

[Guillaume Hatt](#)

E.N.S. Fontenay/St-Cloud

## Rhétorique et poésie dans le *Mespris de la vie et consolation contre la mort* de Jean-Baptiste Chassignet

Dans un vers du dernier sonnet du *Mespris de la vie et consolation contre la mort*<sup>[1]</sup>, Chassignet écrit qu'il " *pleure en riant nostre mesaventure* " <sup>[2]</sup> 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 oeuvre esthétique, et vice-versa ?

Après un rapide retour sur la situation de la rhétorique au XVIème 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'oeuvre, 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](#)
  1. [L'articulation entre rhétorique et poésie chez Chassignet](#)
  2. [Une hypothèse](#)
2. [Comment convaincre ?](#)
3. [Éléments de généralisation](#)

## Rhétorique et poésie dans le *Mespris de la vie et consolation contre la mort* – II

### 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 comprendre 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 Ronsard[3] 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 XVIème siècle, et cela à tous les niveaux d'étude: sa valeur est enfin reconnue[4]. Son développement est tel que Gordon écrit que " la rhétorique (...) a certainement influencé la sensibilité et le jugement des élèves " [5] ou qu'elle " forme toute la sensibilité de l'époque " [6]. 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 XVIème 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 jésuite[7]. 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 pratiques. Le programme d'étude " suivait les mêmes lignes que ceux de Paris et de Guyenne ", ce qui témoigne de la considération dont jouissait cette discipline. Dans une formation qui devait le conduire au statut de juriste[8], 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 poésie 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 diffusés. 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 Sébillet. Il ajoute qu'il est " au moins probable qu'il avait lu quelques-unes " de ces oeuvres théoriques [9]. Si comme l'écrit Gordon, " la rhétorique et la poésie sont au XVIème siècle étroitement liées " [10], Chassignet ne semble donc pas avoir échappé à ce rapprochement des disciplines. Il nous reste à le montrer plus en détail.

[Sommaire](#) | [Haut de page](#) | [Page précédente](#) | [Page suivante](#)

## Rhétorique et poésie dans le *Mespris de la vie et consolation contre la mort* – III

### 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 " [11]. 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 Dieu. 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, délibératif] sont toujours présents à l'esprit du poète et (...) peuvent inspirer son travail à n'importe quel moment " [12]. Dans le cas de Chassignet, le judiciaire révèle sa présence à travers un vocabulaire spécifique qui apparaît dans au moins 16 sonnets [13]. 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 XVI<sup>ème</sup> 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 " [14]. Chassignet fait donc bien partie de cette catégorie de poètes qui cherchent à convaincre de la 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 dans sa préface devant les éventuelles critiques de ses détracteurs; 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 propos. Indéniablement, Chassignet cherche à convaincre son lecteur et va utiliser pour cela toutes les *armes* de la rhétorique de son temps.

[Sommaire](#) | [Haut de page](#) | [Page précédente](#) | [Page suivante](#)

## Rhétorique et poésie dans le *Mespris de la vie et consolation contre la mort* – IV

### 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'oeuvre qui nous concerne ici. Toutes les rhétoriques classiques 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 " [15] 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 " [16]. Cette organisation de la composition d'un discours ou d'un plaidoyer est si prégnante dans les rhétoriques du XVIème 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 par exemple de la préface du *Mespris...*, 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* (p. 12)

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* (p. 15)

Elocutio: *A quiconque le calomniara de sa trop grande humilité, je diray... ceus qui l'accuseront de sentir son enfance et verdeur...* (p. 15-16)

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*[17]. Ici encore, la conclusion s'impose d'elle même:

Inventio: *j'entrepris de paraphraser tous les Pseaumes de ce grand ami de Dieu David (...)* (p. 7)

Dispositio: *Pendant que je suoy sous les trenchees de cet accouchement, et que j'avozy desjà enfanté comme d'une seule ventree cinquante ou soixante de ces chansons du Royal Prophete* (p. 7)

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* " (p. 8)

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.

[Sommaire](#) | [Haut de page](#) | [Page précédente](#) | [Page suivante](#)

## Rhétorique et poésie dans le *Mespris de la vie et consolation contre la mort* – V

### 2. Comment convaincre ?

Cette section finale nous intéresse ici en raison de l'originalité de son discours; le locuteur cherche en effet dans cette partie de son oeuvre 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 lecteur[18]. 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 supplication[19] 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 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 strophe (s. CDVIII, CDXXIV, CDXXIX, CDXXXIV), accompagné de *hélas* (s. CDXIX); l'autre exclamation récurrente est une reprise de *non* en début de vers[20]. 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 cueur 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 raisonnement[21]. 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 conclusion[22]. 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:

*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.*[23]

Autrement dit, cette répétition obéit au désir de l'auteur de faire *subir* à son auditoire un exercice religieux, un exercice de *constance*[24]. Pour créer cette attitude, le poète a recours à ce que nous avons appelé des *reprises*, 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 discrète (vers 2 et 3 du sonnet CDIX) 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.* (s. CDXXXII, v. 1–4)

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.  
Esteins l'hydre naissant de tant d'opinion* (CDXV, 10–12).

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 s'agit d'un procédé systématique chez cet auteur. Pour la section qui nous intéresse ici, les mots les plus répétés sont *mort*<sup>[25]</sup>, *Seigneur*<sup>[26]</sup>, *âme*<sup>[27]</sup>. 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 dans la préface de son édition, Chassignet "redoubl[e] les mots sur lesquels il veut insister" 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* (CDXXVIII, 1)  
*C'est trop dormir, mon ame, esveille, esveille toy !* (CDXXVII, 12)  
*Je cri'ray tant, mon Dieu, mon Dieu, je cri'ray tant* (CD, 9)

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 cieus endure violence*  
*Et le plus violent par mille maux divers,*  
*Mille calamitez, mille tourmens souffers,*  
*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 terme qui se transforme parfois en véritable redondance:

*Du noircissant oyseau adoucis ce courage*  
*Qui me fait orgueilleus, audacieus, et fier* (CDXXIV, 10–11)

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, au sonnet CDXXVII, vers 12, ainsi qu'au sonnet CDXXI. 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,  
J'ay forfait, j'ay peché, mais reçois m'en ta grace  
Comme les serviteurs qui demeurent chez toy* (CDXXVII, 12–14).

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* (CCCXCIX, 12–14).

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*[\[28\]](#)), sur les paronomases[\[29\]](#) ou des oppositions articulées autour d'un *et* à la césure[\[30\]](#); 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* (CDXXXII, 5).

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 gusté*), cette déclaration d'intention *éclate* au cœur du sonnet.

Si l'hyperbole[\[31\]](#) et l'inversion[\[32\]](#) 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*[\[33\]](#). Chassignet reprend ce *jusques à quant* dans

une autre interrogation oratoire, portant sur la dichotomie entre la chair et l'esprit[34], 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:

*Voudrois tu que Cain, banqueroutant sa foy,  
Rendit du bon Abel l'innocence perdue ?* (CDXXVIII, 13–14).

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 douce[35]. À l'auditoire d'accepter ce cheminement s'il veut garder espoir après le constat qu'entraîne le premier quatrain.

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 partons de la description de *l'inventio*, première étape de la composition rhétorique, dressée par R. Barthes dans son article *L'ancienne rhétorique: aide mémoire*[36]. L'usage de l'exemple obéit aux deux principes de la rhétorique, qu'il s'agit de concilier: *convaincre* et *émouvoir*; 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 diversifier, 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 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 (p. 126).*

Autrement dit, l'*orator* doit simplement insérer dans son texte des éléments, des " fragments de réel ", 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 reprises[37], 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 (CDXIV, 1-4).*

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 varieté  
D'un combat eternal me tourmente et moleste (CDXVI, 5-8).*

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 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 " [38] 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 ". 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 " ou *fable* s'il est un " assemblage d'actions ") ou des personnages exemplaires, les *imago*. 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 *filis 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 oiseau 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 conclusion que celui-ci impose. Ce phénomène est déjà proche de la *sédution* 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*<sup>[39]</sup>.

L'imago, " personnage exemplaire [qui] désigne l'incarnation d'une vertu dans une figure " <sup>[40]</sup>, 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* dans le premier quatrain 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.*

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'ouvrage<sup>[41]</sup>.

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 " <sup>[42]</sup>, il est ensuite défini comme un " syllogisme incomplet, (...) écourté " <sup>[43]</sup>. 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 *sylogisme 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, mais imparfait dans l'expression " <sup>[44]</sup>. 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*[45].

L'orator peut choisir ce *certain* parmi les *indices*, " ce qui tombe sous les sens, ce que nous voyons et entendons " [46], parmi les *vraisemblances*, " ce qui tombe sous le sens, ce sur quoi les hommes sont généralement d'accord " [47] et enfin parmi les *signes*, indices plus ambigus, moins certains que les deux précédents[48]. 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 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 austère du *Mespris...* se construit 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 " [49], 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 CDXXX.

[Sommaire](#) | [Haut de page](#) | [Page précédente](#) | [Page suivante](#)

## Rhétorique et poésie dans le *Mespris de la vie et consolation contre la mort* – VI

### 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 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 sonnets[50] 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 18[51]; parmi eux l'expansion de cette figure occupe majoritairement 4 vers[52], 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'eslougnant en dedain du rivage voisin ?  
Et toy, qui vas battant le perilleus chemin...( CLVII, 1–5).*

La présence d'une telle figure est en revanche plutôt rare dans le second quatrain, puisque seulement 2 des 26 sonnets relevés, les sonnets CCLXIII et CCCXXXI, présentent cette particularité. En ce qui concerne la troisième strophe, 5 sonnets[53] y font commencer une interrogation oratoire, qui occupe le plus souvent tout l'espace laissé par un tercet ou par les deux, 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  
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 sonnets[54] 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 ?* (CCCXXIX, 12–14).

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 " [55]. 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.

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 strophes; bref, elles " travaille[nt] la structure close du sonnet ". 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 syntagme[56].

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 respectable[57] ou par la variété de leur disposition[58]. 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 ?  
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 mort (CCXLI).*

\* 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 monde (XXV).*

\* 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 semblable (XLIV, 9–14).*

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 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 présentes[59]. 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 (LXXV, 1–4).*

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* et qui concerne les sonnets XLIV, CLVI, CCLXIII : 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 " [60]. 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 léger,  
L'ombrage remuant, inconstant, et peu stable ?  
La vie est toutefois à l'ombrage semblable,  
A l'ombrage tremblant sous l'arbre d'un verger (CCLXIII, 1–8).*

L'effet structurant de l'anaphore est indéniable, 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. Hallyn[61] 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 ". Et pourtant, si R. Ortali a lui aussi étudié avec soin la comparaison et la métaphore chez Jean-Baptiste Chassignet, cet aspect de la question lui a complètement échappé. 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 Lausberg[62] et cite 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 comparé, qui tend à opérer une fusion métaphorique des deux éléments mis en présence. L'antapodose dégage aussi un espace favorable à l'évocation du comparant, pur espace de plaisir poétique, mais le

rapprochement opéré a pour effet de limiter *l'innocence* du processus de description; la description du comparant est une forme de séduction, en raison des attraits du monde qu'elle cherche pourtant à faire mépriser. Le lecteur est bientôt face à la leçon à tirer, mais il a plaisir à cette description agréable que vient clore l'apparition retardée d'une conjonction de comparaison. L'antapodose exploite l'efficacité reconnue de la comparaison *sensible* voire *sensuelle* au milieu d'un discours plus abstrait: le lecteur, séduit, est invité à adopter l'attitude spirituelle correspondant au rapprochement opéré par la comparaison. 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 relever 10 sonnets organisés autour de ce système[63]; 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'intervalle (sonnets LXXI, CCCLXIX, CCCLXXXIV). Pour 5 d'entre eux, les conjonctions occupent deux strophes différentes (sonnets LXXXVII, LXXXVIII, CLXX, CCCXIX, CDXXX). 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 volage (LXXXVIII, 1–8).*

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 comparant[64]. 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 rare[65]. 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,  
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 comparaison. 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 seiché (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 bénéfices 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. 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 formellement 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 (thèmes, rimes, reprises, etc...); sans perdre de vue le rôle joué par l'anaphore ou l'antapodose dans ce domaine, c'est à ces autres outils qu'il faudrait aussi s'attacher, qui contribuent à faire du sonnet, mais aussi du recueil tout entier, un discours poétique et cohérent.

[Sommaire](#) | [Haut de page](#) | [Page précédente](#)

## Notes

- [1] Nous utilisons ici l'édition Lope du *Mespris de la vie...* parue chez Droz en 1967, dans la collection des Textes littéraires français. Les références de pages et de sonnets renvoient à cette édition.
- [2] Sonnet *Au lecteur*, p. 510, vers 14.
- [3] 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.
- [4] " En Sorbonne (...) la rhétorique était le couronnement des études littéraires ", *ibid.*, p. 24.
- [5] *Ibid.*, p. 25.
- [6] *Ibid.*, p. 27.
- [7] " En 1597, le collège fut cédé aux Jésuites, qui le possédèrent jusqu'en 1765 ", R. Ortali, *Un poète de la mort: Jean-Baptiste Chassignet*, Genève, Droz, 1968, p. 16.
- [8] 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.
- [9] *Ibid.*, p. 80.
- [10] Gordon, *op cit*, p. 44.
- [11] *Ibid.*, p. 38.
- [12] Gordon, *op cit*, p. 39.
- [13] 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).
- [14] Gordon, *op cit*, p. 36.
- [15] R. Barthes, " L'ancienne rhétorique, aide mémoire ", in *L'aventure sémiologique*, Points-Essais, Seuil, Paris, 1985, p. 124.
- [16] *Ibid.*, p. 124.
- [17] 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. Les numéros de pages renvoient à cette édition.
- [18] Plus exactement, les destinataires du discours sont qualifiés de *léthargiques humains*. Voir le vers 4 du sonnet CDXI.
- [19] 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).
- [20] Voir les sonnets CDVII, CDXVII (répété), CDXXIII, CDXXVII.
- [21] Voir aussi les sonnets CDII (premier quatrain), CDV, CDXII (dernier tercet), CDXIV (tercets), CDXV (dernier tercet), CDXXIII (premier tercet), CDXXIV (tercets), CDXXX (quatrains).
- [22] 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.
- [23] J. Sacré, *Un sang maniériste – Etude structurale autour du mot sang*, Collection Langages, Neuchatel, La Baconnière, 1977, p. 132–133.
- [24] 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<sup>ème</sup> siècle.
- [25] Sonnets CDVI, CDVII, CDVIII, CDXI, CDXIII, CDXXVI, CDXXIX, CDXXXII.
- [26] Sonnets p. 485, CDI, CDIII, CDXXII, CDXXXIV.
- [27] Sonnets CDIII, CDXXI, CDXXVII, CDXXIX, CDXXXIV.
- [28] Sonnet CDVIII, deuxième quatrain.
- [29] 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.
- [30] Sonnet CDXVI, vers 10,
- [31] Voir le premier tercet du sonnet CDXXXIII, mais d'autres exemples moins signifiants sont aussi présents.
- [32] 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.
- [33] Sonnet CDI, vers 1 à 11.

[34] Sonnet CDXXVII, vers 1 à 4.

[35] " *J'arrive par la foy au repos eternel* ", sonnet CDXI, vers 13.

[36] R. Barthes, " L'ancienne rhétorique: aide mémoire ", in *L'aventure sémiologique*, Points Esais, 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.

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

[38] Barthes, *op cit*, p. 126.

[39] *Ibid.*, p. 132.

[40] *Ibid.*, p. 129.

[41] *Le pèlerin* est en effet présent dans les sonnets CIV, CXLI, CCLIII, CCLXVIII, CCLXX, CCLXXIII, 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.

[42] R. Barthes, *op cit*, p. 130.

[43] *Ibid.*, p. 131.

[44] *Ibid.*, p. 131.

[45] *Ibid.*, p. 133.

[46] *Ibid.*, p. 133. C'est nous qui soulignons.

[47] *Ibid.*, p. 133. C'est nous qui soulignons.

[48] *Ibid.*, p. 135.

[49] *Ibid.*, p. 129.

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

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

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

[53] Il s'agit des sonnets XCVI, CCCIV, CCCXLVII, CCCLXXI, CCCXCIII.

[54] Parmi ceux que nous avons relevés, les sonnets CCCXXIX, CCCXLII, CCCLXXVIII, CDXXVII.

[55] Marie-Dominique Legrand, " La pratique de l'anaphore dans les *Regrets* de Joachim du Bellay ", in *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. 159.

[56] 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.

[57] 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.

[58] 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.

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

[60] M.-D. Legrand, *op cit*, p. 159.

[61] F. Hallyn, *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'Age Baroque en France*, Droz, 1975. Les pages qui nous intéressent sont intitulées " L'exemple, la comparaison et la métaphore ", pp. 41–53.

[62] 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* 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).

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

[64] Sonnets V, VIII, CXXXIV, CLXXVII, CXCVIII, CCII, CCIII, CCXXII, CCXL, CCLVII, CCCLXXXIII, CDV et p. 116.

[65] Sonnets LXXXVII, CIII, CCCLXXII (exceptionnellement, le comparé précède ici le comparant).