

Le spectacle de la corruption dans *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* (1594) de Jean-Baptiste Chassignet

Kjerstin Aukrust



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/904>

DOI : 10.4000/edl.904

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2015

ISBN : 978-2-940331-47-5

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Kjerstin Aukrust, « Le spectacle de la corruption dans *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* (1594) de Jean-Baptiste Chassignet », *Études de lettres* [En ligne], 3-4 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 15 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/904> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.904>

© Études de lettres

LE SPECTACLE DE LA CORRUPTION DANS *LE MESPRIS DE
LA VIE ET CONSOLATION CONTRE LA MORT* (1594)
DE JEAN-BAPTISTE CHASSIGNET

Cet article propose d'analyser quelques poèmes emblématiques du recueil *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* (1594) du poète Jean-Baptiste Chassignet. Dans ce recueil, traversé par une présence quasi obsessionnelle du corps fragmenté et ouvert, Chassignet s'inscrit dans la lignée d'Ignace de Loyola, où l'appel au sens et à l'imaginaire de la corruption domine le cheminement spirituel : il s'agit de suivre le travail de la décomposition physiologique dans un but salutaire. Chassignet adopte ici la même approche, en convoquant notamment le principe rhétorique de l'*enargeia* et en mettant l'accent sur la défiguration progressive du corps, mise en scène à la manière d'un spectacle anatomique où le poète, imitant le geste de la dissection, ouvre le corps mort pour faire ressortir la pourriture, la vermine, les odeurs et les parties du squelette. Ainsi, le corps corrompu apparaît comme un élément indispensable à la leçon ultime de l'œuvre : amener son lecteur à mépriser la vie terrestre, et donc son propre corps.

Le Mespris de la vie et consolation contre la mort (1594) de Jean-Baptiste Chassignet est marqué, on le sait, par l'omniprésence des états dégradés du corps. Cette œuvre élude le corps christique, parangon absolu de la souffrance, pour s'attacher davantage aux figurations du corps mortel dans une puissante poétique de l'abjection. Elle témoigne en cela d'une véritable fascination devant un monde dont Dieu s'est irrémédiablement éloigné, laissant aux hommes la seule contemplation de leur déchéance physique et morale. Nous voudrions nous atteler ici à l'expression poétique de la corruption, instituée en un véritable « spectacle », lui-même fondé en dernier ressort sur la réversibilité des contraires. La présence quasi obsessionnelle du corps vicié, de ce « corps-prison » selon la célèbre métaphore platonicienne, répond ici au principe horatien du *docere et*

movere que Chassignet réforme bien évidemment dans le sens de la foi, en convoquant le lieu commun de la *vanitas vanitatum*. Elle est subordonnée plus largement à une anthropologie théologique duelle, qui veut que l'homme, alors même qu'il a été racheté par le sang du Christ, ne soit jamais à même de prendre la mesure de la déchéance qui est la sienne¹.

Publié à Besançon chez l'éditeur Nicolas de Moingesse, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* est composé de 446 sonnets (dont 434 numérotés), entrecoupé d'odes et d'élégies, dessinant un massif textuel considérable de près de 11'000 vers². L'œuvre est répartie en neuf sections, séparées les unes des autres par des discours, des supplications et des syndèreses. Les intertextes qui l'informent sont aujourd'hui bien documentés : le poème repose conjointement sur la tradition médiévale, sur la poésie de la Pléiade et bien entendu sur la Bible. L'œuvre de Chassignet se nourrit également de la tradition patristique et plus particulièrement des écrits augustinien sous la forme de paraphrases des *Soliloques*, du *Manuel* et des *Méditations*³. Il est à relever que Chassignet a sans doute emprunté les expressions les plus brutales de la dégradation à l'évêque d'Hippone (*cadaver putridum, esca vermium, vas fetidum, cibus ignium, vas sterquilini, concha putredinis...*). Cependant – et cela témoigne de l'ampleur de la culture livresque de Chassignet – la représentation d'un monde gagné par le péché trouve également ses fondements poétiques et théologiques dans les œuvres des mystiques, notamment espagnols, prompts à frapper les sens, au premier rang desquels se trouve bien évidemment la vue. Chassignet a pu trouver un vaste réservoir d'éléments macabres (vermine, maladie, puanteur) dans *Le Libro de la oración* (1554) de Louis de Grenade, traduit en 1575 par François de Belleforest sous le titre *Livre de l'oraison et de la méditation*, lequel place l'imagination visuelle – notamment l'évocation du cadavre dans le tombeau – au cœur de la piété et accorde aux figures une importance de premier plan⁴.

1. Il est délicat de vouloir assigner à Chassignet une préférence confessionnelle : par l'enchévêtrement des substrats de représentation qu'il opère, *Le Mespris* ne saurait en effet relever d'une obédience religieuse stricte bien que, par ailleurs, le poète semble se rapprocher davantage de l'anthropologie théologique de la Réforme.

2. J.-B. Chassignet, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* [1594].

3. Voir M. Clément, « Chassignet et saint Augustin ».

4. Rappelons que la première des méditations de l'ouvrage éponyme de Louis de Grenade porte sur la Passion.

Sans doute l'ouvrage de Diego de Estella (*Vanidad del Mundo*, traduit en 1587-1589 sous le titre *Le livre de la vanité du monde*), lui-même inspiré de Louis de Grenade, constitue-t-il également un apport substantiel.

Mais il convient surtout de rappeler que Chassignet a fréquenté assidûment les écrits d'Ignace de Loyola, notamment les *Exercices Spirituels* (1548). Dans ce manuel d'ascèse, l'appel aux sens, caractéristique de l'écriture de Chassignet, constitue un enjeu central. Loyola invite en effet l'exercitant à prendre conscience de l'imminence de la mort et à « regarder toute la corruption et la laideur de [s]on corps »⁵. La démarche spirituelle de Loyola consiste en effet à saisir la mort en convoquant en première instance l'imagination, l'une des facultés de l'âme selon la tradition aristotélico-thomiste (elle figure aux côtés de l'entendement, du sens, du sens commun et de la mémoire). L'assise théologique que déploie l'ascèse ignatienne trouve sa justification dans les effets qu'elles doivent induire. Selon la pensée mystique de Loyola et de ses continuateurs (dont Suárez), l'homme ne peut trouver Dieu qu'à travers la perception du monde sensible. L'activité imaginaire consiste à reconstituer (c'est le concept de la *re-präsentatio*) avec la plus grande précision les endroits où ont eu lieu les grands mystères, notamment la nativité et l'incarnation. Le lieu mental s'anime alors, des personnages s'y meuvent, des histoires s'y racontent. Dans cette démarche spirituelle, l'image mentale opère par paliers : elle permet de débrouiller la confusion qui règne dans le monde sensible et oriente le cheminement spirituel du sujet, guidant ainsi sa volonté. La spiritualité ignacienne exige de l'exercitant qu'il médite quotidiennement « les épouvantables réalités de la mort » :

Nous devons nous imaginer que nous sommes dans un cimetière, regarder, toucher les os des morts [...]; nous devons songer que ces os ont été ceux d'hommes semblables à nous [...]⁶.

Loyola fait des usages des cinq sens « une méthode d'oraison strictement définie »⁷ et donne la primauté à la vue. Viennent ensuite l'ouïe, puis le fait de « sentir », « goûter », « toucher » les réalités spirituelles : « Par

5. I. de Loyola, *Exercices Spirituels*, p. 49.

6. E. Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente*, p. 207.

7. Ph. Denis, « La réforme et l'usage spirituel des cinq sens », p. 188.

l'odorat, sentir la fumée, le soufre, le cloaque et la putréfaction»⁸. Pour se figurer vivement la mort, il faut voir le cadavre. Aussi l'appel aux sens est-il mis au service des images les plus répugnantes : en insistant sur l'odeur de la putréfaction, c'est bien dans le monde de la corruption que Loyola fait entrer l'exercitant. La méditation sur la mort doit enjoindre le chrétien de suivre le travail de la décomposition physiologique, donc de visualiser par anticipation, pourrait-on dire, les états cadavériques⁹.

Pour traduire stylistiquement ce cheminement spirituel, Chassignet convoque pour sa part le principe rhétorique de l'*enargeia*, terme qui désigne la capacité dévolue au rhéteur de faire surgir un objet ou un être absent, et dont la figure de l'hypotypose (ou *evidentia*) est l'instrument privilégié¹⁰. Rappelons en effet que la notion d'*enargeia* désigne, dans la tradition antique, la capacité du langage à faire surgir dans l'esprit de l'auditeur une présence vivante¹¹ : il s'agit donc, selon une formulation célèbre de l'*Institution oratoire* de Quintilien, « de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté qu'elles semblent être sous nos yeux »¹². Les détails doivent être si animés et de couleurs si suggestives qu'ils parviendront à faire du lecteur un témoin et un spectateur au même titre que l'auteur. Par ailleurs, l'*enargeia* a pour fonction de susciter l'adhésion spirituelle du lecteur, dont l'esprit sera « ravi », au sens spirituel du terme, par cette représentation « vivante » : « C'est en effet dans la simple expérience du regard que le poète découvre la séduction, mais aussi la vanité de ce qu'il faut apprendre à mépriser. C'est aussi à partir de la vision physique qu'il perçoit la possibilité d'une vision spirituelle, en pleine lumière, dans cet ailleurs radical que représente la mort »¹³.

Dans le *Mespris*, l'appel aux sens est évoqué dès la « Préface au lecteur »¹⁴. Cet appel, réitéré tout au long de l'œuvre, revêt bien

8. I. de Loyola, *Exercices Spirituels*, p. 53 sq.

9. Voir P.-A. Fabre, *Ignace de Loyola*.

10. A.-E. Spica, « La rhétorique de l'image dans *Le Mespris de la vie* de Chassignet », p. 181.

11. Voir P. Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence*, p. 108 ; Fl. Dumora-Mabille, « Entre clarté et illusion ».

12. Quintilien, *Institution oratoire*, livre VIII, 3, 62, p. 77.

13. R. Crescenzo, « L'expérience du regard dans *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* », p. 199.

14. J.-B. Chassignet, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, « Préface au lecteur », p. 9-21.

évidemment une fonction didactique et participe d'un projet de dévoilement de la Vérité. En effet, « [...] la consolation contre la mort, but de la quête poétique et spirituelle de Chassignet, exige une éducation du regard. Celui-ci doit s'entraîner à considérer la mort non pas telle qu'on la représente, mais telle qu'elle est en réalité. Démasquer, démystifier, arracher : l'entreprise éthico-poétique de Chassignet va dans le sens d'un dépouillement »¹⁵. S'appropriant le travail méditatif de Loyola, le poète se focalise sur la représentation salutaire de la mort :

Méditer à la mort, c'est le commencement
De vivre en liberté; [...] (II, 5-6).

Tous les éléments stylistiques du *Mespris*, notamment le jeu des sonorités ou l'alliance de certains termes, concourent à rappeler sans cesse au lecteur la vacuité du monde sensible. Parmi les vérités fondamentales que ce recueil profère, celle d'un monde où tout n'est qu'illusion et vanité domine en effet¹⁶. Le poète travaille la pensée de la mort de telle sorte que le lecteur est amené à méditer puissamment sur la brièveté de la vie. Chassignet compte parmi ces poètes dits « dévotionnels » de l'âge « baroque » qui ensèrent la dynamique littéraire dans une défiguration progressive du corps, en le faisant passer du statut de corps intègre à celui de corps ouvert. L'emploi du terme « réalisme », *a priori* problématique, prend tout son sens dans ce contexte : en effet, le *Mespris* est sous-tendu par une économie poétique qui mobilise la pourriture, la vermine, les odeurs, des parties du squelette pour figurer la mort. A travers l'évocation minutieuse du corps corrompu, le poète crée alors des « tableaux », c'est-à-dire des modes d'intellection de ce qui est par définition irréprésentable, qui se constituent en véritables « spectacles » :

Que feray-je, Seigneur, si ta presence amie
Se retire de moy? veu que les mieuz nourris
Sont les mieuz consumez, devorez, et pourris,
Sous le silence coy de la tombe ennemi?

Je me presente icy comme une anatomie,
Le ceur sans battement, la bouche sans souris,

15. R. Crescenzo, « L'expérience du regard dans *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* », p. 209.

16. Voir A.-E. Spica (dir.), *Discours et enjeux de la vanité*. Sur la *vanitas vanitatum*, voir T. Cave, *Devotional poetry in France (c. 1570-1613)*, p. 146-164.

La teste sans cheveus, les os allangouris,
L'œil cavé, le né froid, et la face blesmie¹⁷.

Mis dans la bouche du poète, le terme « anatomie » revêt plusieurs acceptions au XVI^e siècle, une polysémie lexicale que Chassignet exploite avec force¹⁸. Ce terme renvoie d'abord et avant tout à un cadavre (ou à un squelette), en même temps qu'il peut prendre le sens de « dissection »¹⁹. Dans cette perspective, « [s]e présenter [...] comme une anatomie », c'est faire l'aveu d'une nature mortelle, mais c'est aussi « s'offrir à l'œil d'un dieu anatomiste »²⁰. L'ouverture du corps est à prendre au sens propre (elle participe de la connaissance de l'homme par le truchement du regard perçant la surface de l'enveloppe corporelle) et au sens figuré (elle doit se lire à l'aune de la matière incorruptible qu'est l'âme dans une perspective métaphysique), ce qui renforce la suggestivité macabre de l'image. L'œuvre de Chassignet témoigne indiscutablement d'une « culture de la dissection »²¹, caractéristique du premier âge « baroque », sur laquelle se greffe la grande topique du corps fragmenté. En effet, depuis les premières dissections à la fin du XIII^e siècle, la pratique de la dissection s'est généralisée et est devenue, vers le milieu du XVI^e siècle, une « matière théâtrale » : l'ouverture du cadavre, menée devant un public composé de savants et de curieux, s'apparente à un spectacle qui brave un interdit fondamental²². La connaissance des rouages internes du corps est diffusée également par l'intermédiaire des planches anatomiques, lesquelles « donne[nt] à voir sur le papier ce qui pouvait être observé sur la table de dissection »²³. Surtout, et c'est cela qui nous importe ici, la dissection est transposée dans le domaine théologico-littéraire : le poète, comme l'anatomiste, fait appel à l'image du cadavre et se plonge dans l'univers du corps intérieur pour s'en inspirer. Alors que le médecin tente de percer les secrets de la vie en examinant un cadavre, le poète se persuade que la connaissance est une expérience

17. « Que feray-je, Seigneur, si ta presence amie », 1-8 (J.-B. Chassignet, *Le Mespris de la Vie*, p. 302).

18. Voir R. Mandressi, *Le regard de l'anatomiste*.

19. Voir E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*.

20. R. Crescenzo, « L'expérience du regard dans *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* », p. 210.

21. J. Sawday, *The Body Emblazoned*, p. viii.

22. R. Mandressi, *Le regard de l'anatomiste*, p. 241.

23. *Ibid.*, p. 95.

esthétique. La main qui tient la plume est aussi du coup la même qui tient le scalpel.

Cette ambition est partagée par Chassignet : le sonnet évoqué précédemment est représentatif de la manière dont le modèle anatomique est soustrait au seul domaine médical. Il est ainsi possible de voir dans le dernier quatrain « un auto-portrait construit sur le modèle de la planche anatomique »²⁴ qui confronte le lecteur à la vision du corps ouvert, à la fois fascinant et repoussant. Cette ouverture dévoile les secrets du tombeau : le lecteur est confronté à un corps corrompu, consumé, dévoré. L'anatomie, ainsi mise à nu (si l'on peut dire), est un corps réduit : la répétition de la préposition « sans » met en relief cette réduction corporelle qui associe le « je » lyrique à un non-corps. En effet, un cœur qui ne bat plus, une bouche dont le sourire a été effacé et une tête dépourvue de chevelure ne renvoient plus à un être humain, un être vivant ; ces mots esquissent les contours d'un cadavre, dont le portrait est achevé par la présence d'un visage livide. Le parallèle entre les planches anatomiques et l'œuvre du poète se manifeste également dans la dimension morale qui les unit. Les planches anatomiques, comme les poèmes de Chassignet, profèrent à qui veut l'entendre un avertissement, un *memento mori* ou un rappel de la vanité (il suffit de songer sur ce point aux célèbres planches qui accompagnent le *De humani corporis fabrica* [1543] de Vésale).

L'œuvre de Chassignet fait donc alterner méditation, description, confession et critique, mimant ainsi « un exercice spirituel au cours duquel le jeune homme s'imagine vieillard promis à une mort toute proche, jouant la mort, se jouant d'elle »²⁵. C'est donc un corps « exemplaire », au sens rhétorique du terme, autour duquel le poète organise le mouvement persuasif de l'œuvre. La représentation obsédante du corps dans *Le Mespris* est marquée par « l'étrange insistance du poète à le montrer en tous ses états, dans un retour qui témoigne d'une forte attraction/répulsion »²⁶. En effet, l'insistance est donnée à la fragilité du corps et son destin, qui est de pourrir, avant de disparaître. La représentation du corps dans le *Mespris* est fortement codifiée, notamment au travers de l'intertexte biblique lequel fait entrer le corps dans les paradigmes associés de la fragilité, de la maladie, de la pourriture. Le corps figuré

24. G. Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, p. 138.

25. *Ibid.*, p. 108.

26. *Ibid.*, p. 103.

dans *Le Mespris* est donc un corps dont on souhaite se débarrasser le plus rapidement possible :

O moy trois-fois heurus si je puis, descharné / De ce debil cors dont je suis entourné²⁷.

Les frontières de ce corps pesant (CLVIII ; CLXXXV), lourd (CDXVI), rempli d'ordures (XXXV) se voient brisées, comme le souligne à juste titre Susan Zimmermann :

The fearsomeness of the corpse resides in its putrefaction, or unbecoming; that is, in the dissolution of those boundaries that mark the body's former union of parts²⁸.

Chassignet insiste de manière obsessionnelle sur la corruptibilité du corps (notamment dans les poèmes XXXVIII, LXXV, CLXXIII), se rapprochant ainsi davantage de la méthode méditative de Loyola :

La composition consistera à voir par le regard de l'imagination et à considérer mon âme emprisonnée dans ce corps corruptible [...] ²⁹.

C'est précisément cette qualité corruptible qui rend le corps humain fragile, frêle et vain : ainsi, « [n]os corruptibles cors abandonnez de l'âme » (LXXV, 11) ³⁰ sont sujets à une décomposition *post-mortem* qui illustre bien évidemment l'infériorité du corps à l'égard de l'âme. La fragilité et la vanité du corps résident avant tout dans le fait que celui-ci est périssable puisque « sujet à pourriture » (XIX, 3) :

Qui considerera qu'en tout age est suivie
De mille afflictions ceste caducque vie,
Prisonniere du cors facile à pourrir³¹.

Ce n'est donc point à tort que la terre profonde
Doit un jour repeter, pourrir, et consumer
Ce cors qui ne se peut au bien accoustumer

27. « Le desir qu'à l'âme de parvenir en la supreme cité de Hierusalem », v. 105-106 (J.-B. Chassignet, *Le Mespris de la Vie*, p. 191).

28. S. Zimmerman, *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*, p. 2.

29. Voir I. de Loyola, *Exercices Spirituels*, p. 44.

30. Voir aussi « corruptible masse » (XXXVIII, 6), « sa masse corruptible » (CXXVIII, 13).

31. « Qui considerera en quelle infirmité », v. 9-11 (*Le Mespris de la Vie*, p. 132).

Puis que d'elle il a pris sa naissance feconde (CXXXIII, 5-8).

Ambicieux humains, ce cors n'est il pas fait
Corruptible et mortel, formé d'une matiere
Sujette à pourriture et reduite en poussiere
Aussitost que le coup de la mort l'adeffait?

Comme avez vous le ceur de vice tant infet
Que vous ne pensiez point à ceste heure derniere
Qui doit faire pourrir sous l'oublieuse biere
Ce lourd fardeau de chair de nature imparfait? (CLXXIII, 1-8).

Le corps corrompu est un élément indispensable à la leçon ultime de l'œuvre: amener son lecteur à mépriser la vie terrestre, et donc son propre corps:

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

Il n'y a rien, Bouquet, si mal-heureus que l'homme,
Ny tant horrible à voir quant le ver rougissant,
S(e)s gl(o)utons intestins de sa chair nourrissant,
Jusque aus os descharné le devore et consomme.

Combien qu'il ait esté extremement aymé
Des amis et voisins grandement estimé,
Si ne trouveroit on homme tant miserable

Qui puisse supporter l'infame puanteur
De son cors infecté de mauvaise senteur,
Qui de soy mesme n'eust une horreur effroyable (CCCXIII).

Dans ce sonnet, Chassignet entr'ouvre le couvercle du tombeau et dévoile ce qui s'y trouve caché. D'une manière saisissante, le lecteur est confronté à une image de lui-même sous les traits d'une charogne. Encore une fois, le poète insiste sur le sens de la vue, grâce à la forme impérative « Regarde » en début de vers, et à travers l'expression « horrible à voir ». Ce sonnet apporte un éclairage décisif sur le mouvement du recueil: il s'agit de faire voir au lecteur ce qu'il ne veut pas voir. Chassignet voue ainsi une confiance absolue au langage qui, dans sa bassesse ontologique, fait paradoxalement surgir la Vérité. Le poème CCCXIII

ouvre à la métamorphose de l'homme en un « corps charogneux et pourrissant » (il s'agit là d'une formulation pléonastique dont l'effet est d'intensifier l'image) que le lecteur est contraint de voir. La suite s'inscrit dans la même tonalité en exhibant avec ostentation l'horreur de la métamorphose : Chassignet nous force à voir la dévoration repoussante du corps par les vers, les intestins exposés et les os décharnés.

Soulignons encore que dans le sonnet CCCXIII, cette poétique de l'abjection est accentuée par la mise en valeur de la vue et de l'odorat. En effet, la répétition de « l'infame puanteur » et de « la mauvaise senteur » rend l'avertissement de l'auteur plus suggestif. Chassignet explore le champ lexical de l'horreur : « cors charogneux », « tombeau », « pourrissant », « horrible », « ver rougissant », « os descharné », « cors infecté », « horreur effroyable ». De plus, l'action du ver sur le cadavre (« consommer » et « rougir ») conduit cette scène à son acmé. L'usage de la seconde personne du singulier, récurrente dans le *Mespris*, est destiné à renforcer davantage l'efficacité du message : ainsi, le lecteur devient-il l'acteur malgré lui d'une scène destinée à illustrer la vanité humaine. Le corps corrompu et la charogne personnifient l'horreur de la mort, si forte que même le mépris de la vie ne peut l'oblitérer. En effet, cette horreur fondamentalement physique traverse toute l'œuvre par l'intermédiaire des images de la corruption³² :

Tu mourras, tu mourras, et dans la terre obscure
Ton cors sera des vers la friande pasture³³.

Veus tu l'emprisonner ? un plus estroit ressort
Tu ne luy peus donner, que la debile masse
De ce cors charogneux plein d'ordure, et de crasse
Où pesle mesle bruit la noise et le discort (XXXV, 5-8).

Le ver de conscience en verdeur te destruit
Et le trait de la mort qui te suit jour et nuit,
Ta naifve beauté fait choir en pourriture ; (CCLXXXVIII, 9-11).

32. Notons que le lieu saint est caractérisé par l'absence de la pourriture et de la puanteur qui l'accompagne : « Là ne s'exalera d'aucune orde souillure / La vile puanteur, aussi la pourriture / Ne s'y trouvera point » (*A M. Pierre Bichet, D. aus drois, gouverneur a Besançon*, v. 265-267, *Le Mespris de la Vie*, p. 379).

33. « A Jacques Boncompain seigneur d'Enam, gentil-homme besançonnois », v. 241-242 (*ibid.*, p. 141).

On perçoit le rôle dominant que prend le corps corrompu au sein du *Mespris* : c'est autour de celui-ci que l'œuvre de Chassignet est organisée. Examinons maintenant de plus près la figuration sans doute la plus marquée de cette thématique : le fameux sonnet CXXV :

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

Icy l'une des mains tombe de pourriture,
Les yeus d'autre costé, destournez à l'envers
Se distillent en glaire, et les muscles divers
Servent aux vers goulus d'ordinaire pasture :

Le ventre deschiré cornant de puanteur
Infecte l'air voisin de mauvaise senteur,
Et le né my-rongé difforme le visage ;

Puis connoissant l'estat de ta fragilité,
Fonde en DIEU seulement, estimant vanité
Tout ce qui ne te rend plus scavant et plus sage.

Ces lignes sont de toute évidence inspirées d'un sonnet des *Derniers Vers* de Ronsard : « Je n'ay plus que les os, un Schelette je semble, / Decharné, denervé, demusclé, depoulpé »³⁴. Mais il ne s'agit pas ici d'une imitation servile, bien au contraire. Ce sonnet est marqué par une radicalisation de la description du corps en décomposition : celui-ci n'est plus sujet comme dans les vers de Ronsard, mais objet, symbolisant le destin inévitable de l'homme³⁵. La dimension réaliste du poème suit également un mouvement de *crescendo*, puisque l'évocation « [...] se charge de réalisme macabre en se faisant plus minutieusement attentive au travail de la décomposition et de la pourriture, en montrant la vie grouillante des vers goulus dans les muscles du cadavre, et en ajoutant aux notations visuelles les notations sensuelles de l'odeur »³⁶. L'évocation du cadavre devient matière à édification religieuse, leçon que le poète entend transmettre à un destinataire particulier – le « Mortel » (v. 1). L'héritage de la Pléiade

34. P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, tome XVIII, p. 176 sq.

35. Voir W. Leiner, « Das Schauspiel des Todes », p. 214.

36. G. Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, p. 137.

est bien là, mais du sonnet lyrique, on est passé au sonnet argumentatif, à fonction de persuasion. Le « je » ronsardien, méditant sa propre détérioration physique, s'est effacé au profit d'« un cors mangé de vers », révélé sous la « couverture / D'un charnier mortuaire ». Chassignet prend ainsi le lecteur, « Mortel », par la main et l'emmène jusqu'au tombeau ouvert pour le forcer à contempler son destin hideux.

Ainsi, chez Chassignet, le cadavre décharné n'est plus la figuration allégorique d'un état futur, mais une réalité présente. La détérioration corporelle propre à la poésie ronsardienne a maintenant atteint son stade ultime, un stade où les détails sur la corruption sont désormais vus de près et non à distance. Là où Ronsard entend émouvoir, Chassignet cherche à plonger le lecteur dans une sorte de vertige spirituel. Le *Mespris* mène le mouvement amorcé par son prédécesseur à son terme en détruisant le « voile » toujours sauvegardé par Ronsard en révélant la laideur véritable qui se cache sous la « couverture » du tombeau. Cet effet de distanciation est perceptible dès la première strophe et demeure sensible tout au long du poème. Chassignet utilise un registre lexical plus vaste que son prédécesseur (« cors », « os », « jointure », « mains », « yeux », « muscles », « ventre », « né », « visage ») et attribue à toutes ces références anatomiques un rôle particulier dans le spectacle de la corruption. Ce spectacle peuplé de vers met en scène une véritable « mort en mouvement » pour reprendre l'expression de Jean Rousset³⁷, un corps qui bouge et qui « vit », même dans la mort : « sous le couvercle du tombeau, une autre vie, grouillante et puante, mais la vie tout de même »³⁸.

Cette indéniable fascination pour la mutabilité et la putréfaction de la matière semble correspondre au besoin de souligner « l'insoutenable scandale de la destruction du Moi »³⁹. Encore une fois, la planche anatomique apparaît comme un embrayeur poétique. Par ailleurs, la présence d'expressions tels que « glaire » (v. 7) et « infecte l'air voisin » (v. 10), dont on soulignera les parentés avec le lexique épidémiologique, renforce le lien établi entre le poème et le monde médical. Comme nous l'avons souligné, la précision avec laquelle Chassignet décrit et ouvre le corps mort est semblable à celle du chirurgien penché sur la table de dissection et rend le cadavre, image de nous-mêmes, présent sous nos

37. J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, p. 114-117.

38. G. Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, p. 166.

39. D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, p. 108 sq.

yeux⁴⁰. Ainsi, les corps pourris ne sont pas seulement là, sous nos yeux, mais sous nos doigts, sous nos nez : la puanteur dégagée par le processus de putréfaction est insoutenable tant du point de vue moral que spirituel. Le corps du *Mespris* témoigne d'une mort sensible qui devient tangible dans toute son horreur. Il apparaît donc que le poète construit, ou plutôt déconstruit, le corps par l'intermédiaire d'une précision anatomique absolument repoussante : les mains pourries se détachent du reste du corps (v. 5), les yeux se détournent (v. 6) et les vers « démusclent » ce qui reste du cadavre (v. 7-8) ; le corps qui nous est exposé est bien un corps défait, ouvert : l'estomac déchiré empeste l'air (v. 9-10) et le nez perforé clôt le portrait de ce corps, non pas intact, mais totalement défiguré (v. 11). Par ailleurs, le lexique de la vue, ainsi que la précision des déictiques (« icy », « d'autre costé », « à l'envers »), facilitent le processus de visualisation, capital chez Chassignet. Ainsi, pour reprendre l'analyse de Terence Cave : « [Chassignet achieves to] represent directly and at close quarters the state of the body at death and after, the gourmandise of the worms and the evil smell enclosed in the coffin »⁴¹.

Les critiques sont nombreux à avoir analysé les effets de lecture suscités par l'œuvre de Chassignet. Ce réalisme n'est cependant pas un réalisme ordinaire, mais un réalisme macabre. On peut même parler d'une « évocation hyperréaliste »⁴² : « hyperréaliste », parce que le poète va au-delà du réalisme conventionnel, dépassant les limites du corps extérieur ; « hyperréaliste » également parce que violent dans sa figuration en tous points directe de la mort, et insoutenable dans le luxe de détails physiologiques que déploie à l'envi le poème. En effet, l'action de dévoilement est ici rendue explicite par l'intermédiaire de la « couverture » relevée, qui expose réellement et non métaphoriquement la vérité du tombeau. A travers un appel aux sens réitéré (aussi bien à la vue qu'à l'odorat et au toucher), le cadavre en décomposition devient la traduction sensible du *topos* de la *vanitas vanitatum*.

Ce bref parcours dans les poèmes emblématiques du *Mespris* nous a amené à mettre en lumière l'horreur fascinée que suscitent les spectacles

40. Voir G. Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort*, p. 30 : « Le grand geste ostentatoire d'ouverture du Tombeau [...] n'est pas [...] sans rappeler le geste médical de l'ouverture du corps, préalable à l'autopsie ».

41. T. Cave, *Devotional Poetry in France*, p. 156.

42. R. Guillot, « Un langage à deux versants dans *Le Mespris de la vie et consolation de la mort* de J.-B. Chassignet », p. 32.

macabres de ce recueil, faisant de la mort la seule véritable présence. Comme le souligne Richard Crescenzo :

[l]es sonnets « macabres » [...] jouent sur la soudaineté de l'horrible apparition et sur la multiplication des détails. Le regard ne s'arrête pas, mais court au contraire d'un motif à un autre⁴³.

En lieu et place du portrait d'un gisant apaisé, Chassignet préfère la figuration d'un mort dont la décomposition forme d'incessantes convulsions, faisant apparaître dans un geste anamorphique le néant qui caractérise l'humaine condition. Mais quel est l'objectif de ces images réalistes ou hyper-réalistes du cadavre ? S'agit-il d'une horreur à fonction purement esthétique ? Certainement pas. La charogne et le corps corrompu revêtent une fonction spécifique : instruire et émouvoir, dévoiler la vérité et réduire la crainte de la mort. Le corps est également un outil de séduction, séduisant non seulement dans sa volupté vivante, mais aussi dans toute sa morbidité cadavérique. En effet, si le lecteur doit être averti contre la séduction du plaisir des sens⁴⁴, il reste néanmoins souhaitable de le conduire vers la méditation et l'exercice spirituel⁴⁵. Une séduction rendue possible par le caractère hautement paradoxal du corps corrompu : en effet, le cadavre suscite à la fois le dégoût et l'attrance, la curiosité et l'effroi. Le goût du morbide, l'attire pour les thèmes érotico-obscènes de la charogne, la répulsion devant la chair pourrissante disent le pouvoir d'évocation de cette mort mise à nu, laquelle doit conduire *in fine* à une élévation spirituelle. Dans ce geste de dévoilement, tout un monde macabre est exposé, peuplé d'entrailles, de vers, de pus, d'infection. Forts du paradoxe qui veut que l'image serve de métaphore naturelle à l'image par excellence (celle du divin), les détails physiologiques, associés aux mentions sensorielles qui suscitent le dégoût, illustrent analogiquement la Vérité. L'image de la corruption reproduit en somme l'horreur de la Chute pour toucher à l'histoire universelle du Salut. Le corps corrompu devient ainsi un corps parlant, éloquent, qui, grâce à

43. R. Crescenzo, « L'expérience du regard dans *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* », p. 214.

44. Voir « Nous avons beau nous plaire à la joye mondaine, / Humant des voluptez le venimeus gobeau » (CDV, 10-11) ; « En sales voluptez tout le jour vous chommez » (CII, 10).

45. Voir Aristote, *Poétique*, V, 1448b, et la représentation des « choses horribles à regarder ».

son expression violente, cherche à provoquer une réaction à la fois sensorielle et spirituelle. La description minutieuse d'un processus de putréfaction provoque de fortes réactions, allant du dégoût et de la répulsion à une fascination morbide⁴⁶ : ainsi, comme les spectateurs des dissections publiques, les lecteurs des textes de Chassignet sont laissés pour ainsi dire avides, admiratifs et troublés. Mais de ces ruines de l'âme déchue naîtra en dernière instance une sublimation divine. La dernière section du *Mespris* témoigne d'un processus de maturation qui touche au motif chrétien de la *consolatio* ; le chaos du monde est en quelque sorte dépassé pour atteindre un état d'apaisement devant la certitude des grandeurs divines.

Kjerstin AUKRUST
Université d'Oslo

46. Voir notamment G. Bataille, *L'érotisme*, p. 63 : « Ces matières mouvantes, fétides et tièdes, dont l'aspect est affreux, où la vie fermente, ces matières où grouillent les œufs, les germes et les vers sont à l'origine de ces réactions décisives que nous nommons *nausée*, *écœurement*, *dégoût* ».

BIBLIOGRAPHIE

Textes

- CHASSIGNET, Jean-Baptiste, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* [1594], éd. par Hans-Joachim Lope, Genève, Droz, 1967.
- LOYOLA, Ignace de, *Exercices Spirituels*, trad. par François Courel, Paris, Desclée de Brouwer, 1984.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- RONCARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. par Paul Laumonier, Paris, Librairie Marcel Didier, 1967.

Travaux

- BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957.
- CAVE, Terence, *Devotional Poetry in France (c. 1570-1613)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- CLÉMENT, Michèle, « Chassignet et saint Augustin : *A l'exemple du sage roitelet* », *Réforme. Humanisme. Renaissance*, 39 (1994), p. 21-43.
- CRESCENZO, Richard, « L'expérience du regard dans *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* », in *Jean-Baptiste Chassignet*, éd. par Olivier Millet, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 199-217.
- DENIS, Philippe, « La réforme et l'usage spirituel des cinq sens », in *Le Corps à la Renaissance*, éd. par Jean Céard et Jean-Claude Margolin, Paris, Aux amateurs du livre, 1990, p. 187-195.
- DUMORA-MABILLE, Florence, « Entre clarté et illusion : *l'enargeia* au dix-septième siècle », *Littératures classiques*, 28 (1996), p. 75-94.
- FABRE, Pierre-Antoine, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*, Paris, Vrin, 1992.
- GALAND-HALLYN, Perrine, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.

- GUILLOT, Roland, « Un langage à deux versants dans *Le Mespris de la vie et consolation de la mort* de J.-B. Chassignet », *Bulletin de l'Association d'Etude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 32 (1991), p. 17-36.
- HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1925-1967.
- LEINER, Wolfgang, « Das Schauspiel des Todes. Versuch einer literarhistorischen Einordnung zweier Sonnettes des späten 16. Jahrhunderts (Ronsard – Chassignet) », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 84 (1974), p. 210-235.
- MÂLE, Emile, *L'art religieux après le concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932.
- MANDRESSI, Rafael, *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*, Paris, Nizet, 1988.
- ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1995 [1953].
- SAWDAY, Jonathan, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London, Routledge, 1995.
- SOUILLER, Didier, *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988.
- SPICA, Anne-Elisabeth, « La rhétorique de l'image dans *Le Mespris de la vie* de Chassignet », in *Jean-Baptiste Chassignet*, éd. par Olivier Millet, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 181-197.
- , *Discours et enjeux de la vanité*, Paris, H. Champion, 2005 (Littératures classiques, 56).
- ZIMMERMAN, Susan, *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2005.

