

Les Sonnets d'Amour
de Jean de Sponde, publiés post mortem en
1597.

L'altérité ou l'expérience de l'échec.

DEA Textes et Contextes 2003.
Guillaume Fortin-Gréhal.

*Document publié sur le site WebLettres avec l'aimable autorisation de
Guillaume Fortin-Gréhal*

© WebLettres – juillet 2004.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
« Le code de la propriété intellectuelle, n'autorisant, aux termes des articles L. 122-4 et L. 122-5, d'une part que « les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite. » Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du code pénal.

INTRODUCTION

Pour tenter d'évoquer l'entreprise poétique de Sponde avec justesse, peut-être devrait-on s'intéresser aux tous derniers vers de son recueil *Les Sonnets d'Amour*.

*Mourez mes vers, mourez puisque c'est votre envie,
Ce qui vous servira de mort, me servira de vie.*

Un appel morbide est lancé par le poète à sa propre parole. Ce qui a été mis en forme poétiquement veut disparaître afin de faire advenir la « vie ». Celle, semble-t-il, de l'énonciateur, du poète. Le dit poétique s'affranchit à ce point du poète qu'il peut donc être banni et voué à la destruction par celui-là même qui a travaillé à ces « vers ». Nous sommes ainsi comme obligés d'en conclure — au moins — trois principes :

1. le vers est doué d'une volonté autonome et d'une conscience mélancolique ;
2. le poète, quant à lui tend à se délester de ce qu'il a à écrire ;
3. la poésie est donc aporétique puisque sa formulation, qui est sa condition d'existence est aussi celle de son annihilation. En tant qu'elle veut se taire, elle doit parler... L'utilisation de l'épiphore dans la deuxième partie de l' "Élégie" peut s'expliquer par ce mouvement perpétuel qui fait fonctionner la poésie de Sponde : génération/suppression.

Le troisième principe implicite énoncé ici se charge d'une dimension eschatologique car elle est une formulation du monde tout en ménageant sa destruction. Elle est habitée par le souci de sa propre mort¹. Angoisse du silence en somme. Si la valeur métonymique du vers qui meurt renvoie à l'infertilité irrespirable de la parole poétique, le lecteur qui achève le recueil se trouve dans l'obligation de redîmer sa lecture. Les poèmes seraient ainsi autant de petits traités propédeutiques et préparatoires à une opération d'abolition. La cosmogonie que semblent illustrer les amours spirituelles et les méditations du poète apparaissent en dernière instance comme un puissant repoussoir vers la réduction jusqu'au néant du sujet parlant. « Cieux », « ondes », « tempêtes », « gouffres » et « astres » semblent cerner ce « je » qui se mêle voluptueusement à l'ordre du μ , jusqu'à en neutraliser l'expression.

C'est ce lyrisme noir qui semble justifier une lecture à rebours des *Sonnets d'amour* du fait que cette élégie éteint la parole plutôt qu'elle ne clôt le recueil². Lire les sonnets et les autres pièces (chansons et Élégie) de Sponde comme l'épopée intime d'un échec permettra peut-être d'en extraire la richesse littéraire et la portée métaphysique. En effet, à partir des recherches génétiques d'Alan Boase sur l'œuvre, on postulera qu'une structure téléologique prévaut à sa composition. Les éléments du monde, le travail sur la matière du langage, l'érection d'idées aux apparences parfois

¹ Le souci de la mort en tant qu'expérience directe de l'annihilation viendra comme enjeu central du groupe de poèmes suivants, *Les Sonnets sur la mort*.

² Il semblerait que l'ordre choisi par Sponde soit celui-ci, c'est ce que signale James Sacré dans sa préface de l'édition *D'Amours et de Mort* de Sponde, collection « Orphée » : « il y a probablement dans les Sonnets d'Amour, publiés après la mort du poète, trace d'un ordre également pensé, ou pesé par lui, ce qui s'entend jusque dans les Sonnets de la Mort » (p°14). Puis : « Sponde accentue ainsi, et péremptoirement pourrait-on dire, la façon qu'a le seizième siècle d'imaginer les livres de poèmes... » (p°15).

composites, les références au contemporain, ne peuvent se réduire à des variations thématiques et décoratives (amour, désir, absence, constance...) mais valident et condensent une pensée et un imaginaire cohérent¹.

On peut faire apparaître qu'une double expérience de l'échec sous-tend la poésie de Sponde. Il n'est pas question ici d'évoquer l'échec littéraire et philosophique de Sponde, ni de voir en quoi il serait ou non un « grand écrivain de son époque ». Il s'agit de mettre en lumière la relation entre le projet littéraire et spéculatif qu'il se donne et sa *réussite textuelle*².

Ce style dans *Les Sonnets d'amour* procède d'une double extériorité . La diversité du monde s'organise en deux instances qui pénètrent la poésie et la subjectivité du poète : l'amour et la rationalité. L'amour en ce qu'il rend sensible et irréductible en soi la tension vers l'autre et la rationalité parce qu'elle est une puissance organisatrice de la profusion inhérente à la vie.

Plan de l'article :

- 1. L'amour et la question énonciative.**
- 2. Formes du monde et formes rhétoriques.**

¹ La forme et la progression de la pensée dans les *Sonnets d'Amour* seraient à rapprocher en de multiples points au recueil *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire (édition de 1861, bien sûr). Cela semble pertinent en particulier pour ce qui concerne la dernière grande pièce de chacun des recueils (« Elégie » et « Le Voyage ») qui énonce dans sa globalité le projet d'écriture et sa liquidation désabusée ainsi que celle du monde *connu*.

² Le terme est repris à Robert Martin, dans son « Préliminaire » au recueil d'articles constitué sous la direction de George Molinié et Pierre Cahné *Qu'est ce que le style ?* chez PUF, 1994. « *Un texte, tout texte, peut être appréhendé comme un objet finalisé (une finalité consciemment assumée ou plus ou moins sous-jacente). Le style n'est alors rien d'autre que la réussite textuelle, c'est-à-dire l'accomplissement d'une finalité ; en quoi on retrouve, mais dans une dialectique nouvelle, la stylistique des intentions et la stylistique des effets. Un texte réalise, plus ou moins efficacement, un projet textuel...* » (p°12).

I

Les Sonnets d'amour de Sponde ne sont pas adressés. Disons qu'ils s'affranchissent de toute référence concrète à une ou plusieurs femmes. L'Amour qui habite le recueil est plutôt de l'ordre de l'idée. En effet, l'amour qui n'a pas d'objet, pas de réalité sensible, est réduit ou augmenté à la notion d'*idée*. Sponde se refuse un pouvoir de nomination et fait se dilater le discours amoureux dans l'univers. Nul nom donné en propre à l'énonciataire ou à l'aimée. On sait à quel point le nom de celle-ci peut cristalliser en un signe super-signifiant sentiments, chiffres hermétiques, idées, représentations, références, etc. La nomination révèle et rend possible une parole amoureuse en même temps qu'elle inaugure un espace spirituel et linguistique constitutif de cette émergence. Soit qu'elle permette de se lover dans des jeux sur la matière sonore ou graphique, soit qu'elle concentre des images. Dans tous les cas, le nom marque un centre, indique le point focal du désir et de la métaphysique amoureuse.

Je rempliz d'un beau nom ce grand espace vide

Ronsard; Sonnet LCXIX

Sponde évacue ce nom et s'élançe seul dans cet « *espace vide* ».

Dans un premier temps, il faut constater que les motifs courtois de la relation secrète, de l'ignorance de l'aimée et de sa cruauté sont présents. Ils ont pour corollaire la participation du vaste monde et une dimension directement hyperbolique.

*Au reste de mes amours, je vois sous une nuit
Le monde d'Épicure en atome réduits,
Leur amour tout de terre et le mien tout céleste.*

III.

*Si Tant de maux m'en ont acquis ce bien
Que vous croyez moins que je vous suis fidèle,
Ou si vous le croyez, qu'à la moindre querelle
Vous me fassiez semblant de n'en plus croire rien*

*Belle, pour qui je meurs, belle, pensez-vous bien
Que je ne sente point cette injure cruelle ?*

IX.

Ces procédés poétiques renvoient bien sûr à une constellation topique de la lyrique amoureuse dans laquelle le poète convoque un patrimoine culturel et littéraire qu'il connaît parfaitement. Il participe ainsi d'un contexte historique et esthétique particulier et s'y insère. Il joue de références non seulement pour adhérer à la sensibilité de son temps, mais aussi pour y trouver une place.

Il est possible en effet, de relever et d'exemplifier succinctement quelques autres lieux ¹ qui valident une tradition poétique ancienne et en portent les mutations récentes. Cela peut être

¹ Je reprends ici la définition que Molinié utilise dans son article « lieu » (c'est-à-dire le lieu aristotélien) in *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, ed. « La Pochotèque ».

l'occasion de voir ce qui, chez Sponde, participe d'un discours lyrique nouveau, ou au contraire, réactionnaire et enfin, d'évaluer les finalités de son projet.

En voici, entre autres, certains qui sont prégnants dans *Les Sonnets* :

1. la dimension cosmique et universelle du verbe amoureux ;
2. la « dolor amortis » ;
3. la geste guerrière ;
4. le fatum / la « μ » ;
5. le discours et le méta discours amoureux.

1. Le soupirant apparaît d'emblée dans un milieu qui évacue le concret, la vie quotidienne, puisqu'il est question dans le premier sonnet des « eaux » et de « terre ». La posture et le discours amoureux poussent le poète, selon son instinct et selon la tradition, dans le fourmillement et le mouvement du cosmos.

Le XVI^e siècle fait souvent correspondre à ce « branle universelle » l'ouverture de la perspective temporelle (il est peut-être un peu anachronique de parler d'*Histoire* à cette époque). Les références aux cultures antiques et à leurs mythologies, achèvent de plonger l'individu lettré de la Renaissance dans un univers réel et idéal en expansion. Ainsi, Sponde évoque la Grèce et Rome:

- hellénismes : le boulier d'Ajax, Actéon, Hannibal et Fabius, Archimède et les atomistes...
- romanismes : César, Horace et le pont, Carthage, le siège de Numance...

Tous les domaines de la production humaine semblent en effet prolonger et développer les lentes avancées du Moyen-Âge européen avec ferveur : sciences de la matière, cosmologies, herméneutiques, rhétorique, connaissance de la géographie¹, systèmes philosophiques, logiques, théologiques, mathématiques... Ces événements corrélés sont autant de dynamiques pour l'imaginaire et la pensée. Se retrouvent dans la poésie de Sponde ce pullulement et cette imagination qui caractérisent les pratiques artistiques des arts de la renaissance.

2. Ces élargissements font voler en éclat le mystère de la chambre du poète. Le lieu intime, le siège du secret de la création et du sentiment amoureux hérité du « trobar clus » et ses modulations formelles se dilatent au point de faire résonner la parole d'amour jusque dans les cieux. De fait, le *dolor amoris* s'hypertrophie, parfois artificiellement², et se trouve exposé au monde. Le chant douloureux aura donc à prendre en compte ce monde en perpétuelle extension. Le thème de l'insatisfaction prend un sens plus philosophique et Sponde, à la suite des épigones de Dante et Pétrarque. C'est cette « absence » qui est récurrente, le plus souvent sous la forme substantive, dans *Les Sonnets d'amours*. Encore une fois, c'est l'idée, le concept qui semble supplanter le sentiment humain.

¹ Pour un poète comme Parmentier, l'objet de la poésie se confond avec le projet du naturaliste chrétien. *Le Traité en forme d'exhortation contenant les merveilles de Dieu et la dignité de l'homme* composé par Jean de Parmentier fonctionne à la fois comme un chant orphique et apologétique. Le spectacle du monde est l'occasion d'une glose et d'une poésie fondée sur le chleuisme et l'hyperbole. La poésie offre un espace supplémentaire d'existence au monde et à l'esprit divin.

² La question de la sincérité n'a que peu d'importance dans la mesure où il s'agit pour Sponde de faire de ce sentiment un , puis, de le liquider.

Je ne sentirais plus ces absences cruelles.

VII

Mon cœur, ne te rends point à ces ennuis d'absence...

XII

*Trempez au miel de la présence
Les amertumes de l'absence.*

Ch. I

3. Sponde se situe avec ce recueil dans la continuité de la lyrique belliqueuse. Le champ de bataille, le combat, les motifs guerriers portent et élancent le verbe poétique dans une réalité violente et conflictuelle. La force de pénétration et de participation de l'écriture poétique se trouve ainsi intensifiée par le procédé de la conglobation. En effet, c'est toute l'œuvre qui s'organise en vue de se hérissier¹ d'un arsenal et allégorise une entreprise volontariste de conquête. Le processus de création est baigné dans cet *ethos* qui insuffle aux poètes renaissants la « force de la signification »². Les évocations des guerres du temps, les références homériques qui abondent dans la poésie du XVIe sont donc l'occasion d'ériger un dire douloureux mais aussi « furieux ».

*Les rigueurs de ma vie et du temps
[...]
Altèrent moins mon âme que mon propos...*

IV

Je meurs, et les soucis qui sortent de ce martyre...

V

Sponde reprend ici le *ethos* de la parole qui jaillit de la violence et qui, par voie de conséquence, se situe à la limite de son propre anéantissement. De cela découle une énonciation agressive et mélancolique à la fois qui se manifeste d'une façon particulière, on tentera de l'expliquer plus loin, pour ce qui regarde *Les Sonnets d'amours*. On peut citer, pour ne prendre qu'un exemple chez Ronsard, qui lui est presque contemporain l'expression de cette « fureur poétique »³ qui se prend elle-même pour objet.

¹ Jeanneret dans son ouvrage *Poésie et tradition biblique au XVIe*, écrit au sujet du style de Sponde : « *Il ménage si peu ses effets, que son texte, hérissé de pointes et de surprises, n'est pas d'une lecture facile* » p.411.

² L'article de Derrida au début de *L'Écriture et la différence*, paraît novateur dans le sens où il accentue la valeur de « force » sur celle de la « forme » dans le projet artistique. Cela valide une lecture plus herméneutique que structurelle. La critique qu'il adresse à la tradition structuraliste rend à la forme son statut de canevas. Le « contenu » ne peut être mis à disposition du motif et de la forme : il faut qu'il soit rendu à la vie des esprits qui configurent le texte ; l'auteur et le lecteur. « *Ainsi le relief et le dessin des structures apparaissent mieux quand le contenu, qui est l'énergie du sens est neutralisé. Un peu comme l'architecture d'une ville inhabitée ou soufflée, réduite à son squelette...* » (in « Force et signification », p.13. La poésie renaissante est charnellement inscrite dans cette force de laquelle émane, a posteriori, des formes.

³ Pour reprendre les termes d'Horace, l'« ingenio » ne suffit pas, le grand poète est aussi doué de la « furor ». Cela renvoie évidemment à toute la tradition que l'on pourrait appeler « innéiste », qui prend sa source dans la théorie platonicienne (dans l'*Ion* en particulier).

*Je suis troublé de fureur
 Le poil me dresse d'horreur
 D'une ardeur mon âme est pleine
 Mon estomac est pantois
 Et par son canal ma vois
 Peut se dégager à peine...*

Ode I

L'amour est donc aux prises, dans sa profération, avec la violence et est « *assailli d'une armée d'ennuis* » et devra « *s'armer d'un bouclier* ». La furie des hommes et l'lyrique se fondent et s'harmonisent dans le lieu limite du poème.

4. Tel est le sort, le destin tragique du poème : énoncer la dimension intime de l'amour et celle, ancrée dans l'extériorité du discours. Le discours du désir et de l'amour se doit d'affronter l'altérité par la force. L'image de la μ est indissociable de l'écriture dans la mesure où la subjectivité n'existe que dans le monde et dans sa tension vers l'extérieur. Il faut ainsi incarner dans un corps, dans son âme, dans son souffle et dans ses vers la puissance destructrice de l'altérité mue en une parole canalisée. Il s'agit plus d'une poésie qui *est* intrinsèquement combat, que d'une poésie *de* combat¹. L'entière de l'expérience de la création se confond avec sa pénibilité même. Quelques soient les armées (allégoriques ou métaphoriques) en présence, il y a lutte.

Deux déesses nous ont tramé tout notre [au poète et à Actéon] sort...

V

Je sens dedans mon âme une guerre civile...

XVII

5. Le lyrisme spondien se nourrit aussi de l'immanence poétique. Entendons par là, qu'à l'instar d'un grand nombre de poètes et de prosateurs qui le précèdent et qui lui sont contemporains, Sponde ménage un espace pour évoquer l'acte même d'écriture dans le texte. On l'a vu en introduction, l'écriture se met en scène. C'est parce que la pensée et l'émotion se fondent en poésie dans la production linguistique que, souvent, la littérature se retourne sur elle-même. Ce phénomène prend une dimension nouvelle à l'époque où un dynamisme et un « transformisme »² dominant dans les esprits et dans les arts. La profusion du monde et de ses significations, de son chiffrage scientifique semble en rendre la captation et la formulation lacunaires voire inaccessibles. Se concentrer sur la parole et son avènement est donc l'occasion d'une heuristique du monde et le moyen de repenser l'ordonnance du chaos³. Ce lyrisme universel consiste donc à se rapprocher du foyer d'émanation du sens pour saisir le monde et se saisir dans le même temps. La poésie d'amour

¹ On peut penser au premier tercet du premier chant de *l'Enfer* de Dante dans lequel le monde est posé comme une obscurité hostile. Vie et poésie représentent un même parcours initiatique.

Nel mezzo del cammin di nostra vita

Mi ritrovai per una selva oscura

Ché la diritta via era smarrita. (C'est moi qui souligne).

² Nous entendons ici le terme dans le sens où Michel Jeanneret l'utilise dans son introduction de *Perpetuum mobile* : « *primauté du principe de transformation* » (note p°6).

³ A ce propos, l'étude structurelle que propose Genette de *La Semaine* de Du Bartas (« L'Ordonnance du chaos » in *Figure IV*) présente l'avantage de faire apparaître la relation « *substance* » et « *espaces* » dans le langage.

rend sensible le sujet au monde et vice-versa. C'est dans l'intimité de l'âme individuelle que peut s'agencer le cosmos. Cette écriture a un caractère centripète en ce qu'elle est concentration d'une sensibilité et une dimension centrifuge parce qu'elle veut formuler le Tout et y renvoie le lecteur. Ce discours poétique amoureux est donc lyrique et métaphysique. La forme fixe du poème permet d'accentuer les effets d'écoulement et de débordement vers l'extérieur. L'énonciation concentre les relations qu'entretient le poète avec l'altérité car elle matérialise l'identité mais aussi la quête de cette même identité. C'est l'acte inaugural par lequel, dans le poétique, on peut habiter le réel¹ sans subir la dévastation du temps et la dissolution dans le flux de la matière dont les formes ne se laissent pas rationnellement saisir². Cet élan alchimique explique la prolifération des figures de l'oralité et de la sollicitation rhétorique dans les *Sonnets d'Amour*. On peut préciser que 24 pièces sur 31 comportent des formes de l'allocution³. Le sonnet IX illustre bien cette extériorité fictive qui organise l'essence du poème. Comme dans de nombreux recueils de l'âge baroque, la dimension oratoire de la poésie valide un projet argumentatif dont il sera question dans notre partie II.

La parole physique, l'acte sensoriel du dire est ainsi sublimé et subsume l'acte d'écriture poétique.

Ecrire est peu : c'est plus de parler et de voir...

VII

Disons qu'elle ne peut disparaître derrière ce qu'elle énonce ; elle se fait matière et, surtout, lieu d'émergence et d'existence. L'énonciation, à l'image de l'amour dans la poésie de Sponde, correspond à une instance d'extériorisation de la subjectivité. L'enjeu de cette énonciation amoureuse devient, au fil du recueil, décisive, puisqu'il en va de la participation au monde. Elle est tension désirante. Tension cependant épurée même d'un objet concret, d'une femme aimée. L'amour, on l'a vu, n'est pas sentiment à proprement parler, mais idée. En cela, tout se passe comme si, *mutatis mutandis*, il se figeait dans son principe tensif vers l'altérité, comme s'il ne pouvait dépasser le stade de ce mouvement. Dès le sonnet II, on peut sentir l'intensité de cette projection vers le dehors du poème :

Ma belle, c'est vers toi que tournent mes espriz...

Élan qui propulse, au sonnet suivant « *dans les cieux* » :

Dans ce grand ciel, où l'amour m'a guidé

[...]

Leur amour tout de terre et le mien tout céleste.

La dynamique originale du verbe amoureux, qui évacue chez Sponde la sensualité des corps, s'enrichit d'une dimension heuristique. Elle peut s'apparenter à un parcours initiatique plus que mystique dans la mesure où, semble-t-il, cette parole se réduit, en dernière instance, au silence. Elle est expérience de l'échec. En ce sens, elle ne pourra se prévaloir que de finalités éthiques. La langage poétique porte la mélancolie d'un désir qui n'aboutit pas et le discours amoureux ne fait

¹ La parole poétique est ce qui permet d' « habiter le réel » parce que, prétend Heidegger dans *Acheminement vers la parole* (in « La parole »), elle nous fait accéder à un « site » qui correspond à notre être.

² L'exergue de *Perpetuum mobile* emprunté à Ronsard « *La matière demeure et le forme se perd* » et la pensée de Bruno suffisent à illustrer combien le monde est perçu dans le mouvement à la fin du XVIe.

³ Sonnets II, IV, VI, VII, IX, X, XI, XII, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII, XXI, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, Ch. I, Ch. II, Ch. III, « Sur sa fièvre », « Élégie ».

que prolonger l'expérience de la perte. Les topoï poétiques repris à dessein semblent avoir pour fonction de dépasser, transcender les normes, la posture et la lyrique amoureuse. Il apparaît que dans le déroulement du recueil, le souffle d'Héphaïstos se glace avant même d'atteindre les individus à unifier. L'imaginaire de l'amour renvoie au pessimisme platonicien et chrétien : l'Unité existe mais ne peut advenir dans l'expérience humaine. La métaphysique de l'amour dans la tradition platonicienne et néo-platonicienne perdure avec Sponde. Le désir humain défini comme manque ne cesse de rappeler l'incommensurable perte originelle et originaire de l'Unité. Perte qui s'éprouve dans l'absence. Dans les trois « chansons » qui sont placées à la fin du recueil, un effet de symétrie énonciative accentue la proximité de ce désir avec son objet, ce qui renforce le désespoir de ne pouvoir se joindre effectivement. Ainsi, la plainte d'un énonciateur esseulé précède celle d'une énonciatrice « *laiss[ée] à l'abandon* ».

*Comment pensez-vous que je vive.
Eloigné de votre beauté ?
Tout ainsi qu'une âme captive
Au gouffre d'une obscurité,
Qui n'attend tremblante à tout'heure
Que le jour qu'il faut qu'elle meure ?*

Ch.I

*Ô doux objet s de mes désirs,
Charme de mon âme séduite
Où vous envolez-vous si vite ?
Me laissant dans ces déplaisirs
Où vous m'avez ainsi réduite.*

Ch. II

Pour évoquer le désir d'amour, c'est la perte de la forme arrondie qu'emprunte la pensée mythique grecque. Les dieux ont condamné les hommes à errer, guidés par le désir de retrouver cette forme harmonieuse originelle¹. Cette poésie rejoue ainsi le mythe. Sa nature désirante correspond au manque intrinsèque qui préside à son existence. Ce discours, loin de la lyrique d'un Ronsard ou de la fureur d'un Jodelle et, n'incluant pas le geste amoureux, est « érotique » en ce qu'il est projection, désappropriation continue. La parole spondienne semble se désagréger au moment même, dans le lieu même où elle se porte vers la diversité du dehors. Finalement, dire l'amour est toujours impropre et glisse vers un acte de profération de cette impropriété. Le mouvement énonciatif de continuation de son être dans le monde s'achève dans la solitude. Puis dans le vide — fût-il céleste. On peut reprendre à Julia Kristéva l'exergue d'un chapitre de *La Révolution du langage poétique*² afin d'illustrer la fuite ou la transformation à l'infini de cet *alter* qui doit compléter et constituer le sujet :

*Un autre est ce que j'aime et moi-même je me hais ; mais cet autre se change en roc si
j'ouvre mes ailes ; si je retombe à terre, il monte au ciel ;
Quand je ne cesse de le poursuivre il ne cesse de fuir ; à mes appels il reste sans réponse ;
et plus je le cherche, plus à mes regards il se cache.*

*Des fureurs héroïques,
Giordano Bruno.*³

*

¹ cf le récit d'Aristophane dans *Le Banquet* de Platon, 190a-191a.

² Troisième chapitre de sa deuxième partie « III. Instance du discours et altération du sujet ».

³ Ed. « Les Belles Lettres », 1954, p°158. Kristeva note plus loin que le *je* opposé à *tu* « devient souvent le prétexte pour que dans « je » s'énonce la division qui le constitue », p°316.

La reprise de toutes les postures du poète aimant renforce la dimension discursive du recueil. Toutes les manifestations de l'esprit du temps et de ses héritages multiples vont permettre la *tabula rasa*. Les motifs attendus d'un recueil de poèmes d'amour sont bien là, mais, souvent, au sein même des sonnets apparaît la force du dépassement qui se retrouve au plan macrostructural. Ce dépassement de la parole d'amour met à nu le sujet énonciateur. Les *si* sont ainsi réduits à l'acte d'énonciation: la référence antique, par exemple, est synthétisée parfois à l'extrême. Toujours prévaut le « je ». C'est ce-dernier qui fait l'objet d'une véritable mise en mouvement. Les lieux de la poésie lyrique prennent leur efficacité esthétique et logique au moment-même où ils sont liquidés.

On peut s'étonner de ne pas voir triompher définitivement ce « je » du poème. Il semblerait cohérent, relativement à la forte déixis centrée sur le sujet qui domine dans les Sonnets d'amour de Sponde, de voir le soupirant s'enorgueillir de sa domination spirituelle sur le monde. Peut-être, au demeurant, les lecteurs de sonnets isolés¹ en ont-ils le sentiment. Tout au contraire, l'économie du « livre » organise l'amenuisement du sujet énonciateur. Progressivement, il se désenfle jusqu'à ce qu'il se prive de sa capacité d'énoncer...

Nous pouvons parler de poésie *initiatique* et *heuristique* par le fait qu'elle se découvre dans sa disparition. Il est intéressant de noter que le métadiscours s'accroît dans les cinq dernières grandes pièces (« Trois chansons », « Sur sa fièvre » et « Élégie ») alors que l'énonciateur s'évoque souvent sur le mode du chleuisme. Le « je » emphatique décline tout au long du recueil ; une manière d'involution énonciative préside à l'entreprise de Sponde dans cette œuvre. La relation à la pluralité et à l'altérité ne se dénoue pas avec le discours amoureux. Au fil du recueil, le « déclin » n'est pas tout à fait régulier ; le sonnet V, déjà, semble annoncer l'infertilité et la vanité du projet humain de rendre le monde signifiant².

Ainsi peut-on lire au sonnet II :

*Encor que j'ai de quoi m'enorgueillir comme eux [Alexandre et César],
Que mes lauriers ne soient de leurs lauriers honteux,
Je les condamne tous et ne les puis défendre :*

*Ma belle, c'est vers toi que tournent mes esprits,
Ces tyrans-là faisaient leur triomphe de prendre,
Et je triompherai de ce que tu m'as pris.*

Le don de soi (rendu par l'hypozeuxie antithétique articulée sur *triomphe* et *perte*), élève le sujet parce qu'il existe dans un autre être. La parole factorise et prolonge l'existence, comme l'amour. Pourtant, ce « dire d'amour », cette vie énonciative qui veut cristalliser le désir porte son propre revers : pour Sponde, bien aimer c'est aimer dans la solitude et bien dire c'est se taire. En fait, tout ce qui crée des perturbations est soupçonné de compromettre la vie de l'esprit. La passion et le désir

¹ Cela apparaît dans de très nombreux sonnets : II, III, IV, IX, etc.

² En particulier le second quatrain (dans lequel le rejet et l'anticlimax sur *emporte* marquent la cassure d'avec le Tout insaisissable) et le premier tercet :

[...]
*L'infini mouvement de mes roulants ennuis
M'emporte, et je le sens, mais je ne le puis dire.*

*Je suis cet Actéon de ses chiens déchiré !
Et l'éclat de mon âme est si bien altéré
Qu'elle, qui me devrait faire vivre, me tue...*

dévastateurs puis l'acte de parole trahissent la vanité de l'homme. La vie du sujet réside dans sa mort et sa parole dans le silence :

*Ainsi des tourtereaux, qui perdent leur ami,
[...]
Et tous seuls dans ce deuil qui leur est tant amer
Apprennent doucement que c'est de bien aimer.
[...]
Mourez mes vers, mourez, puisque c'est votre envie.
Ce qui vous servira de mort, me servira de vie.*

Fin des Amours du Sieur Sponde .

Élégie (dernier douzain).

La poésie et l'amour se renvoient leurs formes dynamiques mais aussi leur objet inaccessible.

II

Dans ses finalités, cette poésie cherche des formes et un cadre cosmique pour se développer. Sponde métaphorise constamment sa recherche dans l'espace. Ainsi, beaucoup de poèmes placent le foyer énonciatif dans des lieux qui déterminent, finalement, une cosmogonie du recueil¹. L'influence du formalisme aristotélicien dans le recueil en explique, pour une partie, l'agencement. Amour et langage, subjectivité et cosmos doivent se conformer à la parole du poète. Parole qui elle-même, n'existe que dans une relation dialectique entre le chant et la ratiocination. Chez Sponde, comme chez Aristote, le langage est au centre du rapport au réel : il est le seul mode de prise de la pensée sur l'altérité. La recherche de la formulation attributive juste se trouve à la base de tout système, de toute construction d'idées et d'images. Elle fonctionne comme une interface entre l'âme et l'être. Le style, entendons par là une constance dans l'expression, est *ontologique*.

L'arsenal des images qui enrichissent le discours amoureux met en place une véritable géométrisation du monde. Cette géométrie est le plus souvent sur le mode binaire suivant la division en deux de l'être que propose Aristote : monde sublunaire et supra lunaire, forme et substance (et). Le recueil est traversé par le souci de la délimitation. La question de la forme ne peut que renvoyer au cosmos, même médiatement, puisqu'elle opère des prélèvements dans la matière ou la substance. Elle est cette ligne qui signale la démarcation entre l'identité et l'altérité. Un très grand nombre de sonnets fonctionne sur ce jeu, non pas d'alternance et de va-et-vient, mais de similitudes simultanées entre les identités ; la profusion ne correspond pas à une série infinie d'individus ; il s'agit plutôt d'une infinité de réseaux car le monde est analogique.

L'analogie procède donc plus des formes et des images que de leurs signifiés et de leurs valeurs symboliques. On peut constater d'ailleurs que le « dessin » d'opposition sert à l'apparition du « je » dans l'espace du poème. Les tercets qui permettent le resserrement dynamique du sonnet, abritent la ligne de contour ou le dessin d'un mouvement du corps identitaire, siège de la conscience.

¹ Les poésies suivantes sont « situées », c'est-à-dire qu'elles s'ancrent dans l'espace matériel du monde : Sonnets I, III, VII, IX, X, XII, XIII, XV, XVI, XVIII, XIX, XXII, XXIII, XXVI, Ch. I.

*Il est ainsi, ce corps se va tout soulevant
Sans jamais s'ébranler parmi l'onde et le vent*

I

Ma belle, c'est vers toi que tournent mes esprits

II

Ainsi je veux servir d'un patron de constance

IV

Deux déesses nous ont tramé tout notre sort

V

Au début du recueil, la ligne et sa relation au mouvement dominant. Par la suite, on verra cette ligne fonctionner avec le point. Les références à Archimède et à l'astronomie confirment l'importance qu'accorde Sponde aux structures géométriques simples. Deux fois seulement, et en particulier au sonnet XVIII, le lecteur assiste à l'unification des deux *signes* :

Mais voulez-vous avoir plus claire connaissance

*Que mon esprit se meut et ne change point ?
Il tournoie à l'entour du point de la constance
Comme le ciel tournoie à l'entour de son point.*

La circularité ne correspond pas à l'imaginaire de Sponde, elle est d'ailleurs dans un contexte paradoxal. Elle est convoquée ici pour évoquer une modalité de la conscience : la conscience du mouvement irréductible de la pensée et du monde. En cela, la courbe, la ligne ondoyante, la sinusoïde renvoient à la rupture de la linéarité, à la dilatation dysphorique du point fixe. Ainsi peut-on lire dans le même poème :

Tout agile qu'il [l'esprit du poète] est ne change pas de place

*Ce que vous en voyez, quelque chose qu'il fasse,
Il s'est planté si bien que si bons fondements
Qu'il ne voudrait jamais souffrir de changements...*

XVIII

On verra souvent des images du mouvement induire des lignes détendues ou brouillées pour symboliser l'impossible rectitude du monde extérieur.

*Ce fleuve, dis-je alors, ne sait que c'est d'aimer ;
[...]
S'il le sentait si bien, il aurait plus de flots.
L'amour est de la peine et non point du repos...*

XIX

Une éthique de la rectitude, de la ligne plane achève le groupement de sonnets. La nature spondienne n'y a rien de décoratif : elle illustre une pensée de la forme. La souplesse des lignes

n'atteint pas la dignité de la beauté plastique mais allégorise le mouvement inhérent à la nature. Deleuze, afin de repenser le concept esthétique de Baroque, utilise l'image du « pli ». « Pli » qui renvoie au préformisme : cette nature contiendrait des structures de concentration, des formes recourbées et contenant qui ne feraient que se prolonger dans l'âme et le corps des hommes. L'art et la pensée baroques reproduisent, suivant leurs modalités linguistiques ou sémantiques, cette concentration de sens dans les formes : c'est la monade leibnizienne. La poésie baroque, pour ce qui nous regarde ici, est une mise en place d'un discours qui redit la dynamique en puissance des formes ; elle se destine à tendre des « ressorts »¹. Elle sous-entend l'imaginaire et la vision d'un monde « curviligne »². Surtout, la jouissance et la griserie de la multitude augmentent le baroque d'une stylistique du tourbillon. Le « ressort » reste contracté et les figures de l'irrésolution fondent une conception paradoxale — forcément — des formes qu'excédera ce foisonnement hétéroclite et hétéromorphe³. Rousset, dans son introduction à l'*Anthologie de la poésie baroque française*, justifie le découpage thématique de son florilège par le fait que les « motifs et thèmes imagés » qu'il a choisis, correspondent à une esthétique et une vision du monde. Cette « sensibilité » baroque galvanise un art protéiforme qui reproduit un monde d'« une inconstance foncière »⁴, « qui ne se meut qu'en différant de lui-même »⁵. Il n'est pas nécessaire de s'étendre sur les oxymores et les oppositions qui caractérisent cette littérature. Ce qu'il faut y voir, c'est, plus que la technique du style, une esthétique qui fait cohabiter les contraires et circuler les images et les idées. La poésie éprouve par la forme l'infinie signifiante de l'âme, du corps et du monde matériel. La relation homme-monde peut se dire mais ne peut s'éclaircir vraiment. L'âme humaine ne dispose pas de suffisamment d'énergie pour « déplier » toutes les significations. Deleuze explique que ce rapport baroque au monde enchevêtre le corps et l'âme : « l'âme dans le Baroque a avec le corps un rapport complexe : toujours inséparable du corps, elle trouve en celui-ci une animalité qui l'étourdit, qui l'empêche dans les replis de la matière, mais aussi une humanité organique ou cérébrale (le degré de développement) qui lui permet de s'élever... »⁶. Donc, « le baroque est l'art informel par excellence »⁷.

En cela, Sponde n'est pas baroque. Ainsi au sonnet V, l'absence entraîne le poète dans l'expérience vertigineuse de la démultiplication des « chagrins ». L'âme humaine génère des images et des idées répétitives dont la mise en forme poétique ne peut en rien soulager le « martyre ». Bien plus, la douleur s'intensifie parce que ce qui peut en être dit est toujours autre chose. La forme poétique, le corps syntaxique de la phrase et sa matière musicale (cadence et homophonie) ne peuvent enclorre et circonscrire ce mouvement lancinant. C'est le discours éthique qui supplante, en dernière instance, le poétique. Puisque le style et le monde, dans le poème, se voilent à l'infini, le projet artistique prend sa force et tire sa nouveauté de la résolution morale du baroquisme. La ligne, l'horizon plan, le point rendent pour lui à l'esprit humain une situation viable dans l'espace conceptuel. La parole poétique recouvre avec Sponde un dépassement du mouvement

¹ in *Le Pli*, p° 7-8.

² *Id.*

³ Les poétesses et poètes lyonnais en ont fait un invariant de leur lyrisme amoureux : les contraires cohabitent dans la conscience comme dans le cosmos . Jouissance et douleur se mêlent à l'infini ; on « brûle » tout « en endurant froidure ».

⁴ Edition « Corti » 1988, p°6.

⁵ *Ibid*, p°11, à propos de Saint Amant.

⁶ in *Le Pli*, p°17.

⁷ *Ibid*, p°49 sur l'architecture baroque en général et la « matière-façade » en particulier... Deleuze ajoute « Mais l'informel n'est pas négation de la forme, : il pose la forme comme pliée, et n'existant que comme "paysage mental" ... », p°49 et 50.

absolu qui régit la vie. Elle donne d'abord un socle à un univers imaginal¹ mais spiritualiste : ce cosmos-là est habité de formes et composé d'une matière spiritualisée. C'est l'esprit humain qui peut fixer les significations de l'être et des êtres qui lui sont extrinsèques. Pour autant, la poésie des *Sonnets d'Amour*, n'a rien de spéculatif. Elle n'a de caractère didactique et explicatif qu'en tant qu'elle engage une rhétorique solide et ferme, mais le dévoilement des conclusions n'est pas progressif : le souverain-bien est clairement énoncé et ce, d'emblée, au sonnet I. La ligne et le point symbolisent donc l'érection dans le monde de la volonté humaine. Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque* affirme que la vertu est actualisation de la connaissance du bien dans l'action car « *il possède en lui le principe des actions* »². Elle se définit par une mise en *forme* d'un savoir intrinsèque.

Le dernier sonnet, faisant écho au premier, met en scène cette victoire apparente de la volonté et de sa *forme* conceptuelle et morale: la constance. La volonté qui unifie dans l'âme le désir et la raison correspond, par trope, dans tout le recueil à la ligne et au point : la ligne comme manifestation obstinée de l'invariance, le point comme expression d'une force fixe. Ainsi, la raison humaine opposera sa rectitude et son ordre à la mouvance et à l'hypertrophie continue du réel.

*Les vents grondaient en l'air, les plus sombres nuages
Nous dérobaient le jour pêle-mêle entassés,
Les abîmes de l'enfer étaient au ciel poussés,
La mer s'enflait de monts, et le monde d'orages ;*

*Quand je vis qu'un oiseau délaissant nos rivages
S'envole au beau milieu de ses flots courroucés,
Y pose de son nid les fétus ramassés
Et rappaise soudain ses écumeuses rages.*

*L'amour m'en fit autant, et comme un Alcion,
L'autre jour se logea dedans ma passion
Et combla de bonheur mon âme infortunée.*

*Après le trouble, enfin, il me donna la paix :
Mais le calme de la mer n'est qu'une fois l'année,
Et celui de mon âme y sera pour jamais.*

Les deux premiers quatrains décrivent les forces naturelles du changement, c'est-à-dire les principes moteurs de torsion (« vents », « flots ») et d'attraction (« abîmes ») puis le « pli » qui est leur manifestation formelle. Dans l'agencement de ces huit vers, cela donne ceci :

1 ^{er} quatrain :	<i>vents</i>	2 nd quatrain :	
	<i>nuages entassés</i>		<i>flots courroucés</i>
	<i>abîmes</i>		
	<i>la mer s'enflait</i>		<i>écumeuses rages</i>

¹ J'emprunte le concept de *mundus imaginalis* à d'Henri Corbin, développé dans son ouvrage *Corps spirituel et Terre céleste*, Ed. « Buchet-Chastel » (cf. le Prélude à la deuxième édition (1978) « Pour une charte de l'Imaginal »).

² 1113b.

Les tercets vont neutraliser ce moutonnement furieux. La séquence narrative [v.1 à 8] après avoir été aux temps verbaux du passé, passe au présent. La seconde, dans les tercets reprend cette progression mais se clôt sur un futur. En même temps que la ligne de l'horizon s'aplanit, la volonté est montrée comme une force supérieure à celle de la nature et du chaos. L'« *Alcion* » symbolise la stabilité qui se bâtit sur le mouvant (–). La victoire du linéaire sur la variation infinie est, dans un premier temps, rendue possible par la structure rhétorique du poème. Il apparaît clairement que l'hypotypose inaugurale [v.1 à 8] fonctionne comme un prémisses à la démonstration. En effet, on peut faire apparaître le syllogisme qui sous-tend l'ordonnance du sonnet :

1. MAJEURE [v. 1-4] : l'énergie de la nature qui insuffle à toute chose du mouvement peut être maîtrisée;
2. MINEURE [v. 9-13]: l'amour reproduit en nous le « *trouble* » mais il est aussi pourvoyeur, avec la volonté, de « *paix* »;
3. CLAUSULE [v. 14]: c'est la volonté qui doit présider à notre vie spirituelle (« *sera* » et « *toujours* »).

La structure enthymématique souvent appliquée aux sonnets s'achève sur des conclusions au futur ou par des modalités jussives qui impriment grammaticalement le dessein éthique de la poésie de Sponde dans ce recueil. Avec des mouvements argumentatifs parfois plus lâches, les pièces longues réitèrent des sentences éthiques et impératives :

Ma nef sera la constance
[...]

Trempez au miel de la présence
Les amertumes de l'absence. Ch I

Je ne vous laisserai jamais
Encore que vous m'ayez laissé Ch II

Et la longue expérience
Me rendra plus avisé...

Que si ta course retarde
La fin de mon triste émoi,
Vois ma Belle , et prends bien garde
Qu'elle sente comme moi :

Un bien qu'on désire tant,
Il ennuie à qui l'attend. Ch III

Je prends plus de racine, et mon cœur si constant
Change en un naturel si bien cetet coutume,
Que tous ces monts de flots il les couvre d'écume ,
Et sentiront toujours s'ils veulent m'approcher,
Qu'ils sont mols comme une eau, moi dur comme un rocher.

Elégie

C'est bien sûr la « constance » qui doit régir la pensée, l'action et le poème.

La dimension rhétorique permet au poète de prendre en charge simultanément le monde physique et celui des hommes en leur appliquant sa propre pensée pour les dépasser. De très nombreuses occurrences des modes de l'irréel et du désir donnent toute sa vigueur à l'effet de clausule qui semble rompre avec le cycle. La mise en relief logique et chronologique dans le poème de la volonté humaine rend caduque la notion de recommencement infini.

Mon cœur seul est exempt de ces rigueurs [changements provoqués par les dispositions cosmiques]

[...]

En somme il est (s'il faut par le ciel le comprendre)

Ferme ni plus ni moins que l'étoile du Nord .

XXII

L'amour se devait ainsi d'être quasiment une posture éthique pour coïncider avec la paix de l'âme et la permanence. Désir d'amour et constance, rationalité et pathos sont engagés au sein du poème afin de mettre à l'épreuve la force de la volonté. Mais ce jeu d'adéquations reste utopique. La langue poétique ne peut pas, malgré sa puissance analogique contenir l'épaisseur du réel.

Le travail de mise en forme par le verbe rejoint la maniérisme pictural (et en particulier *la maniera* italienne). Le parti pris de redresser les lignes, d'aplanir les horizons et de verticaliser la relation au réel (monter-descendre¹) évacue le concret et l'empirique. Chez Sponde, nul arbre, nul chemin, nul fontaine, nulle chambre ; le réel est mis à distance. Il a le statut d'un espace allégorique. De même, les parfums, les lèvres, l'intime restent en-deça. Quand le corps, la fleur et l'univers sensibles sont évoqués, c'est pure métaphore :

L'Amour dans ses vergers aveugles le [celui qui aime] conduit

Et lui donne les fleurs et se garde le fruit.

Elégie (dernier douzain)..

Cet univers sensible est récusé et recomposé suivant le projet argumentatif: l'érection du vouloir humain. Dans cette perspective, les « figures » du monde s'opposent à l'esprit. Rectitude, linéarité, tension, fixité se substituent aux courbes naturelles.

Historiquement, on peut voir dans le maniérisme une continuité sans nouveauté, une perduration stylistique. Ce qui est privilégié, c'est l'intervalle de significations qui se trouve entre l'objet du monde et celui de l'art. Le maniérisme développe ses visions dans cet espace idéal et « *épaissit volontairement la distance du signe au signifié* »². Dans cette perspective, on comprend en quoi l'art baroque de la synthèse et des effets de contraction ne peuvent suffire à la poétique de Sponde. La mise en place d'espaces augure de leur dépassement. Dans son essai *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, Walter Friedlander écrit : « *le regard esthétique fait donc surgir d'une réalité donnée une autre réalité singulièrement différente. La représentation gouvernée par des lois, reconnue de façon intersubjective et, par là même, supposée donnée « naturelle » cède la place à une création subjective « antinaturelle ».* Ainsi, dans l'art maniériste,

¹ L'image de l'envol et de la descente sont très prégnants dans le recueil (pour exemples : sonnets I v.1 ; II v.8 ; III v.1...)

² Josiane Rieu, dans l'introduction de *Jean de Sponde ou la cohérence intérieure* (Ed « Champion-Slatkine).

on peut étirer les membres des personnages, plus ou moins arbitrairement, en se laissant guider simplement par un sens esthétique des rythmes »¹. Il s'agit ici de l'art pictural mais on peut y voir une explication de la prévalence du style coupé chez un écrivain comme Sponde (ou comme Montaigne): l'œuvre reproduit plus le « *rythme* » intérieur de l'artiste, fût-il irrégulier et convulsif, que les raisins de Zeuxis. Les saillis et les pointes trouvent leur origine dans les cadences irrégulières de la pensée et le créateur s'applique à les rendre dynamiques par le style². Le regard reforme donc le cosmos afin d'y instaurer l'empire de l'Idée. La surprise conférant en effet à l'œuvre une profondeur intellectuelle et spéculaire qu'elle n'avait pas dans l'art classique : elle travaille explicitement sur sa propre forme³.

Le discours amoureux qui permet de s'interroger sur les oscillations du cœur humain est, dans le même temps, l'occasion d'interroger ses propres pulsations. La lyrique de l'amour prépare en cela une rencontre avec l'altérité au sein même de sa forme : le vers, dans sa structure matériel et dans son développement signifiant, produit une multiplicité. Ce qui est dit dédouble ce qui est ressenti ou pensé. Le non-soi se saisit *d'abord* dans la parole de l'énonciateur dans une sorte de schizophrénie. Le poème tente de coordonner ainsi l'idée ou l'émotion qui l'anime avec le langage, mais aussi avec l'extérieur (énonciataire) qui est la condition de son avènement. Dans cette relation ontologique triangulaire, l'étouffement n'est pas loin... Dans « Sur sa fièvre », le choix de l'octosyllabe, l'utilisation de multiples paronomases et d'homophonies évoquent cette sensation de suffocation dans le « *pourpris de la raison* »⁴:

*Ma voix, qui n'a plus qu'un filet
A peine, à peine encore tire
Quelques soupirs qu'elle soupire
De l'enfer des maux où elle est.*

*Las ! Mon angoisse est bien extrême ;
Je trouve tout à dire en moi,
Je suis bien souvent en émoi
Si c'est moi-même que moi-même.*

Dans son étude sur les « Quatre similitudes »⁵ qui prévalent dans l'imaginaire de la fin de la Renaissance, Michel Foucault explique en quoi, dans un rapport ténu, les choses sont « *convenances* » entre elles. « *Dans la vaste syntaxe du monde, les êtres différents s'ajustent les uns avec les autres ; la plante avec la bête la terre avec la mer, l'homme avec ce qui l'entoure* ». Cette « *corde tendue* » des significations qui lie l'homme et l'être découle d'une « *volonté du Tout-puissant* ». Ainsi, le « *miroir* », les « *yeux* » et la « *lumière* » appartiennent à cette « *cosmographie analogique* » parce qu'ils s'appliquent à une altérité et la réfléchissent.

Mon Soleil, qui brillez de vos yeux dans mes yeux,

¹ Ed. « Gallimard », coll. « Arts et artistes », p.24.

² Michel Jeanneret dans *Poésie et tradition biblique au XVI* note que l'esthétique maniériste « *cherche des figures propres à rendre la vivacité de la pensée* » (p°447) et plus loin, « *le texte maniériste feint d'obéir à l'impulsion d'un premier jet* » (p°448).

³ Le chapitre « *Idea, concetto, disegno* » de l'ouvrage de Patrick Mauries et Sylvie Raulet *Maniéristes* (Ed. « Lagune ») est très éclairant sur la relation esthétique qu'entretient l'œuvre maniériste avec le monde et l'idée.

⁴ « Sur sa fièvre », v.14. Ce « *pourpris* » est le « *cerveau* » du poète.

⁵ In *Les Mots et les choses*.

*Et pour trop de clarté leur ôtez la lumière,
Je ne vois rien que vous, et mon âme est si fière
Qu'elle ne daigne plus aimer que dans les cieux.*

XXIV

L'esprit humain, circulant entre ces êtres par la formulation linguistique et poétique, se mêle à l'« émulation »¹ ontologique. Comme le signalait Paracelse au début de son *Liber paramirum*, l'entremêlement fondamental fait de l'homme une image du « firmament avec toutes ses influences »². Pour autant que le poète se trouve intégré à ce monde matériel par le corps, le cogito spondien veut le transcender par l'amour vertueux. Ainsi, l'amour spirituel rendu insensible aux fluctuations devient une gnose. La vérité se révèle, le « voile » est déchiré ; c'est ce qu'affirme le sonnet III.

La participation humaine à l'émulation du donné se fait dans l'opposition. La conscience humaine par l'effort et le combat rompt les cycles de variations et de réversibilités. Le poète soupirant rejoint le penseur aristotélicien et la structure rhétorique du recueil s'imbrique dans l'ordre inaccompli du cosmos. L'émergence de l'« écueil » au milieu des ondulations de la mer révèle la , par allégorie. La fermeté, cette fois métaphorisée par la consistance (sème de la dureté et de la fixité) justifie le choix d'une poésie argumentative et éthique.

Le « je » si présent dans ce recueil s'inscrit donc fermement — du moins en a-t-il le projet — contre le flou et la ligne vague. Il s'infiltré dans le monde par la connaissance de ses moteurs multiples, le domine par l'intelligence qu'il en prend puis y « plante son empire », comme il le fera dans son âme.

*Je ne bouge pas plus qu'un écueil dans l'onde
Qui fait fort à l'orage et le fait reculer.
Il me trouve affermi, qui cherche à m'ébranler,
Dussé-je voir branler contre moi tout le monde .*

X

Que notre raison y plante [dans mes sens inconstants] son Empire.

XVII

Un grande quantité de sonnets voit cette victoire de l'esprit constant dans le champ du poème.

*

L'axe rhétorique, imagé par le jeu des lignes, est donc la pierre angulaire du recueil dans le sens où, plus que métaphysique et méditative, la poésie de Sponde est programmatique. En effet, à la

¹ *Op. cit.* : « l'émulation est une sorte de gémellité naturelle des choses ; elle naît d'une pliure de l'être dont les deux côtés, immédiatement se font face. »

² cité par Michel Foucault, *Op. cit.*

« cire » du monde, le poète *doit* appliquer les contours de son âme. Il semble même qu'à la raison comme modèle, le poète maniériste préfère l'impératif catégorique de la constance.

Il apparaît pourtant que cette éthique qui ressortit d'une pensée de la frange, s'inscrive dans une expérience globale de l'échec. La poésie, en dilatant le réel et le langage quotidien, se construit un espace spirituel pour y *agir* sur le monde. Bien entendu, l'univers des mots et de la pensée, même s'il se veut une « *cosmographie* » agissante, n'en est pas moins exclu par essence de son dehors. De la parole amoureuse et du discours éthique ne subsiste, dans le Tout de l'altérité, que le verbe poétique. La poésie d'amour propose une variation sur l'irréductible solitude selon Sponde, qui aboutit à une obsession mélancolique de l'éthos. Mais ce projet éthique conduit le poète à un échec qu'il formule.

On peut relever que les trois fondements de ce type de discours se délitent progressivement dans le recueil :

- a) l'objet vers lequel ce discours tend : l'action ;
- b) l'organisation formelle de ce discours ;
- c) son matériau : le langage (ici poétique).

a) Tout d'abord l'impératif catégorique de la constance exprimé dans les poèmes, ne semble pas pouvoir se valider dans le réel. En effet, dans le monde sensible, comme dans la vie intérieure, le mouvement et l'instabilité que Sponde tente de dépasser perdurent et dominent. D'ailleurs, sur ce point, le poète s'avoue vaincu. Il va donc s'appliquer à « *combattre* » constamment pour la constance. A défaut d'atteindre la vie effective dans la constance, c'est la tension vers celle-ci qui en actualisera la valeur. Seule la volonté de constance paraît possible. Exprimer cette volonté consiste donc en une attitude morale mais constitue un aveu d'échec. La volonté, comme l'amour, est réduite à sa mécanique interne de « tension vers ». Ce qui est aimé, ce qui est voulu demeure à coté, dans l'altérité. Dans son sonnet XX, le poète se comparant à un soldat, confirme qu'il faut se battre pour la constance même si la défaite est certaine. La force du vouloir s'exprime ainsi, à la limite de l'irréalisable, dans l'antithèse. La modalité et l'objectif du « combat » se superposent. Seul le futur autorise la production d'un énoncé qui contient la finalité éthique. Cette-dernière se dérobe pourtant toujours :

*Mon amour n'est pas moindre [que Horace dans le Tibre] et quoiqu'il soit surpris
De la foule d'ennuis qui troublent mes esprits,
Il fait ferme et se bat avec tant de constance*

*Que près des coups il est éloigné du danger ;
Et s'il se doit en fin dans ses larmes plonger,
Le dernier désespoir sera son espérance.*

Le futur ici fonctionne comme un présent non-opératif¹, comme celui du dernier sonnet et celui, ultime, d'« Élégie ».

b) Puisque le réel renvoie l'esprit et la volonté à leur impuissante solitude, l'imaginaire s'organise. Le cogito poétique produit une « *cosmographie* » dans laquelle l'âme va chercher le repos. Autrement dit, l'écriture formelle resitue le poète dans un cosmos qu'il peut modifier et sur lequel il

¹ Selon la théorie guillaumienne, le temps « opératif » valide un procès dans le réel (cf *Temps et verbe* de Gustave Guillaume).

a une incidence parce qu'il en est le démiurge et le « centre »¹. Plutôt qu'une pensée de l'altérité, l'allégorie devient, de fait, l'espace du solipsisme. Ce que Wittgenstein dit du solipsisme peut nous aider à en approcher le paysage intérieur : « *Que le monde soit mon monde se montre en ceci que les frontières du langage (le seul langage que je comprenne) signifient les frontières de mon monde* »². Sponde fait l'expérience de cette imperméabilité de la langue et du monde. L'être inaccessible par la pensée analytique, ne se rencontre que dans l'allégorie ou par l'interprétation allégorique. La réalité du dehors ne se manifeste dans la conscience qu'à la condition d'être mise à distance et reformée. Platon dans le livre X de *La République* condamne l'allégorie poétique parce qu'elle indique la mauvaise direction. Dans une certaine mesure³, Jean de Sponde rejoint Socrate lorsque celui-ci confirme à Glaucon que l'allégorie poétique ne peut se prévaloir que d'atteindre une imitation de la vertu plutôt que la vertu elle-même : « *Or donc, poserons-nous en principe que tous les poètes, à commencer par Homère, sont de simples imitateurs des apparences de la vertu et des autres sujets qu'ils traitent, mais que, pour la vérité, ils n'y atteignent pas : semblable en cela au peintre[...] qui dessinera une apparence de cordonnier, sans rien entendre à la cordonnerie, pour des gens qui, n'y entendant pas plus que lui, jugent des choses d'après la couleur et le dessin ?*

- Parfaitement »⁴.

Il n'est pas certain que Socrate voit juste pour ce qui concerne la dimension heuristique de l'art mais pour ce qui regarde le domaine de l'action, cela semble fondé. La forme rhétorique échoue donc à la lisière du monde sensible. Par conséquent, la relation énonciateur-énonciataire se simplifie en ce qu'elle se produit esthétiquement et pas éthiquement. Le lyrisme apparaît à ce stade comme l'expression *sincère* d'une tentative avortée.

La fin du recueil est le théâtre de cette impossible maîtrise des contours, au sein même de l'univers allégorique. Ainsi la forme compacte et achevée du sonnet se transmue en pièces plus longues et sans cohérence apparente de masse et de structure :

Chanson I	: 10 sizains ;
Chanson II	: 11 quatrains ;
Chanson III	: 9 quatrains et 10 groupes de deux vers (épistrophe) ;
Sur sa fièvre	: 10 quatrains.

Enfin, l'« Élégie » illustre le dérèglement qui conclut le recueil ; le nombre de vers par strophe est irrégulier dans la première partie du poème et l'antépiphore ne fonctionne que dans la seconde :

Strophe 1	: 16 vers ;
Strophe 2	: huitain ;
Strophe 3	: dizain ;
Strophe 4	: neuvain ;
Strophe 5	: 15 vers ;
Strophes 6 à 13	: douzain avec antépiphore.

¹ Foucault, *op. cit.*. « *L'espace des analogies est au fond un espace de rayonnement. De toutes part, l'homme est concerné par lui ; mais ce même homme, inversement, transmet les ressemblances qu'il reçoit du monde ; il est le grand foyer des proportions, — le centre où les rapports viennent s'appuyer et d'où il sont réfléchis à nouveau.* »

² Proposition 5.62, in *Tractatus logico-philosophicus*.

³ Il est difficile pour un poète d'adhérer à la pensée de Platon pour ce qui concerne la place à laquelle il relègue les poètes dans la cité (cf Livre III ; 398a à 399b)

⁴ 600c.

Il nous faut insister sur le fait que l'antépiphore a une forte valeur litannique et exprime la seule fin possible du projet, la neutralisation du verbe poétique par le verbe poétique. La forme s'allonge en effet mais perd sa rythmicité régulière. L'imaginaire visuel dénote, de plus, l'incapacité de la ligne symbolique à rester tendue. Sa signification allégorique de la ligne se renverse. L'âme ne peut calmer la brûlure de la passion, et l'incandescence du monde. Le paysage intérieur composé de lignes et celui, extérieur, du réel, se disloquent ou se tordent. La fin des *Sonnets d'Amour*, propose au lecteur, non plus des sonnets mais des poèmes plus longs et, surtout, qui infirment l'empire pérenne de la volonté. Sponde y redit sa quête de la ligne claire et victorieuse ; cependant il révèle dans le même temps le caractère autotélique de la volonté humaine. C'est pourquoi, au-delà de l'entreprise rationnelle, les formes s'annulent et c'est l'altérité protéiforme et instable qui applique ses forces multiples sur le poème et sur le poète:

*Je fonds comme fondrait la cire
 Au près d'un brasier enflammé
 Et plus de vous je me retire
 Je sens plus mon feu ranimé,
 Mais ce feu tant plus il s'augmente
 Hélas ! tant plus il me tourmente.*

Ch. I (sizain 4)

La volonté de constance se tarit parfois alors que la dynamique de répétitions et de différences ¹ qui préside à l'organisation de l'être est infatigable.

c) Il ne reste plus rien fors la parole : la constance se réduit à l'espace de sa formulation et la forme témoigne, en définitive, de l'élasticité indomptable de la vie. L'œuvre de Sponde dans sa dernière partie (poèmes longs), voit l'isotopie de l'épuisement physique, intellectuel et de la parole dominer. La relation allégorique isole le langage et rend la profusion du monde tragique : elle révèle l'étanchéité de l'un et de l'autre. La matière n'est plus qu'image et le spectacle des variations renforce la solitude de la parole. Le corps, qui est le théâtre de ces mutations et de ces distorsions sans cesse réitérées, rend sensible la perte inéluctable de prise sur l'altérité.

La poésie de Sponde ne pouvait se targuer d'avoir institué un système éthique fiable tout comme elle reconnaît n'être pas en mesure d'ériger une « pensée géométrique »². Au final, le discours n'a plus qu'à énoncer la douleur de cette impuissance :

*C'est un chaos que ma pensée
 Qui m'élançe ore sur les monts ,
 Or m'abîme dans un fond*

¹ On voit régulièrement cette quantité vivace se manifester dans les poèmes du recueil par le déterminant numéral hyperbolique « mille » qui brouille la quête d'unicité, en particulier dans la métaphysique amoureuse :

En vain mille beauté à mes yeux représentent IV
Un chagrin survenant mille chagrins m'attirent I
Quand je vivrais encore mille et mille vies IX ...

(voir aussi XXV ; Ch. I ; Ch.II ; Élégie.)

² Pascal...

Me poussant comme elle est poussée.

*Ma voix qui n'a plus qu'un filet
A peine, à peine encore tire
Quelque soupir qu'elle soupire
De l'enfer des maux où elle est.*

Sur sa fièvre (quatrains 6 et 7)

Le motif baroque et platonicien du corps-tombeau est relayé ici par celui du verbe-clôture. La mise en place d'un univers linéaire et d'une grille herméneutique conduit la pensée à la suffocation. La parole devient comme le corps, un lieu de rétention et d'enlèvement :

*Mais quoi ? je me travaille en vain,
J'augmente par ma doléance
De mes malheurs la violence,
Et mon remède plus certain
Ne dépend plus que du silence.*

Ch..II

*Vous languissez mes vers ; les glaçons de l'absence
Eteignant vos fureurs au point de leur naissance,
Vous n'entrebatez plus de soupirs votre flanc,
Vos artères d'esprit, ni vos veines de sang :
Et quoi, la mort vous tient ?...*

Élégie (strophe 1)

L'homophonie entre « *maux* » et « *mots* » qu'utilise Sponde plusieurs fois sous-entend, ainsi que toute l' « Élégie », la faillite de la formulation. La parole est un écoulement vain, un débordement de soi qui n'est recueilli nulle part qu'en la parole. Cette mélancolie consubstantielle au dire vampirise ainsi et le discours amoureux et le projet argumentatif. La fin du recueil, même si les pièces s'allongent, recentre et resserre le poétique sur l'angoisse qu'il porte au sujet de sa propre existence.

*La parole hélas ! pour me plaindre
Que mes maux sont bien commencés,
Mais je dois bien encore craindre,
Qu'il ne soient pas si tôt passés,
Et que mes frêles destinées
N'ont point leurs bornes terminées.*

Ch. I

Jankélévitch dans son ouvrage sur *La Mort*, dans le chapitre premier (« La mort durant la vie ») de la première partie (« La mort en deçà de la mort »), évoque le problème de l'indicibilité de la mort. Il s'arrête sur l'interjection « hélas » parce qu'il y voit une manifestation non-linguistique d'une pensée du tragique de la finitude. : « *Les hommes prononcent ces deux syllabes chaque fois que, directement ou indirectement, il est question de la mort et des malheurs liés à la mort : le vieillissement, le temps irréversible...[...] « Hélas » est une réticence et, en quelque sorte, un*

*soupir sans paroles... »*¹. On peut voir s'illustrer au début de ce sizain, la conscience vertigineuse d'une parole absolument autonome et *autre*, qui est portée par la matière sonore et quasiment a-sémique du « hélas ».

Ainsi la parole parle se rétracte ou divulgue son incidence nulle :

*J'ai beau flatter de parole
Ce mal sourd comme la mort,
La médecine est trop molle
Et le mal beaucoup plus fort.*

Ch. III

Finalement, elle se parle à elle-même, comme pour se neutraliser dans l'échec :

*Mourez mes vers, mourez puisque vous en avez envie,
Ce qui vous servira de mort, me servira de vie.*

*Document publié sur le site WebLettres avec l'aimable autorisation de
Guillaume Fortin-Gréhal*

© WebLettres – juillet 2004.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

¹ Ed. « Flammarion », coll. « Champs » ; p.60.