*, p. 12.

¹⁴ *idem*, p. 12.

¹⁵ J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, Corti 1976, pp. 13 à 42.

¹⁶ J. Rousset, *op. cit.*; p. 23.

¹⁷ *idem*, p. 26.

selon un plan »¹⁸. Ce jugement sur les *Théorèmes...* est repris par André Gendre qui le définit comme un « vaste projet poétique, rigoureusement structuré, obéissant à une volonté organisatrice »¹⁹. Cette structure si apparente se manifeste pour ces deux critiques par l'importance des relations entretenues entre les différents sonnets du recueil; comme l'écrit Rousset, « nous avons à lire chaque sonnet dans sa relation avec tous les autres »²⁰. En réalité, ce détour par d'autres auteurs s'impose pour mettre en valeur ce qui constitue l'exception de Chassignet, dans cette fin du XVI^e siècle. Généralisant sa réflexion à l'ensemble des poètes de la période, A. Gendre conclut: « les poètes se sont plu à élaborer des réseaux de sens entre plusieurs sonnets »²¹.

Un caractère de *nécessité* s'impose donc dans la structure des recueils. Chaque sonnet semble avoir une place définie par rapport aux autres, précise et non permutable. Le sonnet est bien le « maillon d'une chaîne »²² qui a son ordre et sa logique interne. Autrement dit, la lecture d'une telle chaîne est continue, mais heurtée. Chez La Ceppède et d'autres poètes, le sonnet est à la fois un « petit drame »²³ et l'élément d'un ensemble structuré, organisé, qui a pour effet d'éviter la *dispersion*. Chez Chassignet, le phénomène est exactement inverse: hormis quelques exceptions dont nous reparlerons sous le terme générique de *groupe*, chaque sonnet se déploie indépendamment des autres. Il est impossible de mettre à jour des réseaux de signification de grande échelle dans le *Mespris...* De même, l'ordre de lecture importe peu. Rousset met à l'épreuve la structure des *Sonnets sur la mort* de Sponde en cherchant à modifier l'ordre des poèmes²⁴. Dans ce cas, c'est un échec, car chaque sonnet a été conçu en vue de prendre place dans la *chaîne* à un endroit prédéterminé. Chez Chassignet, une telle opération passe inaperçue à la lecture. Le poète bisontin n'est-il pas d'ailleurs lui même conscient du phénomène, puisqu'il conseille une lecture *aléatoire* ? Dans la préface il recommande ainsi

¹⁸ idem, p. 13.

¹⁹ A. Gendre, op. cit; p. 111.

²⁰ J. Rousset, op. cit; p. 14.

²¹ A. Gendre, op. cit; p. 115.

²² idem, p. 89.

²³ idem, p. 89.

²⁴ J. Rousset, op. cit; p. 22 sqq.

*de lire de chaque feuille un feuillet ou bien la moitié*²⁵.

Mais il a en même temps conscience du phénomène de *lecture continue* puisqu'il avoue que son sujet est

*discontinué de Sonnet en Sonnet et [laisse] le reste comme non adjoustré.*²⁶

Ce qu'il évoque ici, c'est un « empilement du sens » qui vise à circonscrire un sujet, la mort et sa présence autour du poète, afin d'*épuiser* ce thème. Chaque sonnet devient un élément supplémentaire qui concourt à traiter plus précisément une partie du sujet. Est-il nécessaire d'ajouter que la lecture ne dément en rien ce propos et que la structure qui se dessine à l'horizon d'un tel projet ne peut être que celle de l'*accumulation* ?

2. Les sources et leur effet structurant

L'étude des sources a déjà été bien entamée, mais elle semble toutefois incomplète, tant est grand le nombre d'*hypotextes* qui ont inspiré l'auteur. En revanche, l'effet sur l'écriture et sur la structuration du recueil a peu été considérée. C'est ici qu'il nous faut montrer le caractère structurant de l'intertextualité en nous attachant d'abord à son effet sur la structure d'ensemble.

Dans son article *Prose inspiration for Poetry: J.B. Chassignet*, Margaret Mc Gowan²⁷ souligne l'importance de la prose religieuse et dévote dans la poésie de Jean Baptiste Chassignet, en prenant l'exemple de Granada²⁸. D'autre part, K. Erdei, dans un article consacré à la méditation en prose²⁹, décrit les différents types de méditation présents dans la deuxième moitié du XVI^{ème} siècle, qu'ils soient protestants ou catholiques. Les modèles élaborés sont abstraits, ils « sont les résultats d'une longue abstraction »³⁰, mais ils n'en sont pas moins fort intéressants. Ils révèlent une fois de plus que les sources de Chassignet ne sont pas forcément celles que l'on croit. Rappelons brièvement les conclusions de K. Erdei: chez

²⁵ *Le Mespris...*, p. 15.

²⁶ *idem*, p. 15.

²⁷ Margaret Mc Gowan, « Prose Inspiration for Poetry », in *The French Renaissance and its Heritage, essays presented to Alan M. Boase*, Londres, Methuen, 1968, pp. 139-165.

²⁸ « the general applicability of its theme, differs in no way from the divisions of a prose work of meditation, except in the important respect that the matter of meditation is here rendered in poetry. », *op cit* p. 152.

²⁹ K. Erdei, « Méditation et culpabilisation: une spiritualité du péché », in *La méditation en prose à la Renaissance*, Cahiers V.L. Saulnier n°7, PENS, 1990, pp. 17-27.

³⁰ *op. cit*; p. 27.

les protestants, la peur occupe une place centrale, et le traitement se fait sur le mode de l'analyse, de l'accumulation de détails sans fin. Elle parle même « d'art de la variation », terminologie que nous retrouverons plus loin à propos de Chassignet. L'antithèse structure le recueil, et ne débouche sur aucune synthèse finale, mais la fin de l'ouvrage est occupée par des oraisons et des remerciements³¹. Chez les catholiques en revanche, une seule chose semble devoir nous intéresser ici: la rédemption est obtenue par le Christ à la fin seulement du recueil³².

N'ont été relevées ici que les conclusions ayant un rapport avec Chassignet et son écriture, mais il est assez clair que le modèle protestant domine et qu'il contribue même à l'organisation de l'ouvrage. L'influence organisatrice des méditations protestantes est visible dans le rôle central donné à la peur, qui peut être vue comme le *moteur* de l'ouvrage, à l'écriture comme à la lecture³³. Le goût du détail et la tendance analytique fortement développés débouchent sur cette parole *proliférante* que l'auteur a tant de mal à juguler. Quant au rôle prépondérant de l'*antithèse*, il transparaît déjà dans le titre, et il est repris plus précisément dans de nombreux sonnets: terre-ciel, monde-Dieu, péché-foi, mort-vie, etc... Force nous est de constater l'absence de *synthèse finale*, remplacée aussi par des prières et des oraisons. La dernière section de l'ouvrage³⁴ ne résout rien, et le dernier sonnet n'apporte en aucun cas une solution, mais il est indéniable que ces deux ensembles portent des prières insistantes.

Les modèles décrits par K. Erdei que nous venons d'utiliser sont peut-être abstraits, mais ils se retrouvent exactement dans le *Mespris...*, et contribuent à en déterminer la structure. Faut-il en conclure que Chassignet a organisé son recueil *en fonction de* ces recueils religieux mais écrits en prose ? Sans doute faudrait-il confirmer une telle hypothèse, qui n'est pas si absurde au regard des conclusions de M. Mc Gowan citées ci-dessus, par quelques exemples moins abstraits. Cela semble en tout cas vraisemblable.

³¹ op. cit; pp. 22-24.

³² op. cit; pp. 26-27.

³³ Les mots *peur* et *crainte* sont ainsi présents dans 61 sonnets au moins.

³⁴ Du sonnet p. 485 au sonnet CDXXXIV.

Les effets des sources sur l'écriture et sur la structure *locale* de l'ouvrage³⁵ peuvent être étudiés à la lumière de deux influences certifiées de Jean Baptiste Chassignet, Montaigne et Du Plessis-Mornay. Il s'agit ici de voir comment un usage très concentré de sources extérieures peut influencer sur la structure locale de l'ouvrage. Rappelons la nature de ces groupes. Le premier, désormais désigné sous le nom de *groupe Du Plessis-Mornay*, comprend une grande partie des sonnets XXVII à LXX³⁶ et le sonnet XCVII. Cet ensemble est si proche du texte original qu'il a été qualifié de « découpage de prose en sonnets fort convenables »³⁷. Il est indéniable que pendant l'écriture de ces sonnets, Chassignet s'est appuyé sur le *Discours de la vie et de la mort*³⁸ pour donner une unité à une partie de son ouvrage. Ortali écrit à ce propos qu' « il s'en inspire et de très près »³⁹. L'unité de cette section du texte provient de l'unité rigoureuse de la source, texte austère qui ne dévie jamais de son sujet.

De la même manière, le *groupe Montaigne*, qui comprend la moitié des sonnets CXXVII à CLXVIII trouve sa cohérence dans le fait que seulement deux essais de Montaigne servent ici d'hypotexte. Il s'agit des essais I, 20 et II, 3, axés sur la mort et le suicide⁴⁰. D'autres sources peuvent être envisagées, mais elles ne semblent pas influencer sur la structure du recueil; il s'agit de *l'Imitation de Jésus-Christ* et des *Exercices spirituels*. Le premier exerce une influence par l'intermédiaire du chapitre I, 23⁴¹, et si celle-ci se manifeste par la reprise de phrases entières⁴², il est impossible de dire que la structure du *Mespris...* puisse subir une telle influence. De même pour le second exemple, qui peut avoir influencé l'aspect visuel de l'écriture de Chassignet⁴³, mais pas la structure du livre. Celui-ci ne cherche guère à créer des

³⁵ C'est-à-dire sur une structure moins générale, ou sur un ensemble plus restreint de sonnets.

³⁶ En fait tous les sonnets sauf les numéros XXIX, XXX, XLVII, XLVIII, LIV, LXIII, LXV, LXIX

³⁷ James Sacré, op. cit; p. 113.

³⁸ Philippe Du Plessis-Mornay, *Excellent discours de la Vie et de la Mort. Des Epistres de Senèque*, s.l. 1576 et La Rochelle, 1585.

³⁹ Ortali, op. cit; p. 41.

⁴⁰ L'essai I, 20 n'est autre que le célèbre *Que philosopher, c'est apprendre à mourir* et l'essai II, 3, qui a pour titre *Coutume de l'île de Cea*, traite du suicide.

⁴¹ Chapitre 23 du livre I, intitulé *De la méditation de la mort*.

⁴² Voir par exemple le sonnet CCCVII, et surtout le sonnet CCXXXII, qui reprend dans 7 vers des phrases qui pourraient être traduites directement de Thomas à Kempis.

⁴³ L'importance de la vision dans le *Mespris...* est étonnante: elle a un rôle argumentatif très fort dans les sonnets suivants: XXXI, XXXIX, XCII, XCV, CXVI, CLXXII, CCCXIX.

règles de vie et n'est pas organisé en *semaines*. L'influence se fait seulement au niveau de l'écriture, dans le détail des poèmes.

Ce qui vient d'être montré est valable dans plusieurs *groupes*, élaborés à partir d'une idée, d'un thème, ou d'une source commune. À partir de ce point commun, la parole se rassemble, autour de la prose de Du Plessis-Mornay, comme de Dieu, dans la dernière section, ou du monde dans le *groupe monde*⁴⁴ qui sera étudié plus bas. Dans tous ces cas, la parole « encyclopédique » de Chassignet⁴⁵ se trouve freinée, jugulée par l'idée centrale. Sans cela, cette parole tend à l'exhaustivité jusqu'à la dispersion, en cherchant à dire de toutes les manières possibles toujours la même chose. Si l'auteur utilise un *hypotexte*, la parole peut se rassembler autour de cette source.

Lorsqu'il fait ainsi usage des sources, Chassignet se retrouve face aux mêmes contraintes que La Ceppède, telles que les décrit A. Gendre. Celui-ci doit en effet respecter en même temps « l'architecture de l'œuvre » et la « fidélité au récit évangélique »⁴⁶. Le résultat est « qu'il introduit une rigueur absolue dans une composition qui avant lui était certes ordonnée, mais qui présentait de souples enchaînements, quelquefois aléatoires, et ressemblait à un tissu ajouré »⁴⁷. Chassignet fait bien évidemment partie de ces poètes *avant lui*, parce qu'il ne s'est pas toujours appuyé sur des sources comme a pu le faire La Ceppède. Son projet est plus vaste, moins bien ordonné, mais dans les passages nourris d'intertextualité, la rigueur est de retour pour structurer le discours. Il est donc possible d'affirmer que localement, le *groupe centré* est une structure identifiable, qui jugule et circonscrit la parole.

3. L'accumulation comme structure ?

La préface du *Mespris de la vie et consolation contre la mort* définit un vaste projet, que la *discontinuité* instaurée par la nature même du sonnet vient perturber. Pour dire tout ce qu'il a à dire, l'auteur n'est-il donc pas contraint d'avoir recours à l'*accumulation* ? N'est-elle pas la

⁴⁴ Il s'agit des sonnets CCCLV à CCCLXVIII, indéniablement centrés sur ce thème.

⁴⁵ Comme l'écrit A.-M. Schmidt dans la notice consacrée à Chassignet dans *Poètes du XVIème siècle*, Pléiade, p. 930: « [les sonnets] pillent toute l'encyclopédie pour mieux consommer la ruine du savoir humain ».

⁴⁶ A. Gendre, op. cit; p. 112.

⁴⁷ op cit , p. 119.

structure idéale pour combiner un élément de petite taille et un ensemble beaucoup plus imposant ?

Certains *groupes* ont été définis jusqu'ici, mais il reste à généraliser ce type de *structure locale*. Les *sources* ont déjà été évoquées, elles constituent parfois un point de focalisation très net. En réalité, les critères sont nombreux et variés: l'*adresse* du discours et son orientation permettent de mettre à jour un *groupe* consacré à Dieu⁴⁸ qui établit une relation précise entre l'auteur et son Dieu. Dans le même ordre d'idées, la dernière section du recueil⁴⁹ est centrée autour de la prière directe à Dieu, autour de l'oraison⁵⁰. Sur un tout autre sujet, mais tout aussi net, le *groupe monde* est remarquable de cohérence. Il va du sonnet CCCLV au sonnet CCCLXX et dans ces 15 sonnets, le sujet est recentré sur le monde, les poèmes sont adressés au *mondain* et le but évident de cette section est le déni du monde et de ses plaisirs. Ce groupe est d'autant plus remarquable qu'il n'existe pas ailleurs dans le recueil de rassemblement aussi précis de poèmes sur ce thème. Ce ne sont que quelques exemples, mais ils montrent que différents critères peuvent être utilisés pour révéler des *groupes locaux*; Chassignet a-t-il pour autant procédé de cette manière pour écrire son ouvrage ? L'exemple des sources tendrait à le faire croire, mais il est difficile de généraliser pour des groupes consacrés au monde ou à Dieu. L'ensemble du recueil n'est-il alors qu'une accumulation de groupes locaux et précis, autrement dit une accumulation de sonnets parfois regroupés ?

Cette idée inciterait à penser que l'organisation du recueil suit de près son ordre d'écriture. La notion de groupe et l'usage qui en est fait décrit une écriture linéaire, capable d'*épuiser* localement une source, un thème, une idée. Comment organiser ensuite de tels groupes ? Rousset parle de *correspondances* entre sonnets chez La Ceppède, de « relations à travers l'espace du livre »⁵¹. De tels rapports sont rarement visibles chez Chassignet⁵², la notion de *monade* étant plus développée chez lui. Par ce terme, introduit par J. Rousset, il faut entendre tout ce qui contribue à faire du sonnet pris comme l'élément d'un ensemble, un *individu* à part

⁴⁸ Qui comprend les sonnets CLXXX... jusqu'au sonnet non numéroté p. 247.

⁴⁹ Du sonnet p. 485 au sonnet CDXXXIV.

⁵⁰ Ce qui explique peut-être que cette section commence au sonnet CCCXCIX et non au sonnet CDI.

⁵¹ Rousset, op. cit; p. 26.

⁵² Mais ils existent: par exemple au sein de la dernière section, les sonnets p. 485 et CDXXXIV se répondent; de même, les sonnets pp. 29 et 510 sont écrits pour se répondre à travers l'espace du livre.

entière, un « petit être insociable et hautain »⁵³. Par conséquent, la tendance à l'*empilement* est plus forte chez Chassignet: « [les sonnets] ne s'enchaînent donc pas, ils s'accumulent »⁵⁴. Une fois encore, le problème dialectique du sonnet-monade et du sonnet-élément se dessine à l'horizon; dans un ouvrage qui cherche à convaincre, l'articulation entre ces deux aspects est particulièrement importante. L'auteur en a conscience à sa manière⁵⁵ et le recueil devient vite un discours haché, dans lequel le sonnet n'est que *l'élément* d'un plus long discours. En témoigne le retour fréquent aux pièces longues, centrées sur le thème très précis qu'annonce généralement le titre. Chassignet n'hésite d'ailleurs pas à rassembler plusieurs sonnets proches pour augmenter le nombre de vers à sa disposition⁵⁶. Ce qui domine donc, c'est en quelque sorte une accumulation de sonnets par un enchaînement plus ou moins justifié. J. Grosjean va jusqu'à parler « d'entassement presque épique »⁵⁷, tant cette accumulation peut parfois être injustifiée ou desordonnée.

Si le sonnet est un élément si précis chez Chassignet, c'est parce qu'il fait partie à sa manière du projet argumentatif initial de l'ouvrage. Chaque sonnet donne ainsi une partie de la réponse attendue par le lecteur, traite un aspect de la question que pose déjà le titre. En résumé, chaque sonnet doit accroître à sa manière le *mespris* du monde. Si l'écriture du recueil a été envisagée sous cet angle, la lecture *aléatoire* est tout à fait possible; l'essentiel est que le lecteur, et sans doute l'auteur avec lui, accomplissent un *travail*⁵⁸ suffisant avant d'arriver à la dernière partie de l'ouvrage. L'aboutissement de cette démarche est visible dans le sonnet suivant:

*Commande, il sera fait, Seigneur, me voicy prest*⁵⁹

Une telle affirmation est impossible au début de l'ouvrage, elle ne s'y trouve d'ailleurs jamais, mais elle est reprise dans le sonnet final⁶⁰. S'il est donc très difficile de mettre à jour

⁵³ Rousset, op. cit; p. 13.

⁵⁴ J. Grosjean, *Tableau de la littérature française de Rutebeuf à Descartes*, Paris, Gallimard 1962, p. 483

⁵⁵ Voir *Mespris...*, p. 15 et ci dessus, note 21 (?).

⁵⁶ Voir par exemple les sonnets CCLXVIII-CCLXXI, centrés sur le thème de la vie envisagée comme un voyage, avec des variations dans le traitement du sujet. Nous les étudierons plus bas.

⁵⁷ J. Grosjean, p. 483.

⁵⁸ Au sens psychologique ou spirituel du terme.

⁵⁹ Sonnet p. 485, vers 1.

⁶⁰ L'affirmation est d'ailleurs reprise en chiasme au vers 1 du sonnet CDXXXIV:

Me voila prest, Seigneur, commande, il sera fait.

tous ces *groupes* qui contribuent à donner au recueil une *structure cumulative*, il est en revanche possible d'affirmer que l'ensemble du discours est orienté vers cette réponse partielle à la question qui fonde le *Mespris*...

Il est facile de le sentir à la lecture de ces pages *d'enquête*, le texte résiste, refuse de livrer le secret de son organisation. Et pourtant la notion de *groupe*, qui reste pour le moment trop vague, semble primordiale chez Chassignet. Elle est l'élément structural qui permet de ne pas considérer le *Mespris de la vie et consolation contre la mort* comme un entassement arbitraire de poèmes. Un changement d'échelle s'impose dès lors pour étudier plus précisément l'organisation du texte sur un espace où elle se laissera plus facilement appréhender, le sonnet lui-même, constitué en système dynamique de quatorze vers.

B. *Microcosme et macrocosme : un recueil à l'image des sonnets qui le constitue ?*

Si mettre à jour l'ensemble des regroupements de sonnets du *Mespris...* relève de l'impossible, une étude plus précise de l'organisation des sonnets eux-mêmes révèle un certain nombre de caractéristiques structurales qui pourraient bien se transposer à des ensembles plus vastes. Il s'agit en fait de tenir compte ici de l'idée qui hante la Renaissance, et qui remonte à l'antiquité grecque selon laquelle le *microcosme* de l'homme est à l'image du *macrocosme* du monde¹. Ne peut-on pas considérer que cette conception est alors assez *prégnante* pour avoir influencé aussi l'auteur d'un recueil poétique comme *le Mespris de la vie et consolation contre la mort* ? Nous essayerons donc de rapprocher les deux univers, celui du sonnet et celui du recueil, à partir d'une étude de quelques structures du quatorzain chez Chassignet et d'un essai de généralisation de quelques principes de composition, avant de voir si ce rapport est efficient et s'il apporte quelque chose à la compréhension de l'organisation du discours.

1. Présentation de quelques structures des sonnet

La lecture du recueil met à jour un certain nombre de *structures*, plus fréquentes et facilement généralisables. Il ne s'agit nullement d'être ici exhaustif, mais de décrire seulement quelques caractéristiques récurrentes du travail de construction des sonnets chez Chassignet. Les structures sont ici le plus souvent thématiques (disposition et arrangements des thèmes présents dans le sonnet), ou plus généralement, décrivent l'organisation des éléments du sonnet.

Passons à présent à la description des structures les plus marquées du recueil. Nous illustrerons chaque type d'un exemple significatif.

- Le sonnet *centré autour d'une idée*; c'est le type le plus fréquent du recueil, même si les variations (au sens musical) autour de ce centre peuvent être plus ou moins nombreuses. Voici par exemple le sonnet CXLII²:

¹ Note le rapport microcosme/macrocosme à la Renaissance.

² D'autres sonnets comme les numéros CCCXI, CDVI, CDIX, CDXIII feraient également l'affaire.

*Vous avez beau croupir en ce bas edifice,
Le tems de vostre mort vous ne diminu' rez,
Mais aussi longuement endormi vous serez
Que si vous esties mort au bras de la nourrice.*

*La vie est toute là, où qu'elle se finisse
Ce que du tems futur, mourans, vous laisserez,
N'estoit non plus à vous que les ans expirez
Avant que vous fussiez conçus en la matrice.*

*Nul meurt avant son jour, peut estre eu mesme tems
Que vous rendez lesprit, mille autres moins contens
Ressentent de la mort l'homicide rudesse.*

*N'estimeriez vous pas les pelerins bien fous
Qui vont sans sçavoir où ? chetifs, et pensiez vous
N'arriver jamais là où vous couriez sans cesse ?*

Le thème central concerne bien sûr l'inévitable et imprévisible *arrêt* de la mort, mais ce sonnet est typique d'une certaine façon de travailler de Chassignet. Autour de ce thème viennent se greffer plusieurs éléments annexes qui ont pour but d'éviter le ressassement; ici, il s'agit de l'ensemble *nourrice-matrice* et surtout, à la fin du sonnet, du *pélerin*. Autant d'éléments qui ne sauraient faire dévier le poète de son sujet initial, mais qui viennent au contraire le nourrir, ici en permettant l'intrusion d'éléments concrets, plus proches du lecteur que le reste du sonnet.

- Le sonnet *binnaire*; si ce terme est pris dans son sens le plus général, ce type de sonnet représente dans le *Mespris...* une part importante des poèmes. La *dialectique* présente dans le titre s'incarne de cette façon au sein même de chaque constituant du recueil, dans le balancement qui peut exister entre deux idées, entre deux parties distinctes du sonnet, ou encore entre deux exemples. Voici le sonnet CCXXVIII:

*L'ouvrier qui tout pensif medite en ses esprits
Et constant au travail, au travail persevere,
Le retaste souvent, souvent le reitere,
Paracheve à la fin le sujet entrepris;*

*Par labour assidu souventefois repris
La charge trop pesante à porter est legere
Des exploits hasardeus la constance severe
Met les difficultez plus grandes à mespris.*

*Sois constant à bien vivre et souventefois pense
Et repense à la mort, telle perseverance
Te disposera mieus à bien vivre et mourir.*

*Si le chemin des cyeus est un peu difficile,
Peu de louange sort d'une chose facile,
Il faut pour un grand bien un grand mal encourir.*

La rupture entre les quatrains et les tercets est plus qu'évidente dans ce sonnet et amorce un mouvement en deux temps du poème³. C'est l'exemple concret de l'ouvrier qui permet d'entamer la réflexion, de toucher le lecteur, avant que la partie abstraite ne vienne généraliser et synthétiser la démarche qui lui est demandée. Il existe de nombreux sonnets dans lesquels les *exemples* caractérisent un mouvement (sur une, deux, parfois trois strophes) du poème⁴. Mais les caractères de cette binarité sont plus variés⁵ et dans le cas du sonnet CCXXXIX, c'est la reprise d'une interrogation rhétorique suivie de deux contraires qui conduit à une telle dualité du sonnet. Le premier tercet est représentatif:

*Si le souverain bien de l'homme sociable
Est de voir de son Dieu la presence amiable,
N'est-ce pas un mal-heur de s'en voir eslougné ?*

Le premier terme de la question rhétorique est aussi l'élément qui sert de référence pour construire l'opposition binaire entre les deux termes. Le sonnet CCXXXIX obéit à ce principe jusqu'au deuxième tercet qui vient résoudre l'opposition en rapprochant en Dieu les *irrapprochables*, la mort et la douceur.

³ Parmi les sonnets binaires construits sur ce modèle, on signalera ceux qui comportent deux phrases, une pour les quatrains, une pour les tercets: sonnets XIX, XLIX, CIII, CIV, CVII, CVIII, CXIX, CXXXI, CCIV, CXLIV, CCXCI, CCXIX, CCCXXXVII, CCCLIV, CCCLXXXIV, CCCXCIII, CDXVIII, CDXXX. Structurellement, cela correspond à la forme originelle du sonnet: « on commença, en Sicile, par mettre en parallèle la longueur d'une strophe de huit vers avec le poids d'une strophe de six vers, chacune d'elle formant une entité » (F. Jost, « Le sonnet: sens d'une structure », dans *Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVIIème siècle*, Actes des troisièmes journées rémoises, 17-19 janvier 1986, Paris, Aux amateurs de livres, 1988, p. 60).

⁴ Voir par exemple le sonnet XLIX, qui oppose deux exemples dans les quatrains à une réponse plus théorique dans les tercets.

⁵ Voir ainsi les sonnets CXXIII, CLX, CLXX, CCXXIX, CCLXIV, CCLXXII, CCXCIV, CCCXVIII, CCCLXI, CCCLXXV, CDXXIV, CDXXVIII.

• Le sonnet en *trois temps*. Ici encore, les différents temps du sonnet peuvent être liés à un changement de thématique ou à la présence d'exemples nombreux. Le poème CLIII est assez représentatif de cette *trinité* du sonnet:

*Le criart matelot et le rude nocher,
Apperveant la fin de leur grand navigage,
De joyeus heurlement font sonner le rivage
Et, gaillars, vont au port les voiles destacher.*

*Le messenger trottant de rocher en rocher,
De destrois en destrois, voyant de son message
Le but tant désiré, s'esgaye en son courage,
N'ayant dorenavant sujet de se fascher.*

*Et nous, apres le cour d'une si longue route,
D'un chemin si scabreus entrerompus de doute,
Quant la mort nous surprind, et que nous arrivons*

*Au havre de salut, nous fremissons de crainte
Et, blasphemant le ciel de quereleuse plainte,
Pour ne mourir en Dieu, au diable nous vivons.*

Deux exemples positifs et différents constituent les deux premières étapes du sonnet. Les tercets portent la partie la plus personnelle de la réflexion, celle qui doit convaincre plus directement le lecteur, mais qui est aussi différenciée des deux autres par son fort caractère négatif. Les sonnets ainsi construits le sont le plus souvent autour des exemples qui viennent étayer le raisonnement⁶.

• Les sonnets construits en *quatre temps* (ou plus). Cette catégorie se subdivise elle-même selon la nature de ces étapes internes. Une grande partie de ces sonnets obéit à la loi *une idée par strophe*⁷ mais d'autres se caractérisent par l'abondance d'exemples, qui marquent autant d'étapes dans le poème⁸. Le sonnet CXIV, situé à la charnière entre ces deux sous-catégories nous servira d'exemple:

*Où court ce pauvre ver qui travaille et tracasse,
Ignorant de sa fin, las ! comme les poissons
Sont surpris aus appas des trompeurs hameçons*

⁶ Voir les sonnets CLXVIII, CCLIX, CCLXVII, CCCLXIV, CCCLXXVII.

⁷ Voir par exemple les sonnets CXIV, CCCXI, CDVI, CDIX, CDXIII.

⁸ Sonnets CXLIII, CXLIV, CLII, CXCI, CCXVI, CCXXVIII, CCCI, CCCXXXV, CCCLIV, CCCLVII.

Et les simples oiseaus aus neus de la filace,

*Ainsi les hommes vains bouffis de folle audace
Au tems d'adversitez seront en cent façons
Captivez de la mort qui, dedans ses laçons
Quant ils y pensent moins, les poursuit et dechasse.*

*Neant-moins, recourant au sorcier imposteur,
Ils taschent maugré Dieu d'entendre le futur
Pour sçavoir de leurs jours la fin déterminée.*

*Aveugle mal-heureus, s'ils ne connoissent pas,
Ces pervers enchanteurs, l'heure de leur trespas,
Comme t'apprendront ils ta fin predestinée ?*

Chaque strophe porte ici une idée différente, et l'accumulation d'exemples ne fait qu'accentuer cette différenciation. Le sonnet est sous-tendu par la question de la date de la mort, mais chaque strophe y répond partiellement et différemment. Le sonnet est alors la résultante d'une fragmentation à l'extrême, par les exemples surtout, du sens principal.

• Le sonnet basé sur *l'accumulation*; la construction se fait dans ce cas à l'aide d'un entassement d'exemples, souvent encadrés par des répétitions. L'effet d'*accumulation* est obtenu en faisant intervenir un grand nombre de domaines d'exemples. Ceci est particulièrement visible dans le sonnet CCCLXXXLVII⁹:

*Le tems ne bouge point et jamais ne repose,
La vie instable fuit et ne chemine pas,
Fortune escrime et bat sans remuer les bras,
Le monde nous despeche et n'en sçavons la cause.*

*L'amis avec l'amis se trompe à levre close,
La chair sans le sentir consomme nos esbas,
Languissant sans secours le cœur chet au trespas,
Et la nuit à nos yeux effroyable s'oppose.*

*La memoire de nous comme neige deffaut,
Nostre gloire se passe et la mort nous assaut,
Entrant en la maison sans brusquer à la porte.*

⁹ Mais des sonnets comme les poèmes XCVIII, CXLII (démarqué de Montaigne), CLXI, ou CDXIII feraient aussi l'affaire. Il faut noter aussi que, sans être systématique, ce phénomène est souvent valable pour les sonnets composés d'une seule phrase (sonnets p. 132, p. 143, CXXIV, CCXXIV, CCCLXXVII).

*Il n'est pas ordonné que nous vivions tousjours,
Incontinent fanit le plus verd de nos jours,
Par l'hyver rigoureux que la viellesse apporte.*

Autour d'un rythme de vers binaire que marque la récurrence du *et*, l'auteur accumule ici des exemples variés, qui occupent chacun un vers sans jamais déborder. La présence systématique de la virgule accentue l'entassement en définissant chaque vers comme un élément marqué du sonnet. Le sens est ainsi pour le moins *fragmenté* et le sonnet ne garde une signification globale que grâce à la présence du balancement d'abord au sein du vers (voir le premier quatrain) puis entre les vers.

- Le sonnet *orienté* vers sa chute; cette catégorie bien fournie¹⁰ rassemble les sonnets qui ont été construits sur *l'effet de chute* du dernier vers. Ils peuvent être de type *cumulatif* ou être bâtis autour d'exemples peu nombreux; la chute vient synthétiser l'ensemble des exemples et donner un sens global au poème. Voici par exemple le sonnet non numéroté page 132:

*Qui considerera en quelle infirmité,
Vit le petit enfant au tems de son enfance,
Comme l'adolescent en son adolescence
Est dangereux, bouillant, chaud, et precipité,*

*Qui considerera que la virilité
Est pleine de souci, de peine, et de vigilance,
La viellesse d'ennui, de plainte, et de souffrance,
D'aveuglement, chagrin, degout, et surdité,*

*Qui considerera qu'en tout age est suivie
De mille afflictions ceste caducque vie,
Prisonniere du cors facile à se pourrir,*

*Il verra que la vie ajointe à la misère
Sont deux freres jumeaux que la nature mere
Fist ensemble enfanter, vivre, croistre, et nourrir.*

Ce sonnet est particulièrement remarquable pour la synthèse qu'il offre des différentes constructions utilisées par Chassignet. Il est en effet *énumératif*, et l'anaphore *Qui considerera* fait partie de ce mouvement, tout en étant orienté vers la fin qui vient résoudre les

¹⁰ En font partie, entre autres, les sonnets XXIV, LII, CXXIII, CXXVII, CXXXVII, CXLII, CXLIII, CC, CCCXIII, CCCLXXV.

oppositions qui jalonnent le poème. À chaque étape de la vie est associée une série de caractéristiques pour créer une dualité, que le vers 13 explicite (*freres jumeaux*), et que la chute vient résoudre dans l'adverbe *ensemble*.

- La *reprise*; structure essentielle d'un certain nombre de sonnets¹¹, allant parfois jusqu'à la litanie¹², la répétition permet au sonnet de progresser pas à pas, en mettant en valeur les éléments qui paraissent essentiels au poète. Nous avons déjà parlé de l'anaphore du sonnet page 132, qui met par trois fois le lecteur en face d'une question rhétorique persuasive, mais le sonnet CCXLV constitue sans doute le meilleur exemple du recueil:

*Après la nuit survient la matinee humide,
Du soleil est suivi le matin ombrageus,
Après le clair soleil vient le ciel nuageus,
Après l'obscur nuau vient la chaleur stupide.*

*Après la chaleur vient le tonnerre rapide,
Le tonnerre est suivi des esclairs orageus,
Après l'ardent esclair chet le foudre outrageus,
Le tems clair et serain suit le foudre homicide.*

*Après l'enfance vient la puerilité
Que la jeunesse suit, le jeune âge escarté,
Succede la viellesse aus douleurs asservie,*

*Puis la decrepitude arrive incontinant
Que, jusques à la mort, la mort va talonnant,
Et mourans par la mort nous retournons en vie.*

Si la poésie se définit comme « ce qui avance en se répétant », nous sommes ici au cœur du poétique. La reprise se manifeste par l'anaphore *Après*, ou par la répétition systématique des mots définissant le temps ou la mort. Les verbes de succession des tercets reprennent la notion d'enchaînement suggérée dans les quatrains, et amènent le lecteur à relire le sonnet, à le *reprendre*, comme un retour à la vie (*nous retournons en vie*). La structure de la reprise culmine ici dans la boucle amorcée par le mouvement même du sonnet.

¹¹ Parmi lesquels les numéros XXV, XLIV, LIII, LXXVI, p. 143, CXCII, CCXVI, CCXLV, CCLXXXVI, CCCLXXXIX.

¹² Voir les sonnets XXV, XLIV, LXXVI, CCXVI.

- La structure *lâche*; ce terme est à comprendre en rapport au tissu de sens que constitue le sonnet, qui tend parfois à se détendre. Le résultat est un sonnet qui semble s'éparpiller, tant est grande la variété des exemples ou des constructions. C'est au lecteur de recomposer un poème fragmenté parfois au-delà de la limite habituelle que constitue la strophe chez Chassignet. Le sonnet suivant ne va pas jusque là mais sa construction n'en est pas pour autant plus rigoureuse:

*Comme le mouvement d'une courte pensée,
Ou songe du matin quand un tendre sommeil
Assoupit nos esprits, disparoit au reveil,
Ainsi fuit à la mort nostre vie avancee.*

*Sur nos chefs accablez ta colere eslancee
Froisse nos os brisez de son pois nonpareil
Appelant justicier au plus estroit conseil,
De ta divinité nostre faute insensee.*

*Nous naissons de la femme, esclaves de douleur,
Et passons aussi tost comme l'ombre et la fleur
Ou le filet de l'eau qui soudainement glisse.*

*Si ne veus tu la mort du pecheur criminel
Mais que, fait heritier du regne paternel,
Il vive à tout jamais repentant de son vice.¹³*

Chaque strophe n'a ici qu'un rapport lointain avec ses voisines, et l'ensemble forme un sonnet au sens global difficile à identifier. Il semble fait d'un montage peu structuré de quatrains et de tercets. Le réseau de sens est à ce titre pour le moins *lâche*.

Cette énumération, sans prétendre à l'exhaustivité, révèle pourtant les principes organisateurs les plus explicites des sonnets de Chassignet. Nous pourrions les répartir en deux catégories, entre lesquelles oscillent les poèmes. La première est *quantitative* et regroupe les sonnets que particularise un nombre précis d'idées (de une à quatre ou plus). La deuxième est *qualitative* et rassemble les manières d'organiser ces idées entre elles (accumulation, orientation vers la chute, répétition). Enfin, la structure dite *lâche* est à la frontière des deux

¹³ Sonnet CDXIII et voir aussi les sonnets CXXX, CXLI, CLXXII, CLXXIII, CCXXV, CCLI, CCLIV, CCLXXVIII, CCCXIV.

précédentes catégories, puisque le nombre d'élément est peu défini et que leur agencement est parfois bien mystérieux, tout en faisant de plus appel aux structures énumérées ci-dessus.

Plusieurs enjeux majeurs des structures du sonnet apparaissent dans cette liste. D'abord l'importance du rapport entre l'idée principale du poème et les éléments rapportés, destinés à enrichir et à particulariser cette idée. Ensuite, c'est à l'arrangement de ces éléments entre eux, qui concerne les strophes et leur enchaînement et qui conduit à cette *combinatoire* annoncée plus haut, qu'il faut s'intéresser pour tenter de dégager quelques caractères généraux de la structure du sonnet chez Chassignet.

2. La construction du sonnet: essai de généralisation

Pour ce qui a trait à ce premier aspect, nous nous intéresserons à l'exemple du sonnet CXIV. Il est en effet représentatif de ce travail qu'une *arête de poisson* ou un *fleuve* et ses *affluents* pourraient assez bien symboliser. Autour d'une idée centrale (nous ignorons la date, pourtant prédestinée, de notre mort), le poète rassemble des exemples qui viennent se greffer à chaque strophe. Le sonnet n'en poursuit pas moins son déroulement linéaire, enrichi à chaque étape par un autre exemple. Cette remarque est valable à l'échelle du sonnet, avec les exemples des animaux, des hommes puis des sorciers, mais aussi à l'échelle du premier quatrain (vers, poisson, oiseaux). La figure du fleuve et de ses affluents pourrait aussi convenir, l'*idée centrale* constituant le cours d'eau principal que chaque strophe, chaque vers vient alimenter de son exemple, de sa particularité.

Une remarque de F. Allyn sur la comparaison peut ici être étendue à la structuration du discours de Chassignet. Il écrit en effet que c'est en fonction du centre du recueil « que les aspects les plus variés du monde peuvent être intégrés dans le recueil, [que] c'est dans la mesure où ils l'éclairent qu'ils sont retenus »¹⁴. Il fait cette remarque après avoir constaté une grande richesse des comparés (nombreux exemples, variété des métaphores, etc...) et une grande pauvreté des comparants (idées centrales des poèmes toujours identiques ou proches). C'est donc bien par rapport au centre du recueil, et localement par rapport au centre du sonnet que Chassignet va choisir ses exemples, qui viennent nourrir de façon aussi variée que

¹⁴ Sa remarque porte sur le rapport entre comparant et comparé dans les images des sonnets. Voir F. Allyn, *Formes métaphoriques de la poésie lyrique...*, p. 48.

possible, un centre sémantique du poème qui tend quant à lui à la répétition. Dans le cas de ce que nous avons nommé *structure lâche*, il est aisé de voir que si le centre du sonnet est identifiable, il est difficile voire impossible de le rattacher aux différents exemples¹⁵ qui l'accompagnent. Il y a donc une inadéquation entre *fleuve* et *affluents*, et le contenu sémantique et argumentatif s'en trouve dès lors obscurci.

Ayant montré ce qui se passe dans le cas d'un contre-exemple, étudions maintenant le rapport entre l'idée centrale et l'ensemble des apports extérieurs à partir d'un exemple *parfait*, le sonnet CCXLV cité plus haut. Au centre se trouve l'idée de cycle, au sens le plus général du terme, et surtout celle du cycle qu'il s'agit de faire accepter au lecteur, qui mène de la vie à la mort et à nouveau à la vie. La structure choisie par l'auteur sert remarquablement ce dessein: le choix des exemples, qui reprennent deux cycles bien connus, le cycle météorologique et le *cycle* de la vie, s'accompagne en effet d'une reprise qui permet au sonnet de progresser en faisant des *boucles*, autre figure du cycle. La répétition lancinante de l'adverbe *après* marque ce mouvement, et convainc le lecteur de l'enchaînement de toute chose, de la non-permanence de tout *état*, qu'il soit météorologique ou humain, négatif (chaleur, orage, vieillesse, mort) ou positif (soleil, vie). Le fleuve du sonnet conduit par convergence au *nous* final qui doit convaincre le lecteur; le cycle du temps est rapporté à l'homme par une série d'adjectifs humains (*stupide, homicide*), le *cycle* humain de la vie conduit à la mort, sur-représentée dans les deux derniers vers (quatre occurrences), qui laisse place à la vie et ferme la boucle. La structure contribue à persuader le lecteur que tout change, y compris la mort, puisque le sonnet entier est à l'image de cet *éternel retour* des choses.

Un autre exemple vient préciser cette notion de *fleuve central* et montrer que l'apport extérieur n'a pas besoin d'être varié pour convaincre. Il s'agit du sonnet CXLII, démarqué de Montaigne, mais dont le mouvement est amplifié par Chassignet. L'idée centrale en est simple: l'homme est susceptible de mourir à tout instant. Ce qui est remarquable a trait à l'apport extérieur: chaque vers (de 1 à 12) dit exactement la même chose et se contente d'incarner par un exemple l'idée majeure du texte. Il n'y a pas de progression, puisque le

¹⁵ Voir le sonnet CDXIII cité ci-dessus. L'idée centrale en est que l'homme est insensé, qu'il a une vie passagère mais que Dieu veut toutefois son bien. Les exemples sont plus variés, plus *arbitraires* aussi: la pensée, le réveil, la justice divine, la femme et la naissance, la douleur, et enfin la mort et la vie éternelle. Noter que chaque strophe, qui forme ici la limite de chaque exemple, est aussi fermée sur elle-même par la ponctuation.

dernier tercet vient simplement synthétiser l'ensemble des exemples, sans rien apporter. Il n'y a donc à proprement parler pas de *fleuve* sémantique central, mais bien plutôt une construction par *touches* du tableau final. L'agencement n'est donc pas aussi dynamique, mais il contribue, grâce à la répétition structurale (12 vers, ou 3 strophes, construits sur le même modèle), à développer le pouvoir argumentatif du sonnet. Chaque touche dans ce cas, chaque affluent, vient à sa manière convaincre le lecteur, et comme l'écrit F. Hallyn, « le texte fait participer le lecteur à son mouvement à lui, l'entraînant vers son centre, qui devrait être aussi le centre de la vie »¹⁶. Dans la mesure où le centre du sonnet coïncide chez Chassignet majoritairement avec le centre du recueil¹⁷, il est possible d'étendre ce mouvement à l'ensemble de l'ouvrage.

La deuxième question que pose une généralisation du processus organisateur du sonnet chez Chassignet concerne le rapport entre structure et différenciation, autrement dit entre agencement et *combinatoire*. Le poète conçoit en effet ses sonnets autour d'un centre et leur donne tous le même but, convaincre (Dieu, les hommes, le lecteur,...). D'autre part, les éléments extérieurs semblent assez vite se répéter. Ortali dans son ouvrage peut en faire la liste en deux chapitres, en citant les principaux¹⁸. Le répertoire en est donc limité; quel est alors le rôle de la structuration du discours? Est-elle capable de développer la *différenciation* entre sonnets? Prenons l'exemple des sonnets CCLXIX-CCLXXI¹⁹:

CCLXIX

*Pour un petit moment que tu dois vivre au monde
Pourquoy te bastis tu une habitation
De si haute grandeur que sa construction
Semble chocquer du ciel la cambreuse profonde?*

***Cain** fust le premier qui sur la terre ronde
Dressa une cité, duquel l'invention
Incontinant en queue eut sa punition,
Perdant du ciel heurus la lumiere seconde.*

¹⁶ F. Hallyn, *op cit*, p. 49

¹⁷ L'impression de répétition éprouvée à la lecture vient déjà donner cette impression, qu'il nous faudra pourtant développer et étudier plus bas. Il s'agit d'une caractéristique propre à Chassignet.

¹⁸ Ortali, *op cit*, pp. 51-76. Il s'agit des deux chapitres intitulés *Le monde et Chassignet* et *Les thèmes de Chassignet*.

¹⁹ C'est nous qui soulignons les éléments récurrents et les exemples particuliers, de type *hapax* (en gras).

*Si tu devois ça bas longuement sejourner,
Je ne m'estonnerais de te voir tant peiner
A construire et bastir une maison d'eslite,*

*Mais te voyant si pres de ton proche depart,
Que ne regardes tu que tel met beaucoup d'art
A bastir un logis ou jamais il n'habite ?*

CCLXX

*Arrivant au logis pour un petit quart d'heure
Que le passant y doit seulement sejourner,
Il ne s'adonne point à rompre et retourner,
Demolir ou bastir le lieu de sa demeure;*

*Estranger vagabond sur la terre peu seure,
Ne travailles point tant à briguer et vener
Ces honneurs que tu dois bien tost abandonner,
Que vivre en tel estat qu'heureusement tu meure.*

*Tu ne fais qu'arriver et peut estre demain
La mort mettra sur toy son homicide main,
Te contraignant de choir dans la fosse profonde;*

*Ceus des siecles premiers ainsi de lieux en lieux
Habitoient dans les creus ou sous les chesnes vieux,
S'avouant estrangers et pelerins du monde.*

CCLXXI

*Chacun le mieus qu'il peut souffre en l'hostellerie
Les incommoditez d'une mauvaise nuit,
Resou de s'en aller au premier jour qui suit,
Dormir en sa maison sans crainte et fascherie.*

*Endure constamment la haine et la furie,
Les tavaus et tourment de ce monde seduit,
Sçachant bien que demain tu vivras en desduit
En la cité de Dieu, recou de Samarie.*

*Voyagers comme toy, tes peres ont esté,
Forains comme tu es devant la majesté
Du grand modérateur de nostre destinee.*

Par tant, si le travail du chemin t'est fascheus,

*Ne desespere point du salut bien-heureus,
Bien tost tu parviendras au bout de ta journee.*

Cet exemple est particulièrement révélateur de ce que l'agencement du sonnet peut apporter à sa différenciation. La répétition se trouve évitée, bien que l'idée centrale soit presque la même par trois fois et que les exemples soient également fort proches, voire identiques. Il s'agit de trois plaintes contre le monde et son instabilité, qui rend toute chose vaine, puisque la mort est proche. Thématiquement, il s'agit aussi de trois sonnets centrés sur le *passage*.

Ce qui nous intéresse ici, c'est surtout la répétition des exemples utilisés. Les éléments mis en présence sont à peu de choses près identiques: le passage (*passant, vagabond, voyageurs, forains,...*), la proximité de la mort (*si près de ton proche depart, demain, bien tost,...*), et le problème de logis (*habitation, cité, logis, demeure, hostellerie, maison,...*). Bien sûr, le résultat final est chaque fois différent, grâce aux exemples particuliers, qui recourent, comme c'est souvent le cas, à des passages de la Bible ou à des personnages et des événements bibliques (*Cain, cité de Dieu, recou de Samarie*) et surtout grâce à l'*inflexion* effectuée par le poète dans chaque sonnet. En effet, le sonnet CCLXIX semble davantage parler du *bâtitteur* (voir les vers 2, 6, 11 et 14), le poème CCLXX du *passant étranger* (vers 2, 5, 9 et dernier tercet) et le CCLXXI du *voyageur qui rentre* (vers 1, 3-4, 7-8, tercets). Dans une structure qui tend à l'identique, puisque tous ces sonnets appartiennent à la même catégorie (une idée principale alimentée par des exemples), Chassignet introduit la diversité nécessaire en modifiant par trois fois le point d'inflexion. Autrement dit, c'est la modification d'un élément récurrent du poème, ici le thème du passage, qui permet de créer une diversité. Dans ce cas particulier d'identité structurale, c'est donc le microcosme du sonnet (exemples et agencement des répétitions) qui vient déterminer le macrocosme du poème (sens global, pouvoir argumentatif).

Le travail de construction de Chassignet tourne donc autour de l'articulation entre idée centrale et exemples extérieurs, et autour de l'agencement de ces éléments (type de structure, disposition par touches ou linéairement, inflexion). À propos de La Ceppède, A. Gendre synthétise parfaitement ce mouvement, cette tension entre le contenu sémantique et sa

disposition, et son propos peut être étendu au poète bisontin: « le sonnet est une pièce brève, aux limites tranchées, qui transforme le narratif, c'est à dire la linéarité, en une matière réflexive, c'est à dire verticale, par d'incessantes mais régulières ruptures »²⁰. N'est-il pas définition plus claire du *fleuve* et de ses *affluents* ? Si chaque exemple est ainsi une rupture, il faut le considérer comme l'élément structural qui introduit une diversité dans la monotonie du linéaire, linéaire qui tend toujours vers ce centre du sonnet et se confond souvent avec celui du recueil.

Faut-il pour autant en déduire un rapport efficient entre microcosme et macrocosme ? Autrement dit, la structure du sonnet nous apprend-elle quelque chose sur la structuration du recueil, et inversement ? En examinant les remarques communes au *sonnet* et au *recueil*, ne peut-on chercher à répondre à la question suivante: le sonnet est-il au recueil ce que le vers ou la strophe sont au sonnet lui-même ?

3. Macrocosme / microcosme: un rapport efficient ?

Deux critères sont d'abord à étudier, qui concernent à la fois le microcosme du poème et le macrocosme du recueil. Le rôle essentiel joué par l'*idée principale* et par la *dualité* s'impose en effet à ces deux échelles. Au centre du recueil se trouve la volonté de convaincre le lecteur de retourner à Dieu, de revenir à la foi. Chaque sonnet est alors un cas particulier, différencié pour convaincre plus particulièrement tel ou tel lecteur. Nous avons pu constater ce phénomène sur l'ensemble restreint des sonnets CCLXIX-CCLXXI, qui disent trois fois la même chose, mais avec d'infimes variations, et qui sauront toucher le lecteur sur trois plans différents. Une hypothèse de cet ordre est tout à fait envisageable pour l'ensemble du recueil et permettrait d'envisager le macrocosme du *Mespris...* à l'image du fleuve déjà évoquée plus haut. Comme pour le cas du sonnet, qui s'articule autour d'un centre sémantique récurrent, et que viennent particulariser des exemples variés, le recueil s'ordonne de la même façon que les affluents autour du cours d'eau principal. F. Hallyn établit une passerelle entre les deux échelles en écrivant que les exemples « éclairent des points de vue les plus variés le centre de pensée toujours identique désigné par le titre »²¹ alors même qu'il étudie ces exemples et leur

²⁰ A. Gendre, op cit, p. 114

²¹ F. Hallyn, op cit, p. 42.

agencement à l'intérieur du poème. La correspondance entre les deux univers est donc plus que probable.

L'autre structure qu'il faut également prendre en compte est celle qui a trait à la dualité, à la binarité de l'organisation. Nous avons vu que certains critiques en font l'un des principes organisateurs du recueil²²; il est clair en effet que la *dialectique mespris-consolation* a un rôle à jouer dans le *Mespris...* De son côté, l'importance de la binarité et de la dualité à l'échelle du sonnet est indéniable: les sonnets construits en deux temps sont extrêmement nombreux, articulés souvent entre quatrains et tercets, de même que les sonnets dits *binaires* qui oscillent entre des principes opposés. La thématique des poèmes s'organise aussi fréquemment de façon dialectique, autour de thèmes comme vie-mort²³, naissance-mort²⁴, jeunesse-vieillesse²⁵, péché-pardon²⁶, ou encore permanence-fugacité²⁷. Ici encore, un rapprochement est envisageable entre les *techniques* utilisées par l'auteur pour structurer le microcosme et le macrocosme. Dans ces deux cas, les principes sont donc valables à deux échelles, et éclairent la construction du sonnet comme celles du recueil. Est-ce seulement un hasard ou au contraire les démarches du poète sont-elles équivalentes dans les deux cas ?

Si le sonnet est une unité de sens liée plus ou moins fortement au centre du recueil, à l'échelle du sonnet, ne faut-il pas étudier le rapport entre vers, strophe et quatorzain ? Comme nous l'avons montré plus haut, le sonnet de Chassignet est presque toujours indépendant des autres, tout en s'inscrivant dans la perspective du recueil. Il est un *chainon*, mais un chainon toujours différencié²⁸. À l'échelle du sonnet, ce chainon serait plutôt constitué par la strophe et non pas par le vers. Il suffit pour s'en rendre compte de regarder les sonnets obéissant à la loi *une phrase par strophe*: ils sont exactement 140 sur les 446 sonnets du recueil, c'est à dire

²² Voir plus haut, partie II - A1, « Un désordre apparent » et note n° 10.

²³ Pour le couple vie-mort, une *requête* sur les mots-clés associés *vie* et *mort* donne plus de 70 réponses.

²⁴ Dans le cas du rapport d'opposition entre naissance et mort, plus marqué que dans le cas vie-mort, voir les sonnets XIX, XLI, CXXIX, CXXX, CCXLIV, CCLXV, CCLXXXIII, CCXXIX, CCCXXX.

²⁵ Pour jeunesse et vieillesse, voir les sonnets XLV, p. 132, CLXXXV, CXCVI.

²⁶ L'opposition péché-pardon se retrouve dans les sonnets CCX, CCXLVII, CCXLVIII, CCLXXIX, CCCVIII, CCCLXXIV, CDXVII, CDXIX, CDXXIXI.

²⁷ Pour permanence et fugacité, voir entre autres, le sonnet LX.

²⁸ A. Gendre parle ainsi de « forme close et autonome », mais « qui s'est développée en grappes plus ou moins hiérarchisées au sein des recueils », op cit, p. 115.

31,3% des poèmes²⁹ du *Mespris...* Les 300 sonnets restants se répartissent les autres dispositions; les plus fréquentes concernent la disparition des pauses entre les strophes³⁰. Il est très rare de voir le poème se resserrer autour du vers, pour donner à celui-ci le statut d'unité de sens³¹. La strophe a donc à l'échelle du sonnet le même statut que le sonnet à l'échelle du recueil; ils sont tous deux des unités minimales de sens qu'il s'agit de disposer et d'ordonner.

Tout comme le sonnet, qui n'est pas envisagé de façon autonome chez Chassignet, la strophe n'existe pas indépendamment des autres et du centre du poème auquel elle appartient. Ce lien peut être implicite et aboutir à une juxtaposition créatrice de sens. Dans la plupart des cas, Chassignet signale tardivement au lecteur la présence d'une telle juxtaposition, qu'on hésite à qualifier de comparaison, tant est parfois grand l'écart entre comparant et comparé, tant est parfois lâche le lien qui les unit. F. Hallyn écrit par exemple à propos du sonnet V que « [les tercets] nous préviennent maintenant seulement que les quatrains déjà lus formaient le premier terme d'une comparaison »³². Le sonnet CCCXXXIX est représentatif de cette juxtaposition d'éléments très divers qui *fin*it par créer du sens:

*Quant deux vaisseaus ramans se rencontrent sur l'onde
Il est avis à l'un, tant vif et violent
Est l'effort de la mer, que l'autre aille volant
Et que luy sur la terre immobile se fonde.*

*Ce neantmoins tous deus sur la vague profonde
D'une mesme vistesse egalement roulant
Tous deus, l'un comme l'autre, en mesme port coulant,
Vont ancrer à la fin dessus l'areine blonde.*

*Plusieurs voyant mourir leurs amis et voisins,
Leurs femmes et leurs filz, leurs parens et cousins,
Qui pensent que sur eus la Parque n'ait puissance,*

*Mais indigne est celui de recevoir soulas,
A l'heure qu'Atropos met la dent à ses laqs,
Qui vivant n'a pas eu de la mort souvenance.*

²⁹ Sauf erreur ou omission, bien sûr. Nous tenons compte ici des 12 sonnets non numérotés.

³⁰ Les pauses fortes à la fin des vers 4, 8 et 11 ont ainsi tendance à disparaître. Nous reviendrons sur ce phénomène plus loin.

³¹ Le sonnet CXLII cité plus haut offre un exemple par vers, c'est à dire une unité de sens par vers, mais il s'agit déjà d'un cas rarissime.

³² F. Hallyn, op cit, pp. 44-45.

Mais ce lien peut aussi être explicite, et s'exprimer dans des figures comme l'antapodose, la comparaison ou la métaphore³³, grâce à la présence de conjonctions comparatives telles que *ainsi* et *comme*, placées en début de strophe³⁴. Nous avons aussi déjà souligné l'importance des liens thématiques qui peuvent exister entre les poèmes d'une même série, comme entre les strophes d'un même sonnet. Dans ces deux cas, c'est bien un véritable groupe qui s'organise autour d'un point commun qui se dégage peu à peu, qu'il soit explicite ou non. Il est bien sûr plus facile de délimiter ce centre organisateur à l'échelle du poème, mais il est fort probable que macrocosme et microcosme obéissent au même principe de composition en groupe.

Après cette étude à deux échelles, il apparaît que le discours poétique de Jean-Baptiste Chassignet obéit à des règles précises de construction. Il est bien sûr impossible de les dégager toutes ici, mais il fallait montrer *par l'exemple* qu'elles existent, et qu'elles ont un effet sur l'écriture. S'il est indéniable que l'agencement du sonnet a des répercussions sur l'ensemble de l'ouvrage, n'est-ce pas tout simplement parce que tous deux obéissent au même désir de l'auteur de convaincre par le poème, qu'il soit seul ou « en grappes »³⁵ ? Ayant dégagé quelques caractères rhétoriques et structuraux du *Mespris...*, c'est donc à l'aspect purement poétique de ce discours qu'il nous faut désormais nous consacrer.

³³ Voir sur ce sujet les pages remarquables de F. Hallyn, op cit, pp. 42-43.

³⁴ Voir les sonnets LXXI, CIII, CVIII, CXCH, CCXXIV, CCCXXXVII, CCCLXIX et CCCLXXIV.

³⁵ A. Gendre, op cit, p. 115.

III. Poétique du sonnet

En choisissant de faire de son recueil un lieu de démonstration religieuse, Chassignet se trouve confronté à certains *courants* forts et contraires qui modèlent son oeuvre. Lieu d'argumentation structuré, le *Mespris...* se révèle riche de toutes ces *facettes* mais aussi parfois étrangement monotone. L'ensemble des contraintes et des ambitions choisies par le poète donne à sa poétique une forme particulière: de même que sa volonté de traiter intégralement un thème ne peut entraîner que des répétitions, son choix du sonnet engendre une fragmentation du sens favorable à la différenciation. Entre variation et reprise, volonté de convaincre et désir de plaire, sa poétique utilise l'espace du sonnet pour créer cette *hésitation* fondamentale qui la caractérise.

A. Variation et répétition chez Jean Baptiste Chassignet : vers un modèle personnel du sonnet ?

Au début de la préface du *Mespris...*, on peut lire cette assertion de Chassignet:

*suppliant ceus qui se moqueront de me voir trop repetitif d'excuser le sujet qui difficilement se peut traiter en tant et si divers sonnets que quelcun ne rencontre en même sens.*¹

Le problème est donc clairement posé; à la tentation d'exhaustivité de l'auteur répond un danger reconnu de la répétition: la *copia* n'est pas toujours favorable à la *varietas*², bien au contraire. Plus qu'une simple question, la *répétition* est donc un enjeu de l'ouvrage. Qu'est-ce qui la crée, la provoque ? Et ensuite, qu'est-ce qui permet d'y échapper ? Cette tension entre reprise et variation doit ainsi être envisagée comme l'un des moteurs du recueil, elle qui s'incarne sémantiquement et stylistiquement. À partir de la description des éléments générateurs de monotonie dans le *Mespris...*, puis de ceux favorables à la différence, s'élabore ce qui a déjà évoqué sous le nom de *combinatoire du sonnet* mais qui reste ici à préciser.

¹ *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort, op.cit.*, p. 15. C'est nous qui soulignons.

² « Par rapport aux deux règles de composition de la Renaissance que sont *copia* et *varietas*, les baroques et les mystiques se sont dégagés de l'obligation de *varietas* pour privilégier la *copia*. », M. Clément, *Une Poétique de crise: poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, B.L.R. n° 34, Champion, Paris, 1996, p. 255.

1. La répétition, construction d'une monotonie

La répétition le plus souvent évoquée à propos du *Mespris de la vie et consolation contre la mort* est bien sûr celle qui concerne son sujet, son thème central. A été évoquée ci-dessus, à propos de la *structure* du recueil la prégnance de la *mort* qui, pour certains critiques, est le seul facteur structurant identifiable, qui donne pour le moins son sens au recueil. C'est une évidence, mais il ne faudrait pas pour autant la tenir pour définitive; une *requête* dans la colonne « *mots-clés* » montre en effet que 174 sonnets ne comportent pas les mots *mort* ou *mourir* parmi leurs termes principaux. Ce qui représente tout de même 40% des sonnets du *Mespris...*³ Remarque peut-être banale et qui manque pour le moins de précision, mais qui a au moins le mérite de montrer que la monotonie ressentie à la lecture n'est pas qu'une affaire de mots, qu'elle est peut-être plus que la simple répétition sémantique d'un thème obsessionnel.

Le changement d'échelle permet d'arriver à la conclusion quasi inverse; si l'on regarde la colonne « *reprises* » qui rassemble les termes qui apparaissent au moins deux fois dans l'espace du sonnet, force est de constater que seulement 76 sonnets sur les 446 de l'ouvrage ne comportent pas de redondance. C'est à dire 17% des poèmes. Autrement dit, la lecture du sonnet *bute* toujours sur une redite, qu'il s'agisse d'une anaphore (répétition esthétique) ou d'une simple reprise de termes (ressassement sémantique), qui contribuent à créer cette monotonie que tout lecteur n'a pu s'empêcher de ressentir⁴.

Une remarque critique vient confirmer cette impression. Elle est de J. Lope, l'éditeur du *Mespris...*, qui, comparant Chassignet et Du Bartas, écrit que « Chassignet applique une technique comparable [à celle de Du Bartas] en redoublant les mots sur lesquels il veut insister »⁵. Ce phénomène a été étudié plus haut pour la dernière section, et il est tout à fait légitime d'affirmer que c'est un trait d'écriture typique de cet auteur, dont la finalité est argumentative, mais qui engendre un certain *ennui* en raison de la répétition qu'il implique; le

³ Plus en détail, si l'on considère les groupes de 100 sonnets du recueil, force est de constater qu'un quart au moins des poèmes est toujours écrit sans les occurrences *mort* et *mourir*, même si le thème est quand même parfois celui-ci; cette proportion s'élève à un tiers (sonnets 201-300, 301-400), voire à la moitié (sonnets 1-100, 301-400).

⁴ Notons la récurrence de certains termes, ici encore: *mort* est répété dans 88 sonnets, *vie* dans 29, *monde* dans 23, *homme* dans 16 et *Dieu* dans 12.

⁵ *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, édition Lope, p. XXIX-XXX.

sonnet, qui doit avancer vers sa *chute* s'en trouve dès lors ralenti, surtout lorsqu'il s'agit de morceaux de vers entiers repris régulièrement; sans obéir strictement à la loi énoncée par Lope, le sonnet XLIV n'en est pas moins un excellent exemple du ressassement occasionné par la reprise de termes, même si celle-ci est accompagnée de légères variations:

*Nous n'entrons point d'un pas plus avant en la vie
Que nous n'entrons d'un pas plus avant en la mort;
Nostre vie n'est rien qu'une éternelle mort
Et plus croissent nos jours, plus décroît nostre vie.*

*Quiconque aura vescu la moitié de sa vie
Aura pareillement vescu la moitié de sa mort;
Comme non usitée on deteste la mort
Et la mort est commune autant comme la vie.*

*Le tems passé est mort et le futur n'est pas
Et le present vit et chet de la vie au trespas
Et le futur aura une fin toute semblable.*

*Le tems passé n'est plus, l'autre encore n'est pas,
Et le present languit entre vie et trespas,
Bref, la mort et la vie en tout tems est semblable⁶.*

Certains pans de vers sont repris mot à mot, autour d'une articulation *mort-vie* qui donne tout son intérêt au jeu de la reprise: est-il possible d'utiliser une même suite de mots pour une chose (la vie) et son contraire (la mort). Tel semble être ici le jeu de l'auteur, que vient résoudre la similitude proclamée au vers 14. Si la répétition prend ici la valeur d'une difficulté poétique à surmonter, qui donne à ce sonnet une partie de son attrait, c'est loin d'être le cas en général; le thème central est illustré avec des variations, mais dans des sonnets qui donnent souvent l'impression de se répéter. A. Gendre évoque cette tendance chez La Ceppède, mais son propos semble s'appliquer parfaitement à Chassignet: « On y retrouve la pratique du cumul, les répétitions insistantes que les sonnettistes chrétiens avaient hérité de la jeune Pléiade »⁷. Qu'en est-il maintenant de cette répétition sur un plan plus stylistique ?

Si le thème plutôt répétitif n'est bien sûr pas responsable de la différenciation des poèmes du recueil, que faut-il dire de la forme fixe et contraignante du *sonnet* qui tend à uniformiser

⁶ Sonnet XLIV.

⁷ A. Gendre, *op. cit.*, p. 119.

la forme du discours ? Son système de règles est tel qu'il induit habituellement non plus une *répétition*, mais une véritable *uniformité*. Quel usage Chassignet fait-il de cette uniformisation de l'expression ? La première remarque concerne la longueur des vers: l'auteur n'abandonne jamais l'alexandrin dans les sonnets, tout juste se permet-il quelques libertés dans les pièces longues de l'ouvrage. R. Ortali note par ailleurs que les rimes manquent de variété, en raison de la reprise fréquente de termes voisins: Chassignet « tombe parfois dans un défaut (...) dont les théoriciens n'ont guère parlé (...): les rimes entre mots de la même famille grammaticale. (...) Il est certain que ce défaut n'est pas étranger à une certaine monotonie qu'on peut ressentir en lisant le *Mespris...* »⁸. Tout est dit, et avec clarté. La répétition est ici génératrice de *monotonie*, lorsqu'elle pourrait être au contraire responsable d'une grande variété de rimes par exemple.

La disposition des rimes a déjà été étudiée, mais rappelons seulement pour mémoire que seuls 21 des 446 sonnets⁹ du *Mespris...* obéissent au schéma de Peletier du Mans, avec des tercets à rimes croisées; les autres obéissent au schéma marotique, avec des tercets à rimes embrassées. Nous reviendrons plus loin sur les quelques rares exceptions. A. Gendre arrive au même résultat concernant les 100 premiers sonnets¹⁰: 92% sont marotiques, 7% ont des tercets avec des rimes croisées, et 1 sonnet est inclassable¹¹. L'écrasante domination d'une structure qu'il qualifie de *maniériste* et qu'il pense héritée de Ronsard ne fait guère de doute, même si la présence d'autres structures témoigne de diverses tentatives pour quitter l'uniformité d'un schéma¹².

A. Gendre évoque au même endroit une particularité qu'il faut systématiser, tant elle contribue à l'effet de répétition de l'ensemble. Il s'agit de l'organisation syntaxique du sonnet. Ce critique s'étonne de ne pas être face à une *multiplication* des phrases mais simplement devant une *répartition inhabituelle*¹³. En réalité, ce qu'il qualifie de répartition *inhabituelle* est le fondement de la disposition syntaxique des phrases à l'intérieur du sonnet. 140 sonnets

⁸ R. Ortali, *op. cit.*, p. 86.

⁹ C'est à dire à peine 4,7% des quatorzains du recueil.

¹⁰ A. Gendre, *op. cit.*, note 2 p. 107.

¹¹ IL s'agit du sonnet LXXV, que nous étudierons plus en détail plus loin.

¹² *Ibid.*, p. 107.

¹³ *Ibid.*, p. 107.

comportent en effet strictement une phrase par strophe, ce qui représente près du tiers des poèmes courts de l'ouvrage. Toutes les autres dispositions sont présentes dans le *Mespris...*, à des degrés divers; la tendance de l'auteur est pourtant de supprimer les pauses fortes et les phrases courtes, pour donner plus d'ampleur à son poème, et lui permettre de rivaliser avec les pièces longues: dans 66 cas, il supprime la pause à la fin du vers 4, dans 22 à la fin du vers 8, et dans 145 cas, il constitue les tercets en sizain en faisant disparaître la pause à la fin du vers 11¹⁴. Dans tous les cas, se révèle ici la tendance de Chassignet à faire de l'exception une autre règle générale: chaque variation est appliquée sur un tel nombre de sonnets qu'il est impossible qu'elle ne conduise pas de nouveau à une répétition.

Ce phénomène se produit aussi avec les exemples utilisés par l'auteur, aussi variés soient-ils. Ceux-ci doivent émailler le discours habituel de traits originaux, inattendus. En réalité, Chassignet puise beaucoup de ses exemples dans les mêmes domaines, ce qui bien sûr conduit à des redites. 46 sonnets utilisent l'exemple de la *mer*, du *marin* ou du *port*¹⁵, et 22 celui de la *tempête* ou de l'*orage*¹⁶. Finalement, toutes ces reprises finissent par tisser un réseau de liens entre les sonnets. Dans 45 cas, les critiques ou la simple lecture révèlent des filiations de sonnet en sonnet¹⁷, qui créent des réseaux de similitude à travers l'espace du livre. Comme l'écrit A. Gendre à propos de La Ceppède, à propos d'un système qui se retrouve chez Chassignet:

*Les répétitions de mots, de phrases, de thèmes, les correspondances et les jeux de rimes ou d'écho organisent la suite des sonnets en grappes ou en chaînes.*¹⁸

C'est bien un réseau qui s'élabore, grâce à toutes ces similitudes, au sein des ouvrages de ces deux poètes. La répétition tient un tel rôle dans la constitution de ce *filet* qu'il faut se demander si la redite n'est pas recherchée pour elle-même par Jean-Baptiste Chassignet.

¹⁴ Précisons que cette suppression est accompagnée par d'autres variations syntaxiques dans 82 cas; autrement dit, ce modèle n'est appliqué strictement que dans 63 cas. Il ne saurait donc rivaliser avec ce qui semble bien être la répartition générique des phrases dans le *Mespris...*

¹⁵ Recherche effectuée sur ces trois termes dans l'ensemble des sonnets et des critères.

¹⁶ Même remarque, pour les termes *orage* et *tempête*.

¹⁷ Cette recherche a été effectuée dans la colonne *Sources* du tableau analytique, pour trouver les sonnets ayant comme hypotexte un autre quatorzain de l'ouvrage.

¹⁸ A. Gendre, *op. cit.*, note 2, p. 115

Dans sa préface, Chassignet fait bien de la répétition un élément inévitable de sa démarche¹⁹. Son sujet et son ambition d'exhaustivité l'obligent à des redites. Mais au-delà, n'y a-t-il pas chez lui une véritable *joie du ressassement* que l'on pourrait qualifier d'*obsessionnelle* ? J. Sacré évoque le « grand système de répétition qu'est l'œuvre de Chassignet »²⁰, avant de tenter d'en cerner les enjeux. « Cette application à répéter sans cesse le même poème est très en relation avec la constance. Elle a quelque chose d'un exercice scolaire ou religieux »²¹. Il est intéressant de comparer cette remarque avec les *Exercices spirituels* de Loyola, ouvrage dans lequel la reprise a aussi un grand rôle à jouer puisque la majeure partie des *journées* est occupée à refaire les exercices de la veille. L'*exercitant* doit reprendre ces étapes pour les compléter, pour progresser peu à peu. Ignace de Loyola recommande aussi de « poursuivre (...) l'exercice au-delà de l'heure fixée »²², signifiant par cette assertion que la réalisation parfaite de l'exercice programmé importe plus que la progression elle-même, et que cela passe bien sûr par la *redite*.

Particulièrement flagrante dans une forme qui peut paraître par elle-même répétitive en raison de sa rigueur, la redondance semble obéir à une volonté spirituelle du poète qui se fait exercitant, ou qui veut prendre le rôle du *directeur* pour son lecteur²³. Il s'agit bien de dire toujours la même chose, et ce jusqu'à la *conversion* ou la *rédemption*. N'est-il pas possible d'envisager que Chassignet a construit ses sonnets sur le modèle de la *journée* de Loyola ou plus généralement sur celui de l'exercice spirituel, pour profiter de son penchant personnel à la redite ? Mais c'est aussi sur les éléments divergents qu'il s'agit maintenant de s'attarder, qui savent créer une variété suffisante pour éviter le pur ressassement.

¹⁹ *Le Mespris...*, *op. cit.*, p. 15 et voir ci-dessus.

²⁰ J. Sacré, *op. cit.*, p. 125.

²¹ *Ibid.*, p. 131-132.

²² Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, Points Sagesse, Seuil, Paris, 1982, p. 54.

²³ Il ne faudrait pas oublier la volonté de Chassignet de convaincre son lecteur. Ainsi, à propos des *Sonnets sur la mort*, M. Clément écrit: « La force des sonnet de Sponde sur la mort par exemple vient moins de chacun des sonnets pris séparément que de l'alliance des douze sonnets: c'est de son aspect répétitif que le discours tire sa force de conviction », dans *Une Poétique de crise: poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, B.L.R. n° 34, Champion, Paris, 1996, p. 256.

2. La variation: éviter l'ennui ?

Autour d'un thème central, qui constitue un véritable *attracteur*²⁴ pour tout le discours du poète, et d'une forme qui impose un schéma répétitif, il convient de rassembler toutefois une matière suffisante pour *composer* 434 sonnets sans tomber dans la monotonie répétitive. Toutes les remarques qui précèdent donnent plus qu'un fondement à celle-ci, et il reste à mettre à jour les différents moyens poétiques utilisés par Chassignet pour contourner cet écueil. Précisons tout de suite qu'ils restent toujours du domaine de l'exception ou de l'*hapax* plus précisément.

La rime a déjà été évoquée ci-dessus, pour mettre en relief la domination à peine contestée du schéma marotique. Pour être complet, le tableau doit tenir compte d'un certain nombre d'exceptions inclassables, vraiment *autres*. Quelques sonnets témoignent d'un jeu sur les règles de disposition, voire d'un mépris total des dites règles. Les libertés prises sont parfois ambiguës, comme dans les tercets du sonnet CCXVII:

*Mais si tost que l'esprit de nos cueurs se retire
De nous se voit au vray le meilleur ou le pire,
Lors nous sommes tenus heureux ou mal heureux.*

*Je te rens grace, o mort, car si tu nous retire
Tu fais que le meschant d'avantage n'empire
Et delivres les bons des perils dangereux²⁵.*

Si c'est presque le seul exemple de rimes « cde cde » ou « ccd ccd » dans les tercets, c'est aussi une exception pour le jeu de redondance des termes à la rime. Ce système de correspondance vient atténuer la rupture avec le schéma traditionnel, il permet de quitter le cadre habituel sans *choquer* le lecteur qui trouve un sizain parfaitement structuré, quoiqu'exceptionnel.

Mais les libertés prises peuvent témoigner d'une volonté plus forte de corrompre le schéma marotique²⁶ ou simplement de produire une disposition tout à fait différente²⁷. Considérons ces deux exemples qui *éclatent* dans la monotonie de l'arrangement marotique des rimes; bien

²⁴ Au sens physique du terme.

²⁵ Sonnet CCXVII, vers 9-14.

²⁶ C'est ainsi que nous voyons le sonnet LXXV par exemple.

²⁷ Voir le sonnet CCLXXXIV.

qu'ils ne soient que des exceptions, ce statut leur confère une grande importance dans l'économie de l'œuvre. Chassignet montre ainsi sa capacité à suivre ses propres règles. Voici donc le sonnet LXXV:

*Chacuns à qui mieus mieus precipite sa vie,
Chacun est travaillé du desir du futur,
Chacun tient le present importun et menteur,
Accomodant sa vie au despend de sa vie.*

*Qui donne tout le tems de sa vie à sa vie
Ne treuve le present importun ny menteur,
Il ne souhaite point, ny ne craint le futur,
Se promettent en vain une bien longue vie.*

*Mais las ! quelqu'occupé que tout le monde soit,
Le tems fuit, la mort suit, et la fosse reçoit
Nos corruptibles cors abandonnez de l'ame.*

*Fait ce que tu voudras, il faut quoy que ce soit
Que tu sois de loisir quand la mort te reçoit:
L'excuse n'y vaut rien quand il faut rendre l'ame.*

On retrouve les mêmes rimes « cde cde » ou « ccd ccd » que précédemment, mais dans un système beaucoup plus complexe. La répétition lancinante de termes strictement opposés (6 fois *vie*, 2 fois *mort*) oppose les quatrains et les tercets, tandis que le système des rimes, qui peut aussi être considéré comme tout à fait *orthodoxe*, joue sur les reprises pour faire du chiasme (*futur*, *menteur*) et du parallèle (*soit*, *reçoit*, *ame*) des éléments de perturbation du schéma marotique. Le résultat offre une structure parfaitement contrôlée, dans un sonnet pour le moins exceptionnel.

Voici maintenant le sonnet CCLXXXIV:

*Celuy doit bien mourir resolu et constant
Qui n'a souffert d'aucun ny fait aucune outrance.
Le Seigneur à la mort ne va point tourmentant
L'homme sage et pieus qui vit en innocence;*

*Mais le tyran pervers mille maus inventant
Qui vivant, mit plusieurs en plainte et doleance,
A plusieurs donnera sujet d'esjouissance,
Mourant irresolu de chacun se doutant.*

*La mort qui nous surprend ne doit point estre plainte,
Mais la mauvaise vie où nous vivons en crainte;
Donc, je me ris de ceus qui pour le doute seul*

*De languir en mourant, redoutant le cercueil,
Car la mauvaise mort de cruauté suivie
N'est sinon le bourreau d'une mauvaise vie.*

Le premier quatrain présente une disposition croisée unique dans l'ensemble de l'ouvrage, mais l'auteur prend aussi la liberté d'écrire *linéairement* dans les tercets, comme dans ses pièces longues. Cela témoigne d'une volonté d'utiliser une technique différente (la rime plate) pour faire varier le schéma attendu du déroulement du poème.

La consultation de la colonne « *Intrusions* » du tableau analytique montre l'abondance réelle d'éléments *importés* dans le discours dans un but d'enrichissement et de différenciation. Ce sont des termes étrangers au répertoire habituel du poète, mais qui appartiennent pourtant à des domaines tout à fait identifiables et précis. R. Ortali a étudié les sources des exemples de Chassignet²⁸, sans préciser qu'il s'agissait peut-être avant tout de créer pour chaque sonnet l'unicité qui lui donne sa valeur. Dans un cadre répétitif et sous le poids d'une thématique obsessionnelle, ces *exemples-intrus* sont un moyen d'engendrer, malgré tout, une diversité.

Trois grands domaines apparaissent de façon marquante, qui modifient le vocabulaire et les exemples: il s'agit des *animaux* et de la *nature*, de la *justice*, et des *maladies* et de la *médecine*. 29 sonnets²⁹ dans le premier cas, 24 dans le second³⁰ et 21 dans le dernier cas³¹ en font des ensembles variés mais limités, faciles à étudier. Pour le domaine de la nature et des animaux, il faut constater d'abord que le bestiaire est nombreux et varié, faisant appel autant à

²⁸ Voir « Le monde et Chassignet » et « Les thèmes de Chassignet », *op. cit.*, pp. 51-65 et 67-76.

²⁹ Sonnets XVII, CIII, CXXXII, CL, CLV, CLX, CLXXIII, CLXXIX, CXCI, CCXXIII, CCLXXXII, CCLXXXIX, CXCI, CCCVIII, CCCXIII, CCCXVI, CCCXVII, CCCXVIII, CCCXIX, CCCLXXIII, CCCXCVII, CDII, CDXXIV pour les animaux, et sonnets CCLXVI, CCLXXXVIII, CCCXXI, CCCXXIV, CCCXXVI, CCCXLI pour la nature.

³⁰ Voir les sonnets XXV, XLV, L, LXXXII, LXXXVI, CXXXIII, CXLIII, CLXVII, CCXVIII, CCLV, CCLXXV, CCXCIV, CCCVI, CCCXL, CCCXLIX, CCCLV, CCCLVIII, CCCLXVII, CCCLXIX, CCCLXXI, CCCLXXIII, CCCLXXIV, CDIV et p. 485.

³¹ Sonnets XVIII, XLII, LXIV, XCIV, CVII, CIV, CXXV, CXXIX, CXXX, CXLIII, CLIX, CLXXVI, CC, CCIV, CCXXXI, CCC, CCCXXXIII, CCCLIX, CCCLXXI, CCCXCII et p. 302.

des animaux *exotiques* qu'à des animaux courants³². Nous avons déjà évoqué le vif plaisir que semble prendre l'auteur à décrire ces éléments de nature incrustés dans des sonnets pourtant bien peu lyriques. Ils interviennent accompagnés d'un développement parfois conséquent, comme dans le cas désormais fameux du *castor*³³ ou dans le cas du *sanglier* au sonnet CCCXCVII:

*Le sanglier vagabond, froissant de tout costé,
Erre de place en place et rarement habite
Dedans un mesme fort deus ou trois fois de suite,
Visant tousjours au lieu de sa divinité.*

*Poursuivi des chasseurs à toute extrémité
Il brosse par les bois d'une course subite
Et fait tant à la fin qu'il vient mourir au giste
Où premier du Soleil il receut la clarté.³⁴*

Ici l'exemple original occupe plus de la moitié du sonnet, et lui donne son orientation, ainsi que son unicité. Mais il est de nombreux cas dans lesquels les exemples ne sont guère développés, ramenés parfois au simple emploi d'un terme sortant un peu de l'ordinaire. Si c'est peu fréquent pour ce qui concerne la nature, l'auteur appréciant visiblement les descriptions de ce type³⁵, c'est une méthode qu'emploie Chassignet pour tout ce qui a trait à la justice et au monde du *Palais*. Il s'agit dans ce cas d'intrusions de termes liés au domaine d'étude et de travail de l'auteur, incrusté dans un discours dont il ne saurait modifier le cours. Dans 24 sonnets interviennent des mots comme *hoirier*³⁶, *conte à credit*³⁷, *gage*³⁸, *crediteur* et *debteur*³⁹ ou encore *usufruit*⁴⁰ et *sentence*⁴¹. Il existe bien sûr des poèmes centrés sur la

³² Le *tigre* ouvre le bal au sonnet XVII, accompagné par le *cerf* (s. CXXXII), le *lion* (s. CL) ou le *sanglier* (s. CCCXCVII). D'autres animaux plus domestiques sont représentés par l'*agneau* (p. 120), la *fourmi* (s. CLV) ou le *faucon* (s. CCXCIII).

³³ Voir sonnet CCXXIII.

³⁴ Sonnet CCCXCVII, vers 1 à 8.

³⁵ Voir la description du cerf, aux sonnets CXXXII et CDXXX, ainsi que les descriptions de la nature et de ses cycles, aux sonnets CCXL, CCCXI et CCCXXXIV.

³⁶ Sonnets CCLXXV, CCCVI et p. 485.

³⁷ Sonnet XXV.

³⁸ Sonnet XLV.

³⁹ Sonnet LXXXVI.

⁴⁰ Sonnet CCCLXVII.

⁴¹ Sonnet CCCLXXI.

justice, comme le sonnet CLII⁴², mais ce domaine fournit surtout des *termes* à Chassignet, plutôt que la matière nécessaire au développement d'exemples. L'individuation du poème se fait ici grâce à la seule *présence* d'un terme de ce type, qui tranche sur le discours ordinaire.

L'usage que fait l'auteur du domaine de la médecine est tout à fait semblable. Celle-ci semble lui fournir une réserve de mots *étranges* et peu usités, qu'il insère dans ses sonnets pour leur donner une particularité: dans le désordre, *apostume*, *gravelle*, *pleuresis*⁴³, *goutte*⁴⁴, *peste*⁴⁵ ou *ulcere*⁴⁶. Cela peut donner lieu à l'énumération de toute la série de *calamités* qui peuvent atteindre l'homme⁴⁷, ou à l'intrusion de ces termes médicaux dans des sonnets consacrés à d'autres maux de la nature humaine. Voici une partie du sonnet CLXXVI, représentatif du travail d'incrustation que permet ce genre de vocabulaire:

*L'un jusqu'au fond du cœur l'avarice tenaille
Et l'autre de l'envie injustement pressé
Cede à la calomnie et, le chef abaissé
De haine et de courroux, il se ronge et se travaille.*

*Icy je ne dis rien de tant d'oppressions
Qui tourmentent les cors de mille passions,
De goutte, fièvre, peste, apostume et gravelle.*

*Les seuls maus de l'esprit nous enseignent assez
Que bien-heureux sont ceus qui, mourans, sont passez
De ce combat mortel à la paix immortelle.⁴⁸*

La litote du premier tercet permet d'introduire dans un sonnet moral un choix de termes médicaux qui contrastent fortement avec le vocabulaire du reste du poème. C'est cette *rencontre* de deux domaines aussi éloignés qui crée ici la variation, qui introduit la diversité. N'appartenant pas au vocabulaire courant, ces termes créent un *événement* dans l'espace du sonnet, qui relance l'attention et crée la différence.

⁴² Les quatrains concernent la peine de mort et le divertissement offert au condamné avant l'exécution.

⁴³ Dans les sonnets XVIII, CLXXVI, CCCLIX.

⁴⁴ Voir sonnets XX, CLXXVI, CCLXXXVII, CCCLIX.

⁴⁵ La peste est de loin la maladie la plus présente de l'ouvrage, avec 10 occurrences: sonnets LVII, LXI, XCI, CX, CLIX, CLXXVI, CCXCIX, CDXV, CDXIX.

⁴⁶ Voir aux sonnets XLII et CCCLXXVII.

⁴⁷ Il en est ainsi aux sonnets XVIII.

⁴⁸ Sonnet CLXXVI, vers 5 à 14.

Le tableau ne serait pas complet s'il ne tenait pas compte d'une tendance de l'auteur qu'A.-M. Schmidt a qualifié de « pill[age] de l'encyclopédie » dans la préface qu'il consacre à Chassignet, pour son édition de *Poètes du XVIème siècle*⁴⁹. Ce pillage passe par les domaines les plus variés, qui ne font parfois qu'une brève apparition dans le *Mespris de la vie et consolation contre la mort*. Il en va ainsi pour des domaines comme la géographie (7 sonnets⁵⁰), l'histoire (11 sonnets⁵¹) ou la politique (7 sonnets⁵²). Certains termes, véritables hapax dans l'œuvre, comme *Liban*⁵³ ou *Got* et *Ostrogot*⁵⁴, sont bien présents pour faire varier le lexique et rendre le sonnet à son unicité fondamentale. Le pillage de l'encyclopédie se fait en réalité dans le monde clos du sonnet, ce qui en limite pour le moins la portée.

Limite également la diversité apportée par les exemples la tendance de l'auteur à *puiser* toujours dans les mêmes domaines ou dans les mêmes sources. 66 sonnets ont des exemples originaux qui sont directement issus de sources ou de la mythologie antique, et 47 autres exemples se réfèrent à la Bible. Plus précisément, on trouve 13 occurrences d'*Adam*⁵⁵, 8 de *Neptune*⁵⁶, et 16 de la *Parque*⁵⁷, qui se dessine comme un motif récurrent de l'ouvrage, malgré son caractère païen. La récurrence tend donc à s'élaborer à sein même d'un des éléments générateurs de diversité. Mais si la différence est toujours la même, est-elle encore vraiment si originale, si créatrice de variété ?

3. La combinatoire ou la recherche de l'unicité

Un constat s'impose donc à celui qui s'interroge sur cette oscillation entre répétition et variation chez Chassignet: les éléments générateurs de différence sont introduits dans un

⁴⁹ *Poètes du XVIème siècle*, édition La Pléiade, 1953, Paris, NRF, p. 930.

⁵⁰ Sonnets CXXXVI, CLXXXII, CCXVI, CCXCII, CCXCVI, CDI, CDV.

⁵¹ Précisons que nous considérons ici les sonnets qui font référence à une histoire autre que l'histoire antique, que nous étudierons plus loin, à propos des exemples pris dans le domaine de l'antiquité classique. Il s'agit donc des sonnets LIV, CXXXIX, CXLIV, CLXI, CLXII, CCII, CCXVI, CCXLIV, CCLXXXIX, CCXCII, CCCLXXXV.

⁵² Même remarque concernant l'antiquité. Il s'agit d'exemples politiques plus *modernes*. Voir donc les sonnets III, XXIV, LII, LXXIV, CLII, CLXI, CCLXXXIV.

⁵³ Sonnet CCXCVI.

⁵⁴ Sonnet LIV.

⁵⁵ Sonnets CXXVI, CXXXV, CXL, CLXX, CLXXIX, CXCIV, CCLXXIX, CCLXXXVI, CCCV, CCCVI, CCCXXXVII, CCCXLIII, CCCLX, CDXIV, CDXX.

⁵⁶ Sonnets XXVII, LXI, CLIX, CXCI, CCXXVII, CCCLXXIX, CCCXCIII, p. 436.

⁵⁷ Sonnets XVII, XXXVIII, XLV, LXXXV, XC, CXXXIX, CXLIII, CLVIII, CCXXXIII, CCXXXVI, CCLII, CCCXVIII, CCCXXXIX, CCCLXVII, CCCLXXI, CCCLXXX.

schéma qui tend lui à l'identique, et sont disposés autour d'un *attracteur* puissant et unique, qui donne son thème central à l'œuvre. D'une façon imagée, cela revient à construire toujours le même *mur* mais avec des *briques* différentes à chaque fois: dans la stricte architecture du sonnet viennent s'insérer des éléments *divergents* qui particularisent chaque poème. Le paradoxe de l'ouvrage est dès lors évident: le lecteur doit, au sein de cette « masse de vers »⁵⁸ s'attacher au détail du sonnet, ce qui implique vraisemblablement de suivre le conseil que donne l'auteur dans sa préface de « lire de chaque feuille un feuillet ou bien la moitié »⁵⁹. C'est bien ce qu'il faut faire ici pour comprendre la construction de l'unicité du sonnet dans l'ensemble vaste de l'ouvrage. Nous travaillerons sur un espace réduit qui a déjà été évoqué⁶⁰ et qui se révèle particulièrement intéressant pour mettre à jour les mécanismes de cette *combinatoire* des éléments mis en présence.

Il s'agit des sonnets CCLXIX-CCLXXI, dont les structures, les exemples et les thèmes sont très proches, voire quasi identiques. Nous avons évoqué le *point d'inflexion* choisi par l'auteur dans chaque poème, et qui permettait de provoquer la différence. Il faut revenir sur ces exemples pour préciser, non pas ce qui crée la répétition, ce point ayant déjà été traité, mais bien plutôt ce qui induit la différenciation des quatorzains. Autrement dit, il s'agit de voir, à partir d'une rapide étude linéaire parallèle, imposée par le déroulement des poèmes, comment s'élabore dans le détail la combinatoire poétique de Chassignet. Commençons par les premiers vers:⁶¹

*Pour un petit moment que tu dois vivre au monde
Pourquoy te bastis tu une habitation...*⁶²

*Arrivant au logis pour un petit quart d'heure
Que le passant y doit seulement séjourner,...*⁶³

*Chacun le mieus qu'il peut souffre en l'hostellerie
Les incommoditez d'une mauvaise nuit,...*⁶⁴

⁵⁸ Ruchon, *op. cit.*, et voir plus haut, partie II, section A-1, « un désordre apparent ».

⁵⁹ *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁰ Voir plus haut, Partie II, section C-2, « la construction du sonnet, essai de généralisation ».

⁶¹ Nous citerons toujours les sonnets dans l'ordre CCLXIX, CCLXX, et CCLXXI, en soulignant les éléments majeurs.

⁶² Sonnet CCLXIX, vers 1-2.

⁶³ Sonnet CCLXX, vers 1-2.

⁶⁴ Sonnet CCLXXI, vers 1-2.

Les deux premiers vers de chaque sonnet posent trois situations thématiquement proches et surtout les posent de la même façon; les deux vers sont dans tous les cas des *expositions* spatiales et temporelles, avec des vocables proches sémantiquement. La différence est créée par le changement de mode de discours, puisqu'à l'interrogation du sonnet CCLXIX s'oppose l'assertion cherchant l'approbation des deux autres sonnets. La différence de sujet laisse présager des énonciations différentes (*tu, le passant, chacun*), mais qui restent à préciser.

Les deux vers suivants annoncent les divergences:

*De si haute grandeur que sa construction
Semble chocquer du ciel la cambreure profonde?...⁶⁵*

*Il ne s'adonne point à rompre et retourner,
Demolir ou bastir le lieu de sa demeure;...⁶⁶*

*Resou de s'en aller au premier jour qui suit,
Dormir en sa maison sans crainte et fascherie...⁶⁷*

La première divergence est visible au sonnet CCLXXI, qui change de thématique, et donc de lexique. Les deux autres restent très liés par le motif de la construction. Dans tous les cas, ces quatre vers d'introduction ont précisé la thématique (le passage) et les modes de traitement du thème (la construction du logis). La suite du poème vient confirmer les nécessaires différences qui existent pourtant:

*Cain fust le premier qui sur la terre ronde
Dressa une cité, duquel l'invention
Incontinent en queue eut sa punition,
Perdant du ciel heurus la lumiere seconde.⁶⁸*

*Estranger vagabond sur la terre peu seure,
Ne travailles point tant à briguer et vener
Ces honneurs que tu dois bien tost abandonner,
Que vivre en tel estat qu'heureusement tu meure.⁶⁹*

⁶⁵ Sonnet CCLXIX, vers 3-4.

⁶⁶ Sonnet CCLXX, vers 3-4.

⁶⁷ Sonnet CCLXXI, vers 3-4.

⁶⁸ Sonnet CCLXIX, vers 5-8.

⁶⁹ Sonnet CCLXX, vers 5-8.

*Endure constamment la haine et la furie,
Les travaux et tourment de ce monde séduit,
Sçachant bien que demain tu vivras en desduit
En la cité de Dieu, recou de Samarie.⁷⁰*

Le deuxième quatrain du sonnet CCLXIX est un excellent exemple de divergence *grâce à l'exemple*, ici de type *hapax* à l'échelle des trois sonnets; *Cain* est une figure rare à l'échelle du *Mespris...*,⁷¹ ce qui donne bien sûr une réelle importance à cette *intrusion* qui permet aussi d'introduire de nouveaux mots, de nouvelles sonorités, qui individualisent définitivement cette partie du sonnet. Les deux autres poèmes restent proches par leur thématique, centrée toujours sur le *passage* (*vagabond, demain tu vivras*), que complète l'emploi répété de l'impératif (*ne travailles point, endure*). Leur convergence se confirme, basée sur la *combinaison* proche d'éléments voisins.

La divergence se laisse deviner dans le traitement différent d'un même sujet. Le thème central est ici l'homme face au monde, à ses séductions et à ses tentations, et Chassignet adopte deux point de vue opposés: dans le sonnet CCLXX, il cherche à dénigrer le plaisir des honneurs, tandis que dans le sonnet CCLXXI, il fait au contraire l'éloge du déplaisir occasionné par le monde, qui ne peut qu'être salutaire à l'interlocuteur. Son ambition est donc bien de dire la même chose, en décrivant les deux côtés d'une même médaille.

*Si tu devois ça bas longuement sejourner,
Je ne m'estonnerais de te voir tant peiner
A construire et bastir une maison d'eslite...⁷²*

*Tu ne fais qu'arriver et peut estre demain
La mort mettra sur toy son homicide main,
Te contraignant de choir dans la fosse profonde;...⁷³*

*Voyagers comme toy, tes peres ont esté,
Forains comme tu es devant la majesté
Du grand modérateur de nostre destinee...⁷⁴*

⁷⁰ Sonnet CCLXXI, vers 5-8.

⁷¹ Deux occurrences seulement, dans les sonnets CCLXIX et CDXXVII.

⁷² Sonnet CCLXIX, vers 9-11.

⁷³ Sonnet CCLXX, vers 9-11.

⁷⁴ Sonnet CCLXXI, vers 9-11.

La convergence s'annonce ici thématique, puisque le *passage* occupe encore le centre sémantique du sonnet à cet endroit; plus précisément, c'est l'argumentation qui cherche à imposer cette idée de *passage* au lecteur. Mais l'acquis thématique, c'est à dire ce qui peu à peu s'est construit dans chaque sonnet autour du thème central, conduit à une divergence lexicale: pour avancer, le sonnet doit préciser ce qu'il n'a qu'ébauché dans les quatrains, ce qui conduit nécessairement à une différenciation lexicale des poèmes. Le premier sonnet se consacre à la construction (*construire et bastir une maison d'eslite*), le deuxième à la mort et au temps qui passe (*demain, homicide main, mort, choir dans la fosse profonde*), et le troisième au voyage (*voyagers, forains*).

Mais c'est dans l'énonciation que s'affirme la plus grande différence entre les différents tercets cités: tous cherchent à convaincre de la même chose, mais leurs démarches sont différentes. Le sonnet CCLXIX adopte l'interrogation oratoire (jusqu'au vers 14) et son système *si* accompagné du conditionnel; le CCLXX oscille entre l'hypothétique (*peut estre*) et la certitude (*la mort mettra...*), entre le présent et le futur simple. Quant au premier tercet du sonnet CCLXXI, il utilise l'attestation du passé pour convaincre, avec un système temporel passé composé-présent. Un grand nombre de possibilités est utilisé ici par l'auteur, pour éviter la récurrence d'une forme qui porte un fond peu différencié.

*Mais te voyant si pres de ton proche depart,
Que ne regardes tu que tel met beaucoup d'art
A bastir un logis ou jamais il n'habite ?⁷⁵*

*Ceus des siecles premiers ainsi de lieus en lieus
Habitoient dans les creus ou sous les chesnes vieus,
S'avouant estrangers et pelerins du monde.⁷⁶*

*Par tant, si le travail du chemin t'est fascheus,
Ne desespere point du salut bien-heureus,
Bien tost tu parviendras au bout de ta journee.⁷⁷*

Pour ces derniers tercets, la convergence est assez évidente: toutes ces *chutes* de sonnets sont consacrées au thème du passage, pour convaincre définitivement le lecteur de la

⁷⁵ Sonnet CCLXIX, vers 12-14.

⁷⁶ Sonnet CCLXXI, vers 12-14.

⁷⁷ Sonnet CCLXXI, vers 12-14.

disparition et de la vanité de toute chose. La répétition thématique est assez forte ici pour provoquer une convergence lexicale: *depart, logis* au sonnet CCLXIX, *lieus en lieus, habiter, estrangers, pelerins* pour le sonnet CCLXX et *chemin, parvenir au bout* dans le poème CCLXXI. Après des cheminements différents, les sonnets se rejoignent donc sur la fin, pour ce qui concerne le sens du moins.

Le mode d'interpellation présent dans la chute est en effet tout à fait différent dans chaque sonnet. Dans le sonnet CCLXIX, l'interrogation oratoire se poursuit jusqu'au dernier vers, utilisant le présent et la deuxième personne pour interpeller le lecteur et l'inviter à réfléchir. Les deux autres se ressemblent par le choix de l'assertion, mais la première chute est basée sur la validité de l'expérience passée et fait appel à l'imparfait et à la troisième personne, distance oblige, tandis que la seconde se compose de propos apaisants formulés à la deuxième personne du présent, qui prend ici une valeur gnomique, et qu'accompagne un futur simple de certitude. Les trois fins de poème remplissent leur fonction de *chute* adressée au lecteur, et tentent de le faire réagir, mais avec trois modalités différentes: ironie ou raisonnement par l'absurde, valeur du passé et de ses acquis, et enfin conseils et propos rassurants. La divergence permet ainsi de *toucher* plus spécialement chaque type de lecteur.

Un bilan s'impose donc ici, à la lumière de cet exemple local particulièrement révélateur. Hormis la divergence pure entre sonnets, provoquée par l'intrusion d'une *preuve-hors-de-la-technè*⁷⁸ comme *l'exemple*, qui ne peut, à moins d'être répété explicitement, que faire diverger le discours, la convergence est le modèle dominant de ces trois sonnets. Thématique et stylistique, la convergence subit la somme des petites variations locales qui créent finalement la diversité de l'ensemble. Comme dans tout *système*, au sens général du terme, de petites différences locales ont des conséquences globales essentielles; le sonnet, avec ses contraintes, ne saurait déroger à la règle.

S'il s'agit ici de la sublimation d'un phénomène qui rend l'étude de la combinatoire particulièrement facile, force nous est de constater que ce n'est que l'amplification d'une tendance diffuse dans l'œuvre, ce qu'une étude précise des « mots-clés » viendrait confirmer. En effet, à partir d'une quantité définie de termes et de thèmes, Chassignet élabore, grâce à

⁷⁸ Voir plus haut et Roland Barthes, *op. cit.*, p. 126-127.

cette combinatoire une infinité de sonnets. La forme subit le même travail, et vient compenser la rigueur des contraintes propres à ce type de poésie. Entre les répétitions et les variations, également nécessaires les unes et les autres, la *combinatoire* se présente comme une articulation entre le ressassement du général et l'intrusion du particulier. Elle est aussi l'un des éléments principaux de la poétique de cet auteur, qu'il nous reste à définir davantage.

B. Éléments de poétique du sonnet

Il sera bon ici de partir d'une citation de M. Bideaux, dans un article consacré à la poétique de Chassignet, et qui porte en elle la question qui nous occupera pour finir:

Si Chassignet s'est résolument tourné vers la poésie pour exprimer ses inquiétudes spirituelles, il paraît n'avoir pas eu pleine conscience du parti qu'il pouvait tirer de ses recherches métriques et surtout du moule du sonnet, auquel il doit pourtant ses plus belles réussites.¹

Est déjà présente ici l'articulation entre projet et forme, qui s'incarne chez Chassignet dans le choix d'un recueil *poétique* de pièces *argumentatives*. Les desseins du poète et l'organisation de son discours ont déjà été envisagés, il reste à définir les implications formelles qu'ils provoquent dans le texte. Les conséquences poétiques de ses projets que le verbe *convaincre* résume assez bien dépassent en effet le cadre de la seule rhétorique pour modeler le sonnet et son organisation. C'est aussi sur l'espace d'écriture que constituent les 14 vers de 12 syllabes de chaque poème qu'il faut s'attarder pour définir ce qu'on pourrait appeler la *gestion de l'espace poétique*, qui prend chez cet auteur une forme caractéristique. Ce que la citation de M. Bideaux suggère et que nous ne pourrons qu'évoquer ici, le terme *hésitation* en rend bien l'idée. Hésitation entre la terre et le ciel, le monde et Dieu, mais aussi entre fond et forme, pièce courte et poème long, entre baroque et Renaissance, au point de créer une véritable poétique de l'entre-deux, qui ne peut jamais se décider à choisir.

1. Les desseins du poète et leurs conséquences sur la forme

a) Convaincre

Le premier but du poète que nous avons étudié concerne sa volonté de convaincre. Il est donc naturel d'envisager les conséquences formelles d'une telle ambition. La répétition et le ressassement, premières suites de ce projet, ont déjà été étudiées, mais il est clair qu'elles participent grandement à l'argumentation: convaincre passe par la répétition des mêmes éléments sous une forme toujours différente. Le poète se fait en quelque sorte *pédagogue*. En découlent une infinité de redondances et d'anaphores, ainsi qu'un jeu avec les synonymes ou

¹ M. Bideaux, « La poétique de J.-B. Chassignet: *Ni plus ni moins contrainte dans l'estroit canal d'une trompette ?* », in *Mélanges offerts à Louis Terreaux*, Paris, 1995, p. 369.

les termes voisins que nous avons déjà évoqué, à propos des sonnets CCLXIX-CCLXXI par exemple.

Il ne saurait être question de négliger pourtant certaines figures de mise en valeur, dont les deux principales sont ici le chiasme et l'inversion. Sans faire à proprement parler partie de la rhétorique, si ce n'est comme *figures*, elles contribuent en revanche à l'élaboration de la poétique particulière de Chassignet. Le chiasme peut être purement sémantique, sans reprise exacte des termes, comme au sonnet III:

*Si le simple enfançon et le fol irrité
Ne craignent de la mort l'indomtable puissance,
Sages, aurons nous moins de force et d'assurance
Qu'en fournit leur sottise et leur simplicité ?²*

Sans être aussi évident que dans les exemples qui suivent, le chiasme permet d'encadrer ici les sages par les enfants et les fous, sans doute pour répondre à la maxime de Saint Paul « *devenir fou pour devenir sage* »³. Le croisement minimise la différence entre les enfants et les fous, par opposition aux sages à qui s'adresse le discours: ces derniers peuvent donc apprendre chez les uns et chez les autres. Mais le chiasme peut aussi se faire beaucoup plus formel, cette fois-ci au détriment du sens:

*Libre d'un tel fardeau je pourray dire alors
Que tu conserves l'ame en la perte du corps,
Et conserves le cors en la perte de l'ame⁴*

Porté par la quasi répétition du vers, le chiasme devient ici un jeu poétique, dont la principale fonction est bien sûr de marquer le lecteur, comme un *refrain* ou une *rengaine*. La fonction poétique enrichit donc ce qui a pour but primordial d'attirer l'attention, de faire réagir. C'est ainsi que la figure du *miroir* accompagne le plus souvent les chiasmes chez Chassignet:

Je cri'ray tant, mon Dieu, mon Dieu je cri'ray tant⁵

Veus tu vivre sans peur, franc de tout desconfort,

² Sonnet III, vers 1 à 4.

³ Saint Paul, *Ière lettre aux Corinthiens*, 3, 18.

⁴ Sonnet CCCVIII, vers 9 à 11.

⁵ Sonnet CD, vers 9.

*Le chemin que tu fis de la mort à la vie
Sans frayeur ou douleur refais le, je te prie,
De la vie à la mort sans frayeur ou remort.⁶*

Qu'il se situe à l'intérieur d'un seul vers ou au contraire dans l'espace de la strophe, le chiasme sait jouer le rôle du miroir, surtout lorsqu'il est accompagné de plusieurs répétitions qui le mettent en valeur. On aura peut-être remarqué que le chiasme est rarement parfait dans le *Mespris...*, ce qui témoigne sans doute de la primauté du sens sur la forme: les termes sont d'abord choisis pour leur sens, ensuite pour leur valeur poétique.

L'inversion⁷ témoigne d'un phénomène équivalent: elle est présente davantage pour mettre en valeur l'élément important qu'elle permet de placer en fin de vers que pour la valeur poétique qu'elle incarne. Le plus souvent, en effet, elle introduit une rupture de rythme dans la phrase, surtout lorsqu'elle permet d'antéposer un complément du nom⁸:

*Les torrens des pechez me noyent et me troublent
Et m'a du Tout-puissant le bras abandonné⁹*

La lecture du vers 4 se trouve ici pour le moins *gênée* par l'intrusion de ce complément antéposé, qui donne toute son importance au verbe placé ainsi à la rime. L'inversion sait se faire plus discrète, lorsqu'elle porte sur des adjectifs¹⁰, ou remplir son rôle argumentatif lorsqu'elle concerne les groupes nominaux¹¹:

*Le Chrestien est assis par le grand Capitaine
Pour combattre en ce cors et ne sçaurait mourir
Par un coup de sa main s'il ne veut encourir
D'avoir quitté son ranc la reproche vilaine¹².*

⁶ Sonnet CXLVIII, vers 1 à 4.

⁷ Dans le *tableau analytique* livré en annexe, elle est parfois notée « inversion DB », pour « inversion de type Du Bellay ». Il s'agit de l'inversion flagrante des compléments du nom, des compléments d'objet ou des compléments circonstanciels au profit du verbe, pratiquée par beaucoup de poètes à cette époque, mais particulièrement par Du Bellay: *...le malheur nous fait ces tristes vers chanter* (*Regrets*, XVI, vers 11); *...on dit que je n'ay ce malheur mérité, / Et que digne je suis de meilleure fortune* (*Regrets*, XLIII, vers 13-14).

⁸ Voir parmi les 200 premiers sonnets, les numéros XLI, LXX, LXXIV, LXXIX, CVIII, CXLVI, CLXXXIII.

⁹ Sonnet CLXXXIII, vers 3-4.

¹⁰ Sonnets XXIX (vers 10: *Les maux que nos voisins endurent, opprimez*), LXXXVII (vers 5: *Ce que de grand, de beau, et de riche tu vois*).

¹¹ Sonnets XXXII, XLVI, LV, LXXVII, LXXXII, CXLVIII, CLXIII, CLXIV, CLXXII, toujours parmi les 200 premiers.

¹² Sonnet XXXII, vers 1-4.

Le Seigneur du trespas n'a personne excepté¹³.

Le but de l'inversion est ici assez évident, il s'agit de créer une rupture dans la phrase, dans son rythme, pour mettre en valeur à la fois l'élément antéposé (*du trespas*) au mépris des règles habituelles de syntaxe, et l'élément important placé à la rime (*excepté*). Le lecteur actuel ne peut qu'être choqué par cet ordre contraire à la syntaxe et parfois même au sens.

Ces deux figures, ajoutées à celles déjà évoquées plus haut, montrent à quel point l'auteur a su mettre la forme au service de son projet argumentatif. Ces figures simples, de même que la répétition ou l'anaphore, mettent juste en valeur les éléments qui importent à Chassignet, sans pour autant avoir recours à ce que M. Bideaux qualifie de « lourde armature démonstrative »¹⁴ à propos du sonnet CLXXXVIII. Le projet argumentatif trouve sa place dans la forme du sonnet, sans nier pour autant sa valeur poétique.

b) *Le dessein religieux*

Bien qu'il ne soit que peu évoqué par l'auteur lui-même¹⁵, le projet religieux du *Mespris de la vie et consolation contre la mort* ne saurait laisser aucun doute; Chassignet cherche à tourner son lecteur vers Dieu, et n'hésite pas à employer tous les moyens rhétoriques mis à sa disposition. Nous avons déjà étudié plus haut le rôle argumentatif de l'interrogation oratoire, qui doit mettre le lecteur face à ses incohérences, en quelque sorte *au pied du mur*. Elles doivent l'obliger à repenser sa situation actuelle devant Dieu. Découle tout naturellement de ce constat une question concernant le statut du sonnet lui-même: est-il vraiment cet *exercice* qu'il pourrait être pour le lecteur ? Et sinon, sait-il se faire *prière* ou *action de grâce*, et sous quelle forme ?

¹³ Sonnet XLVI, vers 14.

¹⁴ M. Bideaux, *op cit*, p. 363.

¹⁵ Voir les tercets du sonnet I: *Venez à gorge ouverte en l'eau de mes discours / Puiser contre la mort un assuré secours* (vers 8-9) et plus loin: *Icy vous treuverez que le plus seur moyen / Pour estre fait du Ciel eternal Citoyen...* (vers 12-13). C'est l'un des rares endroits où Chassignet évoque cet aspect de son travail.

Chassignet évoque par deux fois ce problème de l'*exercice*¹⁶, avec deux attitudes différentes. La première montre le lecteur-pécheur *en exercice* et tous les bienfaits qu'il peut en retirer:

*Les accidens mondains sont autant d'exercices
D'employer la vertu à l'encontre des vices
L'on se rend bien-heureus par la calamité¹⁷.*

Le présent gnomique du vers 14 indique un *devenir*, encore non atteint, ce qui n'est plus le cas au sonnet CDXXII:

*Ceus qui par foy, Seigneur, fermement te connoissent,
Les plus aigres douleurs qui jour et nuit les pressent
Ne les rendent plus lens, mais bien plus exercez¹⁸.*

C'est un constat, attesté par une expérience passée, que dresse ici le locuteur, invitant le lecteur à en tenir compte. Par deux fois donc, Chassignet emploie le terme *exercice* pour inciter le lecteur à faire de son expérience du monde un exercice de vertu, de piété. Le thème est donc abordé, mais l'auteur fait-il à son tour du sonnet un lieu d'exercice ? Sa forme sert-elle un tel dessein ? Si Chassignet reprend des conseils dignes des manuels de piété ou des *Exercices spirituels* de Loyola, il le fait toujours très localement, sur quelques vers du sonnet concerné. La forme se trouve parfois en accord avec les termes spécifiques qu'elle porte:

*Examine en ton cueur ta conversation
Et prens la medecine avant l'infection¹⁹*

L'impératif, forme dominante de l'*exercice*, s'accompagne ici d'une conversation avec Dieu, qui doit aider le pécheur à trouver le Salut. La plupart du temps chez Chassignet, cette invitation sur le mode impératif pousse le lecteur à *considérer* les méfaits du monde ou à les contempler *en esprit* par opposition aux bienfaits de Dieu²⁰:

*Rameine en ton esprit combien d'affliction,
Combien de folle joye et de vaine allegresse,*

¹⁶ Aux sonnets CCXXX et CDXXII.

¹⁷ Sonnet CCXXX, vers 12-14.

¹⁸ Sonnet CDXXII, vers 12-14.

¹⁹ Sonnet CXV, vers 6-7.

²⁰ Sonnets LXXII, p. 132, CCCVI, CCCIX, CCCXIII, CCCXXXVII, CCCLIII.

*Combien d'aigre douleur et de forte tristesse
Ont divisez tes jours en diverse action;*²¹

Invitation à la contemplation au début, le sonnet se poursuit par une réflexion sur la brièveté de la vie; il ne s'attache pas à la démarche *active* de l'exercice, mais la prend seulement pour point de départ. Il en est ainsi pour tous les cas cités ou presque, même si cela peut se faire plus intensément:

*Regarde quel tu es et tu verras en somme
Que ce cors charougneus que tu vas cherissant
Sous le palle tombeau doit aller pourrissant,
Sujet au chastiment du morceau de la pomme.*²²

Cela peut bien sûr conduire à la représentation excessive d'une réalité, toujours accompagnée d'impératifs et de verbe de pensée (considérer, imaginer, se représenter...) ou de perception (regarder, voir...). Le sonnet CXXV, fameux à bien d'un titre, fait partie de ceux-là. En voici le début:

*Mortel, pense quel est dessous la couverture
D'un chairnier mortuaire un cors mangé de vers,
Descharné, desnervé, où les os descouvers,
Depoulpez, desnouez delaisent leur jointure;*²³

L'énumération macabre se poursuit sur 12 vers, ce qui permet de dire que c'est peut-être l'un des rares exemples, avec le sonnet page 132, à prétendre au titre d'*exercice*. Ce n'est pas seulement une étape du raisonnement, c'est tout le sonnet qui se veut *bouleversant*, qui veut inviter le lecteur à *se jeter au pied de la croix*. Lorsqu'il ne prétend pas à un tel effet, l'exercice se transforme en conseils, formulés toujours à l'impératif²⁴, accompagnés de répétitions et d'un certain vocabulaire (*bien vivre, bien mourir, apprendre à mourir*). La section des sonnets CCXXX-CCXXXIV forme un *groupe* cohérent centré sur ce sujet; voici quelques exemples:

Mortel, fais que ton cueur de rien tant ne t'asseure

²¹ Sonnet LXXIII, vers 1 à 4.

²² Sonnet CCCXIII, vers 1 à 4.

²³ Sonnet CXXV, vers 1 à 4.

²⁴ Sonnets CCXXX-CCXXXIV, CCCXXXVIII, CCCXCI.

*Hormis de tost sortir hors du cercle mondain*²⁵

*Partant à bien mourir, dispose desormais
Tellement tes esprits que la Parque jamais
Ne coule au despourveu sous ta paupiere close.*²⁶

*Si tu veus sans regret le monde delaisser,
Meurs de bonne heure en luy et vivre en Dieu commence*²⁷

Les outils formels sont donc toujours les mêmes, pour un résultat souvent proche. Le ton varie un peu, sait être violent ou prendre l'aspect du conseil, mais toujours l'exercice se présente comme l'élément d'un ensemble plus vaste, le sonnet, qu'il ne saurait totalement influencer.

Que dire alors de l'autre dessein religieux du *Mespris...*, celui de la prière et de l'action de grâce ? Plusieurs sonnets se présentent comme des hommages à Dieu²⁸ ou à la mort²⁹, voire à un *Seigneur* non précisé³⁰, mais la majorité des poèmes concernés sont des prières³¹ avec une forme typique. Le *je* y occupe une place prépondérante, accompagné de l'interjection *ô*:

*Je t'embrasse, ô mon Dieu, et quand le froid trespas
Ceste masse de chair renversera là bas,
Fait que malgré la mort ma foy demeure vive.*³²

Le dernier vers évoque aussi ce qui rassemble formellement tous ces sonnets, l'omniprésence de l'impératif. L'insistance que sa présence répétée implique est parfois très forte et fait de la prière une véritable *sollicitation*:

*Garde moy de tomber et, me donnant ta crainte,
Repurge les pechez dont mon ame est atteinte
Et du crime inconnu, Pere, delivre moy.*³³

²⁵ Sonnet CCXXXII, vers 1 et 2.

²⁶ Sonnet CCXXXIII, vers 9-11.

²⁷ Sonnet CCXXXIV, vers 1 et 2.

²⁸ Sonnets CXXI, CLVI et CDXVI par exemple.

²⁹ Sonnets CCXVII et CCCXCVIII.

³⁰ Sonnets CXCIX, CCCXCIX, CDII, CDIII.

³¹ Sonnets CXXI, CXCIX, CCCXCIX, CDII, CDIII, CDVII, CDVIII, CDXI, CDXII, CDXIV, CDXV, CDXX, CDXXV, CDXXVIII, CDXXX, CDXXXI, CDXXXIV, p. 527. On aura remarqué la très forte présence des sonnets de la fin du recueil, qui appartiennent à la section adressée à Dieu.

³² Sonnet CLVI, vers 12-14.

³³ Sonnet CDXXV, vers 1 à 4.

Comme dans cet exemple, les impératifs sont souvent accompagnés de pronoms personnels objet à la première personne, comme s'il s'agissait de préciser qui est le bénéficiaire de la prière. Ce phénomène est particulièrement présent dans la série finale, consacrée à Dieu; le locuteur occupe ainsi une place prépondérante dans le dialogue.

Ces prières font aussi appel à des éléments typiquement chrétiens, qui s'accompagnent de répercussions formelles. Nous pensons ici à l'emploi du passé composé, destiné à marquer une différence avec l'état actuel du *pécheur*³⁴ et à celui que fait Chassignet de l'image du *baptême*³⁵. Il peut être décrit par la violence:

*Seigneur, l'effusion de ton sang précieux
Suffit bien à laver mes forfaits vicieux,
Regenerant en moy l'esprit du nouvel homme*³⁶

Mais l'auteur en parle majoritairement en lien avec l'eau et sur un ton plus apaisant:

*Mais si tost que je cheu dedans l'eau salutaire
Du baptesme au salut du Chrestien necessaire,
Par la foy je pris vie et fus en Jésus-Christ.*³⁷

De la même manière que le passé composé, le *baptême* sert à marquer un passage définitif du monde du péché à celui de Dieu. Il est une image parmi d'autres, mais il marque cette différence, qui importe à tout projet religieux, beaucoup plus que n'importe quelle autre. Dans la mesure où il n'existe pas de sonnet entièrement consacré à la prière ou à l'action de grâce, tous ces éléments doivent être vus comme des *inclusions* formelles ou thématiques, prises dans le cours de sonnets qu'elles ne modifient pas totalement. Au projet religieux de Chassignet répond donc une série de particularités formelles ou sémantiques, mais pas une forme *typique*, comme pour son projet argumentatif. Au lecteur de déceler ce dessein d'abord dans l'espace du recueil, puis dans celui du sonnet.

³⁴ Sonnet p. 120 par exemple.

³⁵ Sonnets CLXXX, CXCVII, CD, CDXIV, CDXXIII.

³⁶ Sonnet CDXIII, vers 9 à 11.

³⁷ Sonnet CXCVII, vers 12 à 14.

2. L'organisation de l'espace d'écriture

C'est bien cet espace du sonnet qu'il convient d'interroger pour mettre à jour les particularités d'écriture de Jean-Baptiste Chassignet. De par son choix, il dispose de 14 vers de 12 syllabes; les arrangements sont innombrables, mais il a déjà été signalé que l'auteur préfère massivement le schéma syntaxique, 4-4-3-3, présent strictement dans 140 sonnets du *Mespris...*, autrement dit le schéma le plus proche de la répartition strophique. Une étude plus précise des divergences confirmerait-elle ce penchant ? Commençons par une étude syntaxique du sonnet, avant de changer d'échelle, au profit du vers.

Le tableau suivant rend compte de ces exceptions³⁸:

<u>Pause en fin de vers:</u>	<u>Nombre de sonnets concernés:</u>	
1	10	2,2%
2	22	4,9%
3	10	2,2%
4	379 ³⁹	85%
5	5	1,1%
6	19	4,2%
7	6	1,3%
8	424	95%
9	10	2,2%
10	11	2,4%
11	301	67,4%
12	9	2%
13	38	8,5%
14	(446) ⁴⁰	/

³⁸ Il s'agit d'une synthèse des résultats rassemblés dans la colonne « *pauses* » du tableau analytique.

³⁹ Les résultats qui concernent les vers 4, 8 et 11 sont obtenus en comptabilisant les exceptions, c'est à dire les sonnets qui n'ont pas de pause à cet endroit (notés « pas v... » dans le tableau) puis en faisant la différence.

⁴⁰ Ce résultat, absurde en soi, n'est donné que pour comparaison avec ceux concernant les vers 4, 8 et 11.

La première constatation est évidente: ce phénomène de pauses en fin de vers est une *divergence* rare, puisqu'il n'excède jamais 10%; le sonnet reste dominé par la structure strophique, que l'auteur respecte avec beaucoup d'attention (85%, 95% et 67,4%). Le goût de la chute apparaît aussi, dans la mesure où la pause en fin de vers 13 donne un statut de sentence à la clause qui se trouve par là même isolée et mise en valeur; c'est aussi la divergence la plus représentée. En voici quelques exemples:

*Telle est la loye de Dieu de tout peuple receue
Que toute voye aura une certaine issue;
En fin tu t'en iras où toutes choses vont.*⁴¹

*Cherchons l'heur en dedans et non pas en dehors,
Au ciel, non en la terre, en l'ame et non au cors.
Assez riche est celui qui çsait comme il faut vivre.*⁴²

Une analyse des résultats permet aussi de rapprocher les vers 2 et 6; la pause y est plus présente, sans doute parce que leur position médiane dans la strophe ne perturbe pas trop l'architecture du sonnet. De même, malgré les variations numériques, les vers 1, 5, 9 et 12 sont comparables. Leur statut de début de strophe tend à limiter la possibilité d'une pause finale. Le schéma strophique semble organiser en fonction de ses exigences le reste du sonnet. Les vers 3 et 7 témoignent du même phénomène: la pause finale y est rare, avant tout parce que la pause strophique est très majoritairement respectée au vers suivant.

Le vers 10 constitue une sorte d'exception parmi ces divergences, puisqu'il ne saurait être rapproché des vers 2, 6 et 13 avec qui il partage pourtant une position commune dans la strophe. Étrangement, bien qu'il respecte toujours le dizain des vers 9 et 10 pour les rimes, Chassignet ne cherche pas à l'isoler par la syntaxe. Le sonnet XVI présente l'un des rares exemples de cette situation:

*On n'emporte non plus que l'on a apporté,
Ce qui couvre nos cors nous sera tout osté.
L'entrée et la sortie en ce monde est semblable.*⁴³

⁴¹ Sonnet IV, vers 12-14.

⁴² Sonnet CCXIX, vers 12-14.

⁴³ Sonnet XVI, vers 9 à 11.

L'extrême fragmentation de ce tercet, qui se traduit par une juxtaposition d'images, et par l'emploi de termes courts au vers 10, permet d'expliquer ce recours à la pause. Elle crée aussi un premier effet de chute avec le vers 11. Bien qu'il s'agisse d'une position médiane dans la strophe, il est rare de voir le vers 10 ainsi clos; l'affaiblissement du respect de la pause en fin de vers 11⁴⁴, qui tend à faire des tercets un seul sizain, ne peut expliquer, au contraire, la rareté de cette construction. Peut-être faut-il changer d'échelle pour comprendre ce phénomène.

Si l'on complète notre tableau par l'étude des pauses en milieu de vers, on obtient la série de résultats suivante:

<u>Vers concerné</u>	<u>Nombre de sonnets avec une pause:</u>	
	en fin de vers	en milieu de vers
1	10	10
2	22	18
3	10	7
4	379	0
5	5	4
6	19	6
7	6	3
8	424	0
9	10	13
10	11	7
11	301	6
12	9	16
13	38	8
14	(446)	0

Ici encore, un schéma bien précis se dessine, qui porte lui aussi sur des phénomènes marginaux. Dans les quatrains, les pauses sont de plus en plus présentes en milieu de vers, avant de décroître à la fin de la strophe; dans les tercets, la fréquence des pauses de milieu de

⁴⁴ Respectée dans seulement 67% des cas, contre 85% et 95% pour les autres strophes.

vers va toujours décroissant. Le phénomène majeur concerne l'absence de pause médiane dans les vers qui ferment les strophes. Il faudra revenir sur le vers 11, exceptionnel à plus d'un titre.

La pause est très présente au milieu des vers 1, 9 et 12, en relation avec l'emploi des interrogations oratoires au début du sonnet ou des tercets. Il s'agit de *prises à parti*, qui ne sont pas toujours poursuivies (en témoigne la baisse de fréquence pour le vers 5), dont voici quelques exemples:

*Qu'est-ce que d'estre mort ? - que n'estre plus au monde.*⁴⁵

*Qu'est ce que de votre vie ? une bouteille molle*⁴⁶

La plupart de ces pauses sont aussi le fait d'interjections comme *helas, hé, non, ô...* qui apparaissent parfois seulement dans les tercets, pour relancer l'attention du lecteur:

*Hé ! voulons nous tousjours irriter contre nous
La vengeante fureur de tes justes courroux*⁴⁷

*Les estas et les biens, hélas ! ne sont pas dignes
Que nos ames qui sont celestes et divines
Asseurent là le but de leur félicité*⁴⁸

Comme pour les pauses finales, il est possible de rapprocher les vers 2, 6, 10 et 13; tous situés en milieu de strophes, ils peuvent être plus facilement fragmentés ou interrompus. Il s'agit aussi bien souvent de *débordements* ou de rejets des vers précédents, qui ouvrent les strophes. Par exemple:

*Les poissons escaillez aiment les moites eaus,
Les fleuves et les lacs; les animaus sauvages
Aiment les bois touffus...*⁴⁹

*Les biens dont tu gaudis, le Seigneur te les preste,
Ils ne sont pas à toy; quant il plaît au donneur
Te les redemander...*⁵⁰

⁴⁵ Sonnet XLI, vers 1.

⁴⁶ Sonnet XCVIII, vers 1. Il s'agit du seul cas prolongé jusqu'au vers 9.

⁴⁷ Sonnet CDXIX, vers 9-10.

⁴⁸ Sonnet CCXX, vers 9 à 11.

⁴⁹ Sonnet CCXL, vers 1 à 3.

⁵⁰ Sonnet CVI, vers 5 à 7.

*Suffit-il pas d'atteindre en ceste mort vivante
Cinquante ou soixante ans ? moins la vie est plaisante
Plus de leurs derniers jours nos jours vont s'approchans.*⁵¹

Les pauses sont toutefois moins présentes dans les vers 6, 10 et 13, en raison du goût de Chassignet pour les phrases longues et amples, pour les *périodes* qui occupent une ou plusieurs strophes⁵². Cette tendance ne l'empêche pourtant pas de marquer une pause en cours de vers 11. C'est le seul cas où un vers de cloture de strophe est ainsi interrompu. L'explication vient sans doute de la volonté de former un sizain qui se traduit par un affaiblissement de la pause en fin de vers 11⁵³. Mais ce phénomène explique en même temps pourquoi la fin du vers 10 comporte si peu de pauses; la tendance est bien de créer un espace d'écriture vaste, si possible un sizain, dans lequel les périodes ou les phrases longues puissent trouver leur place:

*Chaque heure, chaque point de ceste foible vie,
Ostant l'homme à soy mesme au tombeau le convie,
Ce pendant sur la terre, assurant ses discours,*

*Bien que par le menu à tout coup il trespasse,
Redoute incessamment qu'une fois ne se face
Ce qu'il souffre à toute heure et se fait tous les jours.*⁵⁴

Cet exemple témoigne de la volonté de faire des deux tercets une longue préparation à la chute, qui trouve sa place dans le système de la période. La démonstration n'est bien sûr pas toujours aussi évidente, Chassignet respectant particulièrement, même lorsqu'il prend certaines libertés en milieu de strophe, le schéma strophique traditionnel. Ces exceptions, ces divergences, restent dans le domaine des *libertés très contrôlées*. C'est d'ailleurs ce que l'on retrouve lors de l'étude du rythme, à l'échelle du sonnet.

⁵¹ Sonnet CCL, vers 9 à 11.

⁵² Voir le début du sonnet CDXXX. Cette superbe période occupe les deux quatrains; sa protase occupe 6 vers, et se clot sur l'acmé « *fidelle* » qui achève aussi la comparaison entre le cerf et le chrétien, tous deux poursuivis, tous deux à la recherche d'un abri *qui (...) sauve la vie et (...) rende l'haleine* (vers 8).

⁵³ Un seul sonnet présente la particularité d'avoir deux pauses au vers 11, une fois au milieu, une fois à la fin: *...que le berger endure / Pour sauver son troupeau; ô durté de nos ceurs !* (sonnet CLXXXVIII, vers 10-11). Il faut déjà la combinaison d'un rejet et d'une apostrophe pour provoquer un tel phénomène.

⁵⁴ Sonnet III, vers 9 à 14.

Si l'on se penche, ne serait-ce que rapidement sur la question du rythme dans les vers du *Mespris de la vie et consolation contre la mort*, on constate encore une fois la prédominance d'un schéma, basé sur le respect de la césure. Il arrive parfois, en lien avec l'intrusion des pauses en milieu de vers, souvent engendrées par les interjections, que le rythme se trouve brisé, laissant place à une répartition saccadée des syllabes:

*Le soldat de son chef la volonté doit suivre*⁵⁵

L'inversion contribue à créer cet effet saccadé du vers final, qui respecte toujours la césure, mais qui adopte la répartition 3-3-4-2. Ce choix peut se répercuter sur un espace plus vaste comme le tercet; il devient dès lors figure d'imitation:

*Il voltige, il discourt, il compasse les ans,
Il ordonne, il reforme, il balance les tems
Et, confus, en son fait il est du tout extreme.*⁵⁶

L'un des phénomènes les plus marqués reste la répétition d'un rythme sur plusieurs vers, en lien avec la reprise de termes ou l'anaphore. Voici un exemple parmi d'autres:

*Par tout où nous courions la mort nous eschaugnette,
Par tout où nous allions sur nous elle se jette*⁵⁷

Tout comme la disposition saccadée, la répétition d'un rythme fait partie de ces divergences qui n'arrivent pas tout à fait à faire oublier la monotonie du modèle qu'ils remettent en cause. Le lecteur ne peut qu'être frappé par la récurrence du schéma 6-6, qui fait certes parfois l'objet de recherches: M. Bideaux évoque les « préoccupations de métrique et de rythmique »⁵⁸, « la richesse des combinaisons métriques dont use Chassignet »⁵⁹ en se référant à A. Muller⁶⁰, mais l'étude de ce dernier porte sur la traduction des Psaumes effectuée par le poète franc-comtois et non sur le *Mespris*.... Une étude plus précise des vers des sonnets ne mettrait sans doute pas à jour une telle variété: ce recueil n'est guère le lieu de critiques ou

⁵⁵ Sonnet LXX, vers 14.

⁵⁶ Sonnet CCCLXXXVI, vers 9 à 11.

⁵⁷ Sonnet CX, vers 8-9.

⁵⁸ M. Bideaux, *op. cit.*, p. 367.

⁵⁹ *Ibid.*, note 41 p. 367.

⁶⁰ A. Muller, *Un poète religieux du XVIème siècle: Jean-Baptiste Chassignet (1578?-1635?)*, Paris, 1951, p. 114-117.

d'expériences qui viseraient à sortir des schémas traditionnels imposés par l'alexandrin ou la césure. Créateur de *sens*, mais non de *forme*, le *Mespris de la vie et consolation contre la mort*, se laisse ranger parmi ces œuvres qui ont privilégié le *fond*, oubliant que le sonnet n'est pas *que* le lieu d'une démonstration. Ne faut-il pas pour finir essayer justement d'envisager la perspective poétique de son auteur comme une hésitation entre Renaissance et Baroque, fond et forme ?

3. Une poétique de l'entre-deux ?

Lire la préface puis les sonnets du *Mespris...* permet très vite de se rendre compte que l'auteur n'a pas toujours su *se décider*. Il définit très précisément son projet, *traquer la mort*, et peu à peu se tourne vers Dieu pour faire de son recueil un ouvrage militant. Le même problème se pose pour sa poétique qui hésite bien souvent entre le *classicisme renaissant* et le baroque. Les critiques hésitent à leur tour et M. Bideaux fait dans son article une synthèse utile⁶¹. Lope, l'éditeur du *Mespris...*, dit que « Chassignet est un auteur de culture humaniste »⁶² avant de comptabiliser les éléments baroques qu'il trouve dans le recueil⁶³. Formé dans un environnement humaniste, « Chassignet semble avoir compris cette tension politique et spirituelle qui allait éclater sur les champs de bataille de la Guerre de trente ans »⁶⁴. La comparaison thématique et historique dressée par Lope est convaincante, mais il évoque lui-même ce qui interdit de faire de Chassignet un pur baroque: « cet art [l'art baroque] brise le cadre des conventions traditionnelles »⁶⁵. Nous espérons avoir assez montré qu'il n'en était rien, ce qui permettrait de discuter, comme R. Ortali et M. Bideaux l'ont fait⁶⁶ l'affirmation de Lope selon laquelle « le *Mespris de la vie* renferme un grand nombre d'éléments *baroques* aussi bien du point de vue du style que de celui de l'inspiration »⁶⁷.

⁶¹ M. Bideaux, *op. cit.*, passim.

⁶² *Le Mespris...*, *op. cit.*, préface de H.J. Lope, p. XXXIV.

⁶³ *Ibid.*, pp. LIV-LXV.

⁶⁴ *Ibid.*, p. LV.

⁶⁵ *Ibid.*, p. LVI.

⁶⁶ R. Ortali,

⁶⁷ *Le Mespris...*, *op. cit.*, p. LXIII.

M. Bideaux résume parfaitement la situation: « il serait excessif de voir en [Chassignet] le représentant de quelque baroque frénétique »⁶⁸ même si « sa thématique est incontestablement celle du baroque »⁶⁹. À voir la tension qui se manifeste dans les sonnets du *Mespris...*, on ne peut qu'être d'accord avec ce jugement: nombre de sonnets sont partagés entre ciel et terre, vie et mort, péché et salut⁷⁰, mais il s'agit toujours d'un baroque thématique. M. Bideaux ajoute en effet, malheureusement sans développer, que « cette nouvelle inspiration (...) ne renonce pas tout à fait au langage poétique de l'âge précédent »⁷¹. Dans les faits, la forme reste classique, conforme au *canzoniere* pour le recueil, au sonnet pour le poème: « la poétique de Chassignet est marquée de l'empreinte des courants littéraires dominants de son temps »⁷². Malgré quelques variations et quelques expériences formelles, elle respecte donc massivement les règles des genres concernés. Vouloir donc faire de Chassignet un baroque, c'est être fasciné par le thème et ses ramifications, incontestablement de type baroque, au point d'en oublier une forme qui ne saurait être qualifiée ainsi.

En évoquant les recherches métriques de Chassignet qu'il oppose au « prosaïsme qui envahit trop souvent ces pièces »⁷³, M. Bideaux oppose déjà forme et fond, répétition thématique et tentatives formelles. Dans la préface du *Mespris...*, l'auteur désigne très précisément son sujet avant d'envisager les reproches qui pourraient lui être adressés; force est de constater qu'il s'agit surtout de reproches formels: *prolixité, discontinuité, humilité, enfance, verdure, facilité, répétition*⁷⁴. Il poursuit par une citation de Montaigne qui témoigne de son obsession de la mort⁷⁵. Le poète hésite lui-même à définir sa poétique et son ambition, entre forme et fond, *poésie* et *sens*. Comparant l'auteur du *Mespris...* à Sponde, M. Bideaux

⁶⁸ M. Bideaux, *op. cit.*, p. 358.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 363.

⁷⁰ Une recherche dans la colonne « mots-clés » donne des résultats intéressants: le couple *chair-esprit* est présent dans 5 sonnets (LXII, CCXC, CCCXLVIII, CDXXVII, CDXXVIII), *corps-esprit* dans 12 sonnets (XXXIX, CXX, CXXXIII, CLXXVI, CXCII, CXCIV, CCXC, CCCXLVIII, CCCLXII, CCCXCV, CDXVI, p. 485). On retrouve un couple *terre-ciel* dans 17 sonnets (CLXVIII, CLXXXVI, CXCII, CCXIX, CCLXVIII, CCLXXIII, CCLXXIV, CCLXXVII, CXCIX, CCCXI, CCCXLVII, CCCLXX, CCCLXXVI, CCCXCIX, CDXI, CDXXI, CDXXXI), *paradis-enfer* dans les sonnets CLXXVII et CDXII, et *péché-salut* dans les sonnets CCIX et CCCLXXIV.

⁷¹ M. Bideaux, *op. Cit.*, p. 355.

⁷² *Ibid.*, p. 368. C'est nous qui soulignons.

⁷³ *Ibid.*, p. 367.

⁷⁴ *Le Mespris...*, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 15-16.

conclut: « il n'en est pas moins vrai que Chassignet donne l'impression de n'avoir pas su choisir entre la plénitude formelle dont Sponde venait de montrer le pouvoir dans ses *Stances* et *Sonnets de la mort*, et la respiration moins contrainte d'une poésie pénitentielle portée à l'effusion lyrique comme au sermon »⁷⁶. L'hésitation a donc eu des répercussions jusque dans la poétique de l'auteur.

Quant au lecteur actuel, il perçoit la récurrence d'un thème au sein d'une forme qui ne varie pas beaucoup non plus. Autrement dit, il est clair que Chassignet se tient à une forme fixe et définie, pour pouvoir faire varier à l'intérieur du cadre, du *moule* ainsi créé, non pas le thème, mais les éléments de chaque sonnet. Sans privilégier la forme ou le fond, l'auteur a choisi de privilégier le *détail*, ce que seul le sonnet, considéré comme un élément autonome, permet dans l'espace du recueil. Poétique de l'hésitation, de l'entre-deux, pour le fond et la forme, la poétique de Chassignet invite à changer souvent de *point de vue* et d'*échelle* pour ne rien perdre des infimes détails qui font sa richesse.

L'écriture de l'auteur du *Mespris...* est donc la résultante de la confrontation de ses ambitions de poète, d'homme religieux et d'organisateur de vers. Si sa forme ne se caractérise pas par sa grande variété, il resterait à étudier de près les objets insérés dans le moule par trop répétitif qu'est celui du sonnet. Encore une fois, la *combinatoire* vient engendrer le désordre nécessaire à la création poétique, combinatoire de *contenants* et de *contenus* toujours proches mais toujours assez dissemblables pour susciter chez leur auteur l'envie de réécrire une fois de plus le même poème, avec cette *infinie variation*⁷⁷ qui caractérise le *canzoniere* depuis Pétrarque.

⁷⁶ M. Bideaux, *op. cit.*, p. 368-369.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 362.

Notre analyse a donc été menée selon trois directions principales, qui visaient à caractériser les desseins, l'organisation et la forme poétique du *Mespris de la vie et consolation contre la mort* de Jean-Baptiste Chassignet. S'agissant d'une étude d'ensemble, il est certain que les résultats en sont parfois trop généraux, et que les conclusions auraient pu être mieux exploitées. Un bilan provisoire est pourtant possible: l'essentiel de ce travail est d'avoir montré à quel point la forme pouvait être mise au service des ambitions du poète, qu'elles soient spirituelles ou poétiques. Le *lieu du discours* que constitue la religion devient quant à lui un réservoir d'images, parfois même de phrases entières qui s'intègrent parfaitement dans le discours poétique. La poétique de Chassignet est le produit de l'interaction de ces deux tendances, qui plus que jamais systématisent la dichotomie *forme-fond*. Le résultat, s'il est particulièrement favorable à la production, laisse la qualité un peu en souffrance; Chassignet n'envisage jamais le sonnet comme un *joyau*, ce qui témoignerait d'une modernité qui n'est pas de mise, mais bien au contraire comme un élément du fleuve du recueil, pris dans son courant et dans celui de la lecture.

Il nous faut aussi revenir sur la méthode adoptée, pour en tirer quelques conclusions. Si elle ouvre des horizons de recherche immenses, il est évident qu'il est aussi difficile de l'exploiter pleinement dans l'espace de ce travail, avant tout par manque de recul. Peu de remarques ont été faites sur les rimes qui pourtant en appelaient, et sans doute trop peu concernent les figures, ou les images innombrables du recueil. En réalité, chaque critère réclame une exploitation propre, que l'on pourrait qualifier de *verticale* en se référant au *tableau analytique*, qui seule pourrait préciser chaque aspect de l'écriture de Chassignet. Peut-être faut-il considérer cette recherche comme une introduction, ou comme une invitation à utiliser une démarche équivalente sur d'autres recueils de la même époque ou de la même importance. Une comparaison est en effet maintenant sérieusement envisageable avec d'autres recueils de notre auteur, pour en déterminer la *paternité*¹ ou simplement les évolutions. Les horizons de l'outil élaboré et testé ici sont sans doute susceptibles d'apporter des éclairages nouveaux sur

¹ Nous pensons bien sûr aux *Sonnets Franc-Comtois*. R. Ortali l'attribue à Chassignet après une analyse des images (*op. cit.*, pp. 115-125), mais cette comparaison devrait être étendue à d'autres critères pour être décisive.

les imposants recueil de poésie religieuse de cette époque. Ce travail se veut finalement une invitation à poursuivre une recherche de ce type sur d'autres *espaces poétiques*.

IV. Annexes

A. Méthode

Le constat de l'absence d'étude précise et globale sur le *Mespris...* nous a amené à vouloir consacrer à chaque sonnet une *fiche* constituée de 12 critères susceptibles de différencier les poèmes les uns des autres. Les *bases de données* sont un outil que l'informatique a rendu parfaitement utilisables pour ce genre de travail. Les fiches sont définies à partir de ces critères avant d'être classées selon le désir de l'utilisateur. Pour faciliter l'usage de la *base*, nous avons ici classé les sonnets par ordre croissant, en plaçant les poèmes non numérotés à la fin. Cela donne à chaque fiche le numéro du sonnet qu'elle représente. Avant toute chose, justifions les critères retenus pour le tableau. Ils sont au nombre de 12 et se définissent comme suit:

- * Numéro: il s'agit de leur numéro dans l'édition de 1594 reprise par Lope pour son édition du *Mespris...*. L'auteur a parfois remplacé ce numéro par un titre plus précis, particulièrement dans le cas des sonnets non numérotés.
- * Sources: ce critère rassemble les sources attestées par la critique, souvent déjà évoquées dans l'édition Lope mais que de nombreux articles ultérieurs sont venus compléter. C'est aussi le lieu d'hypothèses, par exemple pour les sources encore peu attestées comme les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola.
- * Adresse/sujet: cette colonne rassemble les différents interlocuteurs présents dans les sonnets. Il est en effet primordial dans cette oeuvre de savoir qui parle à qui, et quelle position d'énonciation chacun choisit. Ce critère a été exploité dans la section I - A, consacrée à l'argumentation.
- * Rimes: les différentes rimes de chaque sonnet sont rassemblées ici. Elles sont presque toujours au nombre de cinq. Les parenthèses signalent les rimes plus *riches* qui ne concernent pas tous les termes porteurs de cette rime. C'est un phénomène très fréquent mais qui n'a pu être étudié ici.

- * Reprises: les termes ou les membres de phrase répétés dans l'espace du sonnet trouvent leur place ici. Leur étude a été partiellement faite dans la partie III - A, qui concerne la répétition dans le *Mespris de la vie et consolation contre la mort*.
- * Mots-clés: comme son titre l'indique, cette colonne rassemble les termes essentiels de chaque sonnet, pour tenter de l'individualiser *thématiquement*.
- * Pauses: ce critère rassemble les pauses présentes au sein des vers et à la fin des vers quand il ne s'agit pas des vers 4, 8, 11 et 14. L'absence de pause à ces endroits est aussi signalée. Pour l'exploitation des résultats de cette colonne, voir la section III - B et les tableaux qui y sont insérés.
- * Intrusions: la répétition des termes les plus courants dans le *Mespris...* invite à rechercher les termes rares, parfois de type *hapax*, qui émaillent le discours. Ils sont rassemblés ici, et leur étude a été faite dans la section III - A, consacrée à la variation et à la répétition.
- * Images: cette colonne rassemble les principales images présentes dans chaque sonnet. Leur étude détaillée n'a malheureusement pas trouvé sa place ici.
- * Chute/vers particulier: certains vers marquants ou intéressants ont été rassemblés ici. Lorsqu'aucun numéro de vers n'est présent, il s'agit du vers 14, envisagé comme une *chute*.
- * Thème général: le sonnet, envisagé comme un ensemble clos, a bien souvent chez Chassignet une thématique particulière qui a été relevée grâce à ce critère. Avec les *mots-clés*, il permet de définir thématiquement chaque sonnet, pour le différencier des autres.
- * Stylistique: cette colonne rassemble les particularités poétiques et stylistiques des sonnets du *Mespris...* Leur exploitation a été faite tout au long du précédent travail.

À partir de ces critères, il est possible de procéder à des *recherches* et à des *requêtes* dans l'ensemble de la base de données. Une *recherche* permet de rassembler toutes les fiches contenant une suite de caractères définie, qu'il s'agisse d'un mot, d'une phrase ou d'une

remarque stylistique précise. Une *requête* est une recherche plus précise sur quelques critères définis; son principal intérêt est de permettre les recherches croisées, qui portent sur 2 ou plusieurs critères préalablement choisis, ou sur plusieurs suites de caractères en même temps. Une recherche simple localisera par exemple toutes les fiches des sonnets contenant une *anaphore* tandis qu'une requête permettra de trouver tous les sonnets qui ne comportent pas de pause à la fin des vers 4 et 11 ou 4 et 8. Plus limitée, puisqu'elle ne porte pas sur tout le tableau, la requête est avant tout un outil de *rassemblement* particulièrement efficace lorsqu'il s'agit d'étudier un critère précis pour définir les pratiques et les habitudes de Chassignet dans ce domaine.

La première étape de toute réflexion sur le *Mespris...* dans le travail ci-joint a toujours été l'étude des résultats donnés par ces deux types de recherches. Leur synthèse constitue la matière de ce travail.

B. *Tableau analytique des sonnets du Mespris de la vie et consolation contre la mort de Jean-Baptiste Chassignet*

On trouvera ici le tableau qui a servi de base à cette recherche sur le *Mespris de la vie...* de Chassignet. Le lecteur voudra bien en excuser les insuffisances, les erreurs et les abréviations que la taille de l'étude aidera sûrement à expliquer.

C. Bibliographie

1. Ouvrages de Chassignet consultés

Jean-Baptiste Chassignet, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, édition de H.J. Lope, TLF, Genève, Droz 1967.

Jean-Baptiste Chassignet, *Paraphrases sur les 150 Pseaumes de David*, Edition Morillon, Lyon, 1613 (réimpression: Editions Pirotat, Macon, 1913).

Jean-Baptiste Chassignet, *Sonnets Franc-Comtois*, édités en 1892 par Th. Courtaux, réédition Slatkine Reprints, Genève, 1969.

2. Etudes générales ou consacrées à Chassignet

Amour sacré, amour mondain, Cahiers V.L. Saulnier, 12, PENS, 1995.

Arens J.C., « J.B. C. of Seneca », *Neophilologus*, janvier 1963, 73-76

Ariès Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Seuil, 1975

Barthes R., « L'ancienne rhétorique, aide mémoire », dans *L'aventure sémiologique*, Points-Essais, Seuil, Paris, 1985, pp. 85-165.

Bensimon Marc, « La Paraphrase en vers de la Bible de J.-B. Chassignet : images des Juifs », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance (BHR)*, 54, n° 3, 1992, pp. 625-637.

Bensimon Marc, « La porte étroite: essai sur le maniérisme », *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, n° 10, 1980.

Bideaux M., « La poétique de J.-B. Chassignet: *Ni plus ni moins contrainte dans l'estroit canal d'une trompette ?* », dans *Mélanges offerts à Louis Terreaux*, Paris, 1995, pp. 347-370.

Blanchard André, « Jean-Baptiste Chassignet (1578-1620) », *Arts et Lettres*, 4, 1946, pp. 35-46.

Boèce, *Consolation de la philosophie*, Rivages Poche, 1989.

Cave C., *Devotional poetry in France c. 1570-1613*, Cambridge, University Press, 1969, pp. 152 et suivantes.

Charlier, « J.-B. Chassignet Historien », dans *Mélanges Abel Lefranc*, 1936, pp. 468-472.

Clément M., *Une Poétique de crise: poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, B.L.R. n° 34, Champion, Paris, 1996.

Delumeau Jean, *La peur en Occident*, Hachette, Pluriel, 1978, Paris.

Du Bruck Edelgard, « Three religious soneteers of the waning Renaissance : Sponde, Chassignet, La Ceppède », *Neophilologus*, juillet 1970, pp.235-243.

Du Plessis-Mornay Philippe, *Excellent discours de la Vie et de la Mort. Des Epistres de Senèque*, s.l. 1576 et La Rochelle, 1585.

Du Plessis Mornay (1576), *Discours de la vie et de la mort*, édition Mario Richter, 1964, Milan.

Erdei Klara, « Méditation et culpabilisation: une spiritualité du péché », dans *La méditation en prose à la Renaissance*, Cahiers V.L. Saulnier n°7, PENS, 1990.

Febvre Lucien, *Au coeur religieux du XVIème siècle*, Gallimard, 1957.

Fragonard M.-M., « La méditation sur les psaumes : monologue et dialogue », dans *La Méditation en prose à la Renaissance*, Cahiers V.L. Saulnier n°7, PENS, 1990.

Gendre André, *Evolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996.

Gordon Alex L., *Ronsard et la rhétorique*, THR 111, Droz, Genève, 1970.

Goyet (édition de Francis), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Livre de Poche - Classique, 1990.

Grisé Catherine, « Chassignet. and Guevara », *French Studies (FS)*, juillet 1977, pp. 268-276.

- Grisé Catherine, « J.B.C.'s debt to Diego de Estella (Vanidad del mundo, Tolède, 1562, traduction française en 1562 par Chappuys) », *The Moderne Language Revue (MLR)*, octobre 1977, pp. 794-801.
- Grisé Catherine, « J.B. C. Debt's to Seneca », *BHR*, Fasc 2, 1976, pp. 357-364.
- Grosjean Jean, « J.-B. Chassignet », dans *Tableau de la littérature française de Rutebeuf à Descartes*, Gallimard, Paris, 1962, pp. 482-489.
- Guedj Colette, « Pour une poétique du baroque (J.-B. Chassignet) », *Le XVIIème et la recherche*, n° 1781, 1977, Marseille, pp. 259-270.
- Hallyn F., « L'exemple, la comparaison et la métaphore », dans *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'Age Baroque en France*, Droz, 1975, pp. 41-53.
- Jeanneret Michel, *Poésie et tradition biblique au XVIème siècle*, Corti, 1969.
- Jost François, « Le sonnet: sens d'une structure », dans *Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVIIème siècle*, Actes des troisièmes journées rémoises, 17-19 janvier 1986, Paris, Aux amateurs de livres, 1988, pp. 57-65.
- Lagrée Jacqueline, *Juste Lipse - La restauration du stoïcisme*, Vrin, 1994, Paris.
- Leake Roy E. Jr, « J.-B. Chassignet and Montaigne », *BHR*, 23, 1961, pp. 282-295.
- Leblanc Paulette, *Les Paraphrases françaises des Psaumes (1610-1660)*, P.U.F., 1960, Paris.
- Legrand Marie-Dominique, « La pratique de l'anaphore dans les *Regrets* de Joachim du Bellay », dans *Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVIIème siècle*, Actes des troisièmes journées rémoises, 17-19 janvier 1986, Paris, Aux amateurs de livres, 1988.
- Lehar Jan, « Le symbolisme dans la poésie lyrique de la génération d'Agrippa d'Aubigné (Agrippa d'Aubigné, Sponde, Chassignet, La Ceppède) », dans *Orbis Litterarum* 2, t. XXVIII, 1973, pp.91-112.

Mc Gowan Margaret, « Prose Inspiration for Poetry: Jean-Baptiste Chassignet », in *The French Renaissance and its Heritage, essays presented to Alan M. Boase*, Londres, Methuen, 1968, pp. 139-165.

Montaigne, *Essais*, Gallimard, 1965.

Müller A., « Chassignet et la Contre-Réforme », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n° 10, mai 58, pp. 25-29.

Müller A., Langsfors A., Fournier P.F., « Quelques éclaircissements sur des mots obscurs chez J.-B. Chassignet », *Français Moderne (Le)*, janvier 1951, pp. 55-56; juillet 1951, pp. 213-214; janvier 1952, p. 56.

Müller A., *La poésie religieuse catholique de Marot à Malherbe*, Procure de l'Assomption, 1950, Paris, pp.91-111.

Müller A., « Un poète religieux du XVIème siècle: Jean-Baptiste Chassignet (1578?-1635?) », dans *Mélanges Foulon*, Paris, 1951, p. 114-117.

Ortali Raymond, *Un poète de la mort, J.B. Chassignet*, Travaux d'Humanisme et Renaissance XCVIII, Droz, 1968, Genève.

Poètes du XVIème siècle, édition La Pléiade par A.-M. Schmidt, 1953, Paris, NRF,

Richter Mario, « Una fonte calvinista di J.B. Chassignet », *Bulletin d'Humanisme et Renaissance* (BHR), Fasc. 2, 1964, pp. 341-362.

Richter Mario, « Duo temi di Ph. Du Plessis-Mornay e due sonetti di J.-B. Chassignet », *Studi Francesi* (SF), Mai-août 1962, pp. 276-279.

Ronsard, *Discours - Derniers vers*, GF, 1979, Paris.

Rousset Jean, « Jean de La Ceppède et la chaîne des sonnets », dans *L'Intérieur et l'Extérieur*, Corti, 1968, Paris, pp. 13-43.

Rousset Jean, *La littérature de l'âge baroque en France*, Corti, 1953, Paris.

Rousset Jean, *L'intérieur et l'extérieur*, Corti, 1968, Paris.

Ruchon François, « J.-B. Chassignet. Le Mespris de la vie et consolation contre la mort », BHR, 15, 1953, pp. 57-67.

Sacré James, *Un sang maniériste*. [Etude structurale autour du mot "sang" dans la poésie lyrique française de la fin du XVIème siècle (Sponde, Ronsard, D'Aubigné, Desportes, Chassignet, Viau)], diffusion Payot, 1977, Neuchâtel, la Baconnière.

Sacré James, « Le Mespris de la vie et consolation contre la mort de J.-B. Chassignet et les Confessions de Saint Augustin », BHR, fasc 3, 1973, pp.533-540.

Saint Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, d'après l'édition de 1548, Points - Sagesse, Seuil, Paris.

Schmidt A.-M., « Les souffrances du jeune Chassignet », in *Les Lettres Nouvelles*, n° 74, avril 1954, pp. 550-562, repris dans *Etudes sur le XVIème siècle*.

Sénèque, *Lettres à Lucilius* (1-29), GF - Flammarion, 1992, Paris.

Vovelle Michel, *Mourir autrefois*, Gallimard, 1974.

Weber Henri, *La création poétique au XVIème siècle en France*, Nizet, 1956, Paris.

Table des matières

I.	UN DISCOURS ARGUMENTATIF.....	5
A.	QUI CONVAINCRE ET DE QUOI ?	5
1.	<i>Le texte en relation, un recueil adressé</i>	5
2.	<i>Un message au contenu évident ?.....</i>	9
3.	<i>Ambiguïtés d'un discours, ambiguïtés d'une relation</i>	12
B.	COMMENT CONVAINCRE : RHETORIQUE ET POETIQUE DANS LE MESPRIS.....	16
1.	<i>Jean-Baptiste Chassignet et la rhétorique de son temps</i>	16
2.	<i>Comment convaincre ?</i>	21
3.	<i>Éléments de généralisation.....</i>	33
II.	LA STRUCTURATION DU DISCOURS.....	45
A.	UN RECUEIL SANS PLAN ET SANS STRUCTURE ?	47
1.	<i>Un désordre apparent.....</i>	47
2.	<i>Les sources et leur effet structurant.....</i>	51
3.	<i>L'accumulation comme structure ?</i>	54
B.	MICROCOSME ET MACROCOSME : UN RECUEIL A L'IMAGE DES SONNETS QUI LE CONSTITUENT ?	58
1.	<i>Présentation de quelques structures des sonnet</i>	58
2.	<i>La construction du sonnet: essai de généralisation.....</i>	66
3.	<i>Macrosme / microcosme: un rapport efficient ?</i>	71
III.	POETIQUE DU SONNET	75
A.	VARIATION ET REPETITION CHEZ JEAN BAPTISTE CHASSIGNET : VERS UN MODELE PERSONNEL DU SONNET ?75	
1.	<i>La répétition, construction d'une monotonie.....</i>	76
2.	<i>La variation: éviter l'ennui ?.....</i>	81
3.	<i>La combinatoire ou la recherche de l'unicité.....</i>	86
B.	ELEMENTS DE POETIQUE DU SONNET	93
1.	<i>Les desseins du poète et leurs conséquences sur la forme.....</i>	93
2.	<i>L'organisation de l'espace d'écriture</i>	101
3.	<i>Une poétique de l'entre-deux ?.....</i>	107
IV.	ANNEXES	112
A.	METHODE.....	112
B.	TABLEAU ANALYTIQUE DES SONNETS DU MESPRIS DE LA VIE ET CONSOLATION CONTRE LA MORT DE JEAN-BAPTISTE CHASSIGNET	114
C.	BIBLIOGRAPHIE	115
1.	<i>Ouvrages de Chassignet consultés.....</i>	115
2.	<i>Études générales ou consacrées à Chassignet.....</i>	115