

Article

« Le "Cantique" du Père Cyprien »

Yves Le Hir

Études françaises, vol. 2, n° 3, 1966, p. 315-327.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036241ar>

DOI: 10.7202/036241ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

NOTES ET DOCUMENTS

LE « CANTIQUE » DU PÈRE CYPRIEN

La poésie lyrique au xvii^e siècle n'est pas seulement constituée par des recueils de vers légers, ingénieux ou futiles. La littérature d'inspiration religieuse a une importance méconnue. Sur les formes et l'évolution elle-même de la sensibilité, les traductions ont joué un rôle primordial. Tel se présente le « Cantique entre l'Ame et Jésus Christ son espoux », du Père Cyprien. En regard de sa version, publiée en 1641, l'auteur a pris soin de placer le texte de Jean de la Croix comme pour inviter le lecteur à une confrontation incessante. La langue, le style, la versification du poème français supportent-ils victorieusement pareil examen critique ?

*

* *

Bien que notre analyse concerne seulement les onze dernières strophes, il convient d'écartier tout de suite l'écran établi par une langue assez éloignée de la nôtre.

L'article se présente sous une forme écrasée derrière préposition : *en les*, réduit à *es*. À cette date, elle était assez vivante. Ce sont les grammairiens du xvii^e siècle qui ont réussi à la discréditer par leurs attaques répétées. Pour exprimer le haut degré relatif, Malherbe déjà exigeait l'article ; « les grottes ... les plus hautes ... et plus secrettes » offre donc une anomalie. Mais on peut penser qu'il s'agit ici plutôt d'une mise en facteur commun. *Il* neutre, unipersonnel, continue à s'employer au sens de *cela* : « il est à propos », libérant une syllabe utile.

On notera la réflexivité au niveau du verbe *aller* : « se va respandant », « se va ranger », soulignant l'effet de l'action sur le sujet. La Fontaine sera un des derniers écrivains à ne pas cristalliser la voix pronominale avec un tel auxiliaire. La place du régime atone se présente donc comme une variation stylistique.

XXIX.

*De baxo del mançano
Alli con migo fuisse desposada
Alli te di la mano,
T fuisse reparada,
Donde tu madre fuera violada.*

XXX.

*A las aues ligeras
Leones, Ciernos, Gamos saltadores,
Montes, valles, riuieras,
Aguas, ayres, ardores,
T miedos de las noches veladores*

XXXI.

*Por las amenas liras,
T cantos de sirenas os conjuro,
Que cesen vuestras iras,
T no toqueis al muro,
Porque la Esposa duerma mas seguro*

XXXII.

*O Nymphas de Iudea,
Entanto que en las flores y rosales
El ambar perfumea,
Moraden los arabales
T no querais tocar nuestros umbrales.*

XXXIII.

*Escondete Carillo,
T mira con tu has à las montañas,
T no quieras dezillo,
Mas mira las compañas,
De la que va por insulas estrañas.*

XXXIV.

*La blanca Palomica
Al arca con el ramo se hà tornado,
I ya la tortolica
Al socio descendo
En las riuieras ba verdes ballado.*

XXIX.

*Ce fut à l'ombre du pommier,
Que iete pris pour mon Espouse;
Et pour retirer du fumier,
Ie te donnay ma main ialouse
De reparer là ton bon-heur,
Où tomba ta mere en mal-heur*

XXX.

*Hostes de l'air, legers oyseaux,
Lyons, Cerfs & Cheures sauuages,
Monts, vallees, aurs, claires eaux
Et vous delicieux riuages,
Ardeurs qui causez tant d'ennuy,
Vous craintes des veillantes nuïs*

XXXI.

*Ie vous conisire par les Lurs,
Et par le doux chant des Sirenes
D'arrester vostre ire, & que plus
Touchans le mur, les frayeurs vaines
Ne puissent causer le resueil
De celle qui prend son sommeil.*

XXXII.

*Nymphes de Iuda, cependant
Que le plus doux parfum de l'ambre
Esroliers se va respandant,
Netouchez le seuil de ma chamb:
Demeurez, il est à propos,
Dedans les fauxbourgs en repos.*

XXXIII.

*Tenez vous caché cher Espoux,
Tournez vos yeux sur les môtagne,
Et gardez ce secret pour nous,
Toutefois voyez les compagnes
De celle qui se va ranger
Es Isles d'un monde estranger.*

XXXIV.

*La blanche Colombe en ce iour
Avec son verd rameau d'oline,
Est dedans l'Arche de retour:
Ia sur la verdoyante riu
Ia Tourtre trouue retiré
Son pair qu'elle auoit desiré.*

XXXV.

En soledad vivia,
Y en soledad hã puesto ya su mudo,
Y en soledad la guia
A solas su querido
Tambien en soledad de amor herido.

XXXVI.

Gozemonos Amado
Y vamos a ver en tu hermosura
Al monte, ò al collado,
Domana el agua pura,
Entremos mas adentro en la espesura.

XXXVII.

Y luego a las subidas
Cavernas de la piedra nos iremos,
Que estan bien escondidas,
Y allinos entraremos,
Y el mosto de granadas gustaremos.

XXXVIII.

Alli me mostrarias
A quello que mi alma pretendia,
Y luego me darias
Alli tu, vida mia,
A quello que mi diste el otro dia.

XXXIX.

El aspirar del ayre,
El canto de la dulce Filomena,
El feto, y su donaire,
En la noche serena,
Con llama que consume, y no dà pena.

XI.

Que nadie lo mirava,
Aminadab tampoco parecia,
Y el cerco sosegava,
I la cavalleria
A vista de las aguas descendia.

XXXV.

En solitude elle vivoit
Son nid est dans la solitude,
En solitude la pournoit
L'Auteur seul de sa quietude:
Luy qu'un mesme amour a pressé
Et en solitude blessé.

XXXVI.

Sus allons Amy pour nous voir, l'Espouse,
Et pour considerer nos faces,
En vos beaux ex, ce clair miroir,
Où l'on decouvre toutes graces:
Au mont d où l'eau plus pure sourd
Au bois plus epais & plus sourd.

XXXVII.

Aussi-tost nous nous en irons
Gagner les grottes de la pierre,
Les plus hautes des environs,
Et plus secretes de la terre.
Nous entrerons dans ces celliers
Beuans le most des grenadiers.

XXXVIII.

En cel lieu vous me monstrez,
Tout ce que pre:endoit mon ame.
O vie! vous me donnez
Ce pourquoy mon cœur vous reclame;
Et que desja d'un pur amour
Vous me donnastes l'autre iour.

XXXIX.

Les Zephirs, & la douce voix
De l'agreable Philomete,
L'honneur & la beaut des bois,
En la nuet plus calme & plus belle.
La flamme qui va consommant,
Et ne donne point de tourment.

XL.

Car pas un ne le regardoit,
Aminadab n'osoit paroistre,
Le grand ca'me que l'on gardoit
Au siege se faisoit paroistre:
Les troupes avec leurs cheaux,
Descendoient à l'aspect des eaux.

F I N.

La périphrase verbale en *-ant* s'est développée en Ancien Français autour de l'assonance: elle se trouve ici à la rime. Sa nécessité logique parut contestable aux puristes du XVII^e siècle. D'où son déclin. Les Romantiques lui ont redonné crédit. À cette place mentionnons que l'invariabilité du participe présent (beu-uant) a été décidée en 1679 seulement.

La construction adjectivale: « au mont d'où l'eau plus pure sourd », d'origine latine, était insupportable à Malherbe. Un adverbe eût été encombrant. D'autre part ce n'est pas l'action qui demandait une caractéristique. Du coup, la symétrie apparaît plus juste avec le vers suivant: « au bois plus espais ».

Le verbe *prétendre* est transitif direct jusqu'au XVIII^e siècle: « tout ce que prétendoit mon ame ».

Les prépositions incolores sont polysémantiques: « tournez vos yeux *sur* les mōtagnes ». Nous dirions: *vers*. Chez les poètes, et malgré Ronsard, *en* reste alors plus usuel que *dans*. Mais ici, le Père Cyprien a voulu décalquer son modèle: « en soledad »... L'absence d'article souligne mieux la non-actualisation de l'idée. Courant au XVI^e siècle, l'adverbe *ia* a vite cessé d'être du bon usage, au XVII^e siècle. Il apparaît ici (xxxiv) comme une commodité métrique, en regard de *desia* (xxxviii). De même pour *dedans* (xxxii), en face de *dans* (xxxv). *Cependant que* demeure assez commun (Corneille...). L'usage des conjonctions temporelles trisyllabiques est cause de sa disparition. On notera enfin l'emploi de « *pas un* ne le regardoit », avec le sens de *personne*, comme *nul*; et surtout la construction: « que *plus* touchans le mur, les frayeurs... » L'ictus tonique et sémantique a précipité la chute du premier élément négatif, atone, *ne*.

Parallèlement à la syntaxe, le lexique offre plusieurs mots intéressants, en plus des valorisations connues:

Ennuys, au sens de « tourments »...

L'adjectif *veillant(e)* cesse d'être enregistré par les Dictionnaires au XVII^e siècle, bien qu'on le rencontre dans La Fontaine, Bossuet... En principe, il

signifie : « qui veille » ; c'est une image. Un autre sens apparaît : « torturant ».

Ire, proscrit par M^{me} de Gournay, tendait à se spécialiser pour la colère de Dieu. Richelet aurait voulu le sauver : trop tard. Mais les acceptions sont plus étendues ici.

De même *face*, n'était toléré dans le style élevé qu'à cause de ses résonances bibliques. Dans notre texte, il est donc juste.

Ranger a une valeur concrète assez large : « se diriger ».

Estranger est presque synonyme d'« insolite » ou d'« inconnu ».

Tourtre est accueilli dans la prose surveillée de Guez de Balzac. Il vivote en poésie jusqu'à la fin du siècle. En 1771, le Dictionnaire de Trévoux enregistre sa disparition définitive.

Pair décalque *socio* : « compagnon ».

Consommer et *consumer* étaient pris l'un pour l'autre, malgré Malherbe et Vaugelas.

Aspect enfin a un sens actif « vue ».

Tous ces faits situent bien notre texte dans l'histoire d'une langue préclassique en pleine évolution.

*
* *

Malgré tout le Père Cyprien arrive à sauvegarder son originalité dans l'usage d'un vocabulaire varié et l'utilisation adroite du matériel grammatical. Son mérite se manifeste avec éclat, si l'on songe à comparer sa traduction à celle de René Gaultier, publiée en 1622. On mesure alors l'écart qui sépare un travail simplement consciencieux, d'une recreation poétique.

Le vocabulaire présente des mots non seulement concrets et abstraits, mais de registres divers. Sont particulièrement caractéristiques les abstraits au pluriel qui détachent plusieurs aspects ou manifestations de l'idée ou de l'action : *ardeurs*, *ennuys*, *frayeurs*... Fait de langue noble certes (la langue précieuse en abusa : on se souvient des « patiences de Job »), mais

souvenir aussi des pluriels bibliques qui marquent l'intensité et la répétition. Là où Jean de la Croix ne parle que de « ta beauté », le Père Cyprien renchérit : « vos beautez ».

Les mots concrets si particularisés, sans escorte de qualification (« le seuil de ma chambre », « les faux-bourgs », « son nid ... ») surprendraient plus tard ailleurs que dans un contexte manifestement imprégné de réminiscences scripturaires. Ils sont ainsi excusés. La simplicité y trouve son compte, de surcroît.

Dans le lot de noms abstraits, *quiétude* est important. *Quietus* est bien représenté dans les deux Testaments. Le substantif isole une conception idéale de vie, soustraite au caprice des passions. À l'ataraxie des humanistes, d'un Montaigne, fait place une vertu chrétienne d'abandon. L'idée est promise à un bel avenir à la fin du siècle : un nouveau substantif paraîtra nécessaire pour l'explicitier totalement.

Un des aspects les plus représentatifs de ce vocabulaire est constitué par la fréquence des mots porteurs d'une idée de mouvement : à eux seuls, ils marquent une tension et un élan. La strophe xxxvi me semble typique. En face de « Jouissons de nous, aimé », le Père Cyprien interprète : « Sus allons ... ». Apparemment il a laissé tomber « entremos ». Mais prenons garde à la ponctuation si insistante au xvii^e siècle des deux points : « ... : au mont ». Ce complément de lieu dépend certes logiquement de « voir » ou de « considérer ». Pourtant la pause après « graces », nous conduit à respecter l'autonomie sémantique de ces vers : appels pressants au bien-aimé.

À cet égard, la phrase du Père Cyprien dans ce poème mérite quelque attention. Sans doute elle suit souvent au plus près son modèle. Malgré tout, on remarquera les inversions moins nombreuses (xxxii, xxxiv...) au bénéfice du naturel. Ronsard déjà avait pros crit les « transpositions de mots », principe d'obscurité dans la poésie de M. Scève.

En outre, les mots de liaison demeurent discrets, tandis que les appositions sont multipliées, assurant la progression avec la plus sûre économie de moyens.

N'en demeure que plus étonnante l'ouverture de la strophe XL. Les disputes sur « car » au XVII^e siècle sont bien connues. Comment interpréter cette coordination ? Puisque le Père Cyprien évite l'inversion et l'archaïsme, il est difficile de penser à une subordination : Aminadab n'osait paraître parce que . . . En fait, *car* développe l'idée de la strophe précédente, avec une raideur scolastique. Gaultier plus adroitement avait mis : « Pas un ne nous regardoit ». C'est peut-être la seule tache d'un poème où notre auteur fait preuve de tant de sûreté grammaticale.

Et d'abord de doigté, dans l'utilisation de l'article défini, caractéristique de la vision d'un univers idéal. Il l'emploie ici à peu près comme le démonstratif : pour inciter le regard ou la pensée à une contemplation sans défaillance : « ces celliers », « ce lieu », « tout ce que », « ce pourquoi » ; magnifiant la représentation ou l'isolant : « les Luts », « la verdoyante rive » . . .

Les pronoms personnels sont évidemment attendus. Au début, une relative discrétion. « Pour que l'épouse dorme plus tranquillement », dit Jean de la Croix. Le Père Cyprien évite une représentation trop brutale : « le resueil de celle qui prend son sommeil ». Mais dans la dernière partie du poème, les pronoms se multiplient, lors de la rencontre de l'époux et de l'épouse, signe triomphant de leur présence.

Comme dans le *Cantique des Cantiques*, nous avons ici un dialogue. Le choix de l'impératif apparaît donc naturel pour marquer le mouvement des personnages l'un vers l'autre. À cet égard, les futurs à la fin du poème se comportent comme des substituts élégants de ce mode, même s'ils expriment une réalité prochaine.

Les présents n'ont pas seulement une simple valeur d'actualisation : ils marquent une permanence, soustraite à l'accident. L'aventure qui nous est racontée relève ainsi d'une expérience atemporelle. Dans ce récit, les perspectives chronologiques sont assurées par le plus-que-parfait « auoit désiré », alors que l'imparfait éternise un état ou une aspiration : dans la strophe xxxv. Le passé simple marque un temps reculé

du passé (« donnastes ») confirmé par des moyens lexicaux: « desia »; « l'autre iour »... La dernière strophe offre une dissonance. Deux plans se confondent. Le temps de l'histoire, objectif, qui relaterait un événement passé, se gonfle de la durée d'une expérience décrite avec complaisance. Dans une certaine mesure, l'imparfait est ici formulation de l'extase, celle qu'on a déjà connue, celle qu'on imagine.

Le tact du Père Cyprien et son art se précisent dans l'usage de la qualification. La fréquence de l'adjectif antiposé est remarquable: fait de style noble certes, mais signe aussi de valeurs affectives. Postposée l'épithète est nettement descriptive: « les Cheures sauvages ». Le texte espagnol parle de « daims bondissants ». Notre traducteur a interprété « bondissants » par « chèvres »; du coup, il lui fallait une détermination plus explicite. Sous forme d'adjectif verbal, la qualification apparaît une fois singulière: les « veillantes nuits », à l'imitation de l'original: « les nuits éveillées ». Fait de lexique, d'abord. Une proposition relative permet, à la faveur d'une personnification, d'animer l'abstraction: « Ardeurs qui causez tant d'ennuys ». Si l'adjectif nous semble plus d'une fois conventionnel ou facile, n'oublions pas qu'au XVII^e siècle, son pouvoir d'évocation n'était pas encore épuisé. Le Père Cyprien reprend jusqu'à l'obsession les mêmes mots porteurs de rêve: « bleu », « clair », « doux », « pur ».

Par rapport à l'original et à Gaultier, l'adjectif est valorisé: « claires eaux », « délicieux riuages », « doux parfum », « clair miroir »... Bien plus, notre écrivain est capable de transpositions heureuses: « au bois plus espais & plus sourd », en regard de: « entrons plus avant dans l'épaisseur »! Autant de choix qui supposent une orientation ferme du goût.

*

* * *

Les valeurs stylistiques se confirment quand on analyse la nature essentielle de ce texte. Il s'agit d'un poème d'amour. Le Père Cyprien saura-t-il nuancer ses expressions? Il se borne à évoquer le sommeil

de la bien-aimée, là où Gaultier montre « le mur où l'épouse dort si dur ». La tourterelle, chez Jean de la Croix, « en solitude a déjà posé son nid ». « Elle a déjà fait son nid », écrit Gaultier. Le Père Cyprien esquive un détail concret : « Son nid est dans la solitude ». Et il ajoute un verbe suggestif : « pressé ». À la strophe suivante, après avoir éliminé « jouissons » (« réjouissons-nous » mettait prudemment Gaultier), il propose : « Sus, allons Amy pour nous voir ... » À cette place comment ne pas évoquer la fameuse chanson de Malherbe, connue dès 1627 :

*Sus, debout, la merveille des belles !
Allons voir ...*

L'air est plein d'une haleine de roses ...

*..... quelque ombre,
où nous ferons ...*

Mépris de l'ambre ...

Le rossignol, déployant ses merveilles ...

On y retrouve des éléments traditionnels, permanents, du paysage classique, mais l'atmosphère en est toute différente. En fait, notre poème repose sur une structure antithétique. À un univers inquiet, tel qu'il se présente dans la strophe xxx, fait place un monde apaisé (xxxix). Les bêtes effrayantes ou sauvages ont disparu. Finies les nuits anxieuses (xxx) ; la nuit unique de l'union totale peut commencer (xl). Les ardeurs des vaines concupiscences deviennent la flamme de l'amour absolu. Substantifs et adjectifs sont multipliés pour mieux aider notre regard dans cette méditation. Une telle métamorphose s'opère insensiblement grâce à des métaphores : épouse, colombe, tourterelle ; arche de la Genèse, retraite dans le désert, sanctuaires de plus en plus accueillants et intimes :

*Nous entrerons dans ces celliers
Beuvans le moust des grenadiers.*

Avec quelle légèreté de touche, le Père Cyprien évoque cette ivresse spirituelle ! opposons l'insistance de Gaultier :

*Beuvant les justs écachez
Des grenades de réserve ...*

Ainsi après des épreuves successives de purification, la bien-aimée est prête pour la rencontre décisive avec l'Amé; c'est dans cet esprit qu'il faut interpréter la dernière strophe: les puissances intérieures de l'âme sont toutes disponibles. Dans cet état d'offrande, d'abandon et d'accueil, les forces extérieures sont désarmées. Elles ont cessé d'avoir prise sur l'amour qui fait taire le murmure d'un monde étranger ou hostile à sa joie.

L'intrusion d'un mot barbare, Aminadab, image du démon, aux sonorités horribles pour une oreille du XVII^e siècle (Voltaire en porte encore témoignage) est significative. Il provient certes du *Cantique des Cantiques*. L'exégèse moderne l'a refusé. Et ici nous sentons combien nous manque une histoire précise des gloses sur ces textes qui seule nous permettrait de suivre le cheminement des valeurs symboliques. Une notion comme celle de littérature baroque est manifestement une échappatoire.

On devine déjà les limites d'une enquête conventionnelle sur l'expression figurée. Sans doute celle-ci reste tributaire des formes classiques qui la manifestent: la personnification notamment, mais aussi d'une certaine mythologie, dès le texte espagnol: sirène, nymphe, Philomèle: univers sans surprise, contrastant avec les maléfices d'Aminadab. En outre, de même que l'homme est la réplique de son créateur, la nature est conçue comme un reflet de l'homme: « Hostes de l'air ... » Les rapports sont incessants de l'un à l'autre univers. Mais le jeu acquiert ici une puissance étonnante, révélée par le commentaire qui accompagne le texte. Au vrai, l'allégorie envahit tout: le mur est « le bastion de paix des vertus »; la Judée, « la partie inférieure de l'âme », etc. Un pareil symbolisme naïf et appliqué nous déconcerte. Il faut pourtant être capable de percevoir des échos ténus. Jean de la Croix parle des « sublimes cavernes de la pierre »; chez le Père Cyprien « les grottes de la pierre » peuvent passer pour un mot-à-mot balbutiant. Mais lorsqu'on sait que cette pierre est Jésus, le vers prend un autre élan; et si l'on se réfère à la version

de Gaultier : « la haulte caverne de la pierre si moderne » c'est pour constater cette fois un rétrécissement sémantique. Habitué à ces lectures figurées qui superposent diverses significations, le Père Cyprien se montre même plus prodigue que son modèle. L'image des *celliers* n'est pas explicitée dans Jean de la Croix : elle provient cependant du *Cantique des Cantiques* I, 3. La métaphore du *miroir* (XXXVI) est d'origine paulinienne.

Le vrai miracle de cette poésie ambiguë, c'est qu'au-delà de ces sens mystiques, un univers préservé est tendu à toute âme contemplative. La démarche poétique est une invitation à la joie d'aimer. Au-delà d'une possession fragile et menacée, l'esprit est sollicité vers un état de grâce permanent. Dans la mesure où il est capable d'absolu, il est amené dans le royaume de candeur dont l'existence ne peut être marquée que par des correspondances sensibles, polyvalentes.

*
* * *

Tous ces desseins sont parfaits dans le cadre strict de la forme versifiée.

En 1641, les mots du type *vallée* ou *vie* au pluriel ou non élidés font scandale dans un vers. Mais sans doute participent-ils à l'expressivité sonore, au même titre que les *e* atones.

Le poème est écrit en sizains isométriques d'octosyllabes sur trois rimes. Depuis le XVI^e siècle, ce type est habituel. Gaultier s'en était tenu au quintil, comme son modèle : structure insuffisante pour une traduction. D'où les formes *a a b b b* ou *a a a b b* très lourdes qui brisaient la simplicité des rimes. Le choix pourtant d'un mètre impair, l'heptasyllabe, montrait des préoccupations musicales. Le Père Cyprien a choisi de clore les strophes sur un distique, à la manière d'un refrain, pour rappeler Jean de la Croix. Si son poème s'achève sur une rime masculine, très classiquement déjà, en revanche l'alternance n'existe pas de strophe en strophe. La plupart d'entre elles ont une césure intérieure au quatrième vers. Mais il arrive aussi qu'un long mouvement entraîne la pensée sans inter-

ruption du début à la fin. Bien mieux, la discordance entre syntaxe et strophe se manifeste à deux reprises au moins (XXX-XXXI, XXXVIII-XXXIX) : le point après *jour* n'est qu'un usage de typographe.

Le rythme, c'est d'abord l'élection d'un mètre très souple, sans césure interne, obligatoire ; puis une pareille organisation strophique. On sera sensible encore aux enjambements qui unissent ces octosyllabes dans un même élan et aux variétés de l'intonation dues à toutes sortes d'accidents dans la phrase : énumérations, apostrophes, impératifs . . . Ainsi se trouve tissée une trame mélodique d'une variété presque constante.

L'isométrie est exceptionnelle, en dehors de la strophe XXXII. Les prouesses des rhétoriciens sont même évitées. À peine peut-on y songer en présence de : « nous en irons — enuirons », « de la pierre — de la terre » ; quelques rimes faibles (*Luts* et *plus* ne sont qu'une assonance) ou faciles (*sourd* et *sourd* ; plus grave encore que les homographes : *paroistre*) ne doivent pas nous dissimuler les recherches concertées de sonorités, en *é* ou *è* par exemple dans les strophes XXXIX et XL, où huit fois ces timbres reviennent. Plusieurs autres strophes ont ainsi une note dominante à la rime (XXXI, XXXV, XXXVII . . .). Très remarquable encore le glissement sur des sons vocaliques ou la fréquence de certaines voyelles : *ou*, *eau*. Bien mieux, comment ne pas percevoir les appels et les échos des sons à l'intérieur d'un vers ou d'une strophe entière ?

Je vous conière par les Luts ...
En solitude elle viuoit ...

La réussite du Père Cyprien est éclatante ici. Il a su choisir ses mots et les ordonner dans une phrase qui mît en valeur leur structure sonore. Il suffit de prendre la strophe correspondante de Gautier pour voir l'échec d'une transposition sans éclat :

Dans un désert solitaire,
Où son amy la conduit,
Elle a desia fait son nid,
Et un amoureux repaire
Où il n'est pas éconduit .

En vérité les accents de notre *Cantique* acquièrent dans ce final une harmonique et suggestive pureté, sans artifice.

*
* *
*

Au terme de cette analyse, il convient de rappeler le jugement de P. Valéry : « Je propose aux amateurs des beautés de notre langage de considérer désormais l'un des plus parfaits poètes de France dans le R. P. Cyprien ... » La réussite formelle apparaît plus éclatante quand on se réfère au texte espagnol si dense et à la traduction si souvent prosaïque qui en fut tentée au début du XVII^e siècle.

De toute manière, on voit comment l'héritage classique des grecs et des latins s'enrichit de valeurs insoupçonnées grâce à l'apport des littératures étrangères. On devine aussi à quel fonds souterrain s'alimente la poésie irrationnelle du XIX^e siècle. Nous la saisissons ici, aux sources, chargée d'analogies et de symboles, soutenue par une musique savante, riche d'une rhétorique déjà profonde.

YVES LE HIR