

Juliette BORDES

DE FLEURS ET D'ÉMERAUDES



DE FLEURS ET D'ÉMERAUDES

Commentaire littéraire du Cantique Spirituel de Jean de la Croix


*De fleurs et d'émeraudes
Choisies dès le grand matin,
Nous ferons des bouquets.
Fleuris en votre amour,
Et liés de l'un de mes cheveux.
(Cantique Spirituel, str. 10)*

La poésie est ce qui exprime le mieux l'expérience de Dieu. Celle-ci ne pouvant s'enfermer dans des concepts, la poésie offre un champ d'expression quasi illimité. Jean de la Croix est avant tout un poète. Ce n'est pas pour rien que Jean-Paul II le déclara patron des poètes espagnols.

L'ouvrage de Juliette Bordes est une analyse poétique du *Cantique Spirituel* de Jean de la Croix. Elle met ainsi en lumière le mouvement interne et l'ampleur du texte. « Voici un ouvrage, agréable à lire et qui aide le lecteur à trouver un chemin dans ce texte magnifique et difficile du *Cantique Spirituel*, où se joue la rencontre de saint Jean de la Croix avec le Christ, à un moment difficile de sa vie, où il vit déjà sa Pâque » (extrait de la préface de Marie-Anne Vannier).

Juliette Bordes est docteur en littérature anglaise et en théologie, avec une thèse sur Jean de la Croix. Elle enseigne depuis de nombreuses années à l'Institut Jean de la Croix.

Diffusion Cerf

 **Éditions du Carmel**

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

nombre d'écrivains tant en Espagne qu'en Italie. Cette contextualisation de notre poème revêt un caractère de nécessité dans une étude où l'accent est mis sur la forme présidant à la composition de ce chef-d'œuvre. Qui plus est, procéder à un bref descriptif de ce contexte n'équivaut pas à répertorier des influences littéraires mais plutôt à faire état de courants par rapport auxquels se situe, de façon infiniment personnelle, notre poète mystique. Nous retenons trois auteurs espagnols qui peuvent être considérés comme des précurseurs de saint Jean de la Croix :

Juan Boscán (1490-1548)

Garcilaso de la Vega (1501-1536)

Fray Luis de León (1528-1591)

Le chanoine R. Hoornaert écrit ceci : « Il a subi – la technique de ses vers le prouve... l'engouement pour les poètes du temps : le jeune et romantique Garcilaso de la Vega aux poèmes bucoliques et Boscán, le merveilleux technicien... Il aimera jusqu'à la fin vêtir la nudité un peu froide de sa doctrine mystique des soies et des rubans du maniérisme italien³. » Cette observation, fine et nuancée, est profondément juste et nous allons voir comment la concrétiser. Les trois poètes cités plus haut, nourris de Virgile et d'Horace, entraînent vers un « ailleurs », dégagé de l'immédiateté de la vie, où un regard sur la nature et l'amour est chargé d'une quête des profondeurs. Nous choisirons simplement quelques extraits qui, mis en parallélisme et consonance avec *Le Cantique Spirituel* pourront laisser entrevoir le fond spirituel et mystique atteint par saint Jean de la Croix.

Voici un quatrain de Juan Boscán, extrait de la *Canción* LII :

Ma gentille dame,

Je trouve dans le mouvement de vos yeux

*Un je-ne-sais-quoi – je ne sais comment le nommer –
Qui libère de tous mes ennuis mon imagination attristée⁴.*

Poursuivons avec ces vers extraits de la « Deuxième Églogue » de Garcilaso de la Vega :

*Ce paisible murmure
[...] Invite au doux sommeil ;
Et les oiseaux sans maître,
De leurs chants non appris,
Remplissent l'air d'une douce harmonie⁵.*

À ce passage peuvent faire écho les vers suivants de Fray Luis de León, issus de « Noche Serena. A. Diego Oloarte » :

*Ô champs véritables !
Ô prés, vraiment frais et tendres ! [...]
Ô golfes délicieux !
Vallées retirées, emplies de mille biens⁶ !*

Nous n'ajouterons pas de commentaires à cette brève sélection et nous préférons incliner notre lecteur vers une écoute personnelle sur un fond intérieur sanjuaniste. L'Espagne littéraire de la Renaissance a retrouvé la veine bucolique et pastorale ! Elle a également intégré le très riche apport italien que nous mentionnons ici à la faveur de quelques poètes dont Torquato Tasso (1544-1595), Gian Battista Guarini (1538-1612), Giambattista Marino (1569-1625) et Gabriello Chiabrera (1552-1637). Écoutons les chanter :

*... Eaux qui dorment ou qui scintillent, cristallines,
Arbres et fleurs de toute sorte, herbes étranges,
Coteaux exposés au soleil, vallons ombreux,
Forêts, grottes offerts d'un seul coup à la vue⁷.
Printemps, jeunesse de l'année,*

*Belle créatrice de fleurs,
Herbes neuves, neuves amours,
Tu t'en reviens, mais avec toi
Ne reviennent plus les paisibles,
Les heureux jours de mes bonheurs⁸ [...].
Ce lierre, ce serpent qui lie ses mille nœuds
Autour du torse de cet orne qu'il étreint,
Et, secouant si douce au vent sa chevelure,
Répand l'ombre qui tombe et invite au sommeil⁹.*

Nous voyons, dans ces morceaux choisis, combien la poésie italienne de cette période est orientée vers une approche lyrique de l'univers et de la personne humaine. Saint Jean de la Croix va intégrer ce lyrisme qu'il élèvera très haut puisqu'il lui donnera mission de célébrer l'union mystique. Cette évocation succincte de figures espagnoles et italiennes peut permettre d'apprécier le terreau dans lequel nous pouvons situer *Le Cantique Spirituel*. Cependant, comme l'étude qui va suivre s'efforcera de le montrer, le poème du carme espagnol est difficilement rattachable à ces deux familles. Il leur est redevable et, en même temps, s'en détache par ses hauteurs mystiques dont notre analyse stylistique voudrait dire l'inouï.

- Une lecture amoureuse du *Cantique Spirituel*

Le poème et le lecteur

Ce binôme est fondamental et ne devrait jamais être perdu de vue. Si ce poème est de nature mystique, le lecteur sera d'autant plus porté vers une pénétration du texte allant au-delà de sa simple réception comme texte écrit. Il sait qu'il a, sous les yeux, non un simple objet d'étude, mais un être vibrant et insaisissable. La hauteur et la profondeur des vers qu'il va lire le

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

alors que nous touchons là un thème central de la spiritualité sanjuaniste. Privilège semblable accordé au substantif à la strophe 11 où nous sommes mis en contact avec la « présence », la « vue », la « beauté », la « douleur » et la « figure » (vers 1.2.3.5). Le nombre de ces termes est important et dit bien l'acuité du désir ; cependant le lecteur est dans l'incapacité de se représenter les réalités évoquées. Paradoxalement encore, c'est cette même impuissance qui va le hisser jusqu'à leur mystère. La poésie négative se fait ainsi poésie pure, en harmonie avec le regard intérieur rendu modeste et silencieux face à l'ineffabilité divine. Quand nous parvenons à la strophe 16, que d'occasions de description ne découvrons-nous pas avec les « renards », la « vigne en fleur », les « roses », la « pigne » et la « montagne » (vers 1-5). Nous ne détectons cependant aucun adjectif dans cette strophe ! Les éléments du réel sont posés là sans une quelconque adjonction. N'est-ce pas, finalement, une autre manière de les faire voir, de dire leur présence et leur densité ? Un exemple extrême de cette absence adjectivale se manifeste à la strophe 38 (vers 2.5) où les formes « ce à quoi » et « cela que » nous maintiennent dans une grande imprécision que la répétition rend cependant porteuse de sens ; elle nous redit l'unique objet du désir de l'âme, tel que les vers précédents l'ont présenté. L'apaisement final de la strophe 40 est aussi transmis par la voie nominale à travers le « cercle », la « cavalerie » et les « eaux » (vers 3.4.5). Le poète nous plonge dans le réel de la victoire spirituelle en laissant à ces trois images leur potentiel de parole totale. Il y a donc apophatisme dans la mesure où tout n'est pas dit par voie descriptive mais où tout apparaît par mode symbolique.

- 3. L'enjambement

S'il est un trait frappant dans les procédés stylistiques utilisés

par saint Jean de la Croix, il s'agit de l'enjambement. Sa fréquence nous arrête et nous paraît révélatrice d'une forme intérieure tout à fait spécifique à laquelle nous voudrions donner toute sa densité spirituelle.

Éléments de définition

Le Trésor de la Langue Française nous propose la définition suivante de l'enjambement : « rejet au début du vers suivant d'un ou plusieurs mots indispensables à la compréhension du sens du premier vers¹ ».

Plus technique est la façon dont il est présenté par Henri Morier :

Procédé rythmique consistant dans une non-coïncidence de l'unité de syntaxe et de l'unité de vers, la phrase ou la proposition débordant la rime et s'achevant sur l'une des premières syllabes du vers suivant. Ainsi l'enjambement déclenche-t-il fatalement une situation de contre-rejet dans le vers entamé. Mais tel est l'effet de l'enjambement qu'il absorbe l'attention ; et, lui passé, comme sous l'empire d'une rémanence émotive, nous ne songeons, le plus souvent, en écoutant la suite, qu'à voir là un complément de l'hémistiche².

Ces deux définitions manifestent la richesse de ce procédé stylistique dont nous pouvons retenir les principaux effets : le rythme est valorisé, la compréhension est en jeu, l'attention du lecteur est captée. C'est à partir de ces trois pôles que nous pouvons aborder cette figure.

Rythme, compréhension, attention

Le premier nous rend sensible au rythme du poème dont nous savons l'importance dans ces canciones. Elles ouvrent sur l'intime dans une mélodie souvent plaintive, tantôt suppliante,

tantôt apaisée. Le second est capital puisqu'il nous oriente vers le sens de ces vers que la forme rend finalement accessible. Le troisième nous rend partie prenante de l'aventure spirituelle, ce qui correspond bien à l'intention de l'auteur. Ce dernier se veut pédagogue et ami des âmes et cette amitié se glisse dans l'aspect formel de son poème, guide sûr pour une entrée dans ce chant aux abîmes du désir de Dieu.

Afin de bien apprécier cette figure stylistique, nous souhaitons la relier au mode dialogué de ce poème. Il met aussi en valeur sa nature de chant et ne relève pas d'une simple recherche rhétorique. Deux voix se font écho, deux paroles s'appellent, deux visages se cherchent. Il n'est donc pas indifférent de trouver ce mouvement d'enjambement dans la composition des vers ; il relève de cette double présence et montre que le poète écrit comme il vit. Il ne peut être réduit à un simple effet de style dans une composition où tout est orienté vers la quête d'un autre regard, la possession d'un autre bien. Son premier déploiement se manifeste dans la façon dont le poète s'adresse aux anges, à la nature, aux adversaires de l'âme. Ces trois dimensions sont des vecteurs essentiels de son univers relationnel et nous pouvons poser un premier regard sur la figure que nous considérons maintenant.

Les deux premiers vers de la strophe 2 sont écrits de la façon suivante :

*Bergers qui vous en irez
Aux bergeries sur la colline.*

La strophe 4 (vers 1,2) s'ouvre ainsi :

*O forêts et bosquets
Plantés par la main de l'Aimé !*

Quant à la strophe 20, elle se termine sur un mode semblable :

Eaux, airs, ardeurs

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

son fruit pleinement pour signifier ce sceau spirituel dans l'être.

Dans la dernière partie du poème, une idée similaire se fait jour, au vers 1 de la strophe 35 :

En solitude elle vivait.

Pour goûter le don des amours, la solitude est nécessaire et le temps choisi ici dit bien qu'il s'agit d'un état permanent. Il n'est plus possible à cette âme de vivre autrement d'autant que le Bien-Aimé y aspire aussi. Nous mesurons ainsi, par ce choix grammatical, le degré de profondeur où semblable solitude se vit.

Cette notion de degré des états de l'âme se dit également au vers 2 de la strophe 38 auquel il faut accorder une attention particulière :

Ce à quoi prétendait mon âme.

Grâce à cette forme à l'imparfait, nous mesurons la tension, l'aspiration de cette âme dont nous avons suivi le parcours de quête et de désir. Il n'a pas cessé et il se manifeste, cristallisé, à ce moment quasi ultime du cheminement. Il ne s'agit pas d'un renvoi dans le passé, mais de l'affirmation d'une fidélité dans le désir et sa certitude d'être comblé. L'harmonique de l'imparfait est donc pleinement utilisé par le poète à des fins de mystagogie spirituelle.

L'usage du futur

Que sommes-nous maintenant autorisés à penser de ce temps ? Nous en remarquons douze occurrences dans le poème, ce qui n'est pas à négliger si l'on pense à la dynamique ascensionnelle de ce poème. Différemment de l'imparfait concentré sur la fin du poème, le futur est plus largement réparti avec une pause assez importante entre la strophe 6 et la strophe 17. Nous savons que cet espace poétique est réservé plus particulièrement au

monologue de l'Épouse qui va jusqu'à la strophe 19. Ce grand moment du poème se situe de la sorte à l'intérieur du personnage féminin dont le futur va, avec sa spécificité propre, manifester certains mouvements extérieurs à inclure dans son avancée spirituelle.

Ce temps est en premier lieu utilisé au vers 1 de la strophe 2 : « Bergers qui vous en irez » et situe bien le mouvement de quête à son degré spirituel puisque l'Épouse qui part à la recherche du Christ fait appel aux « anges » eux-mêmes dont la mission est de porter à Dieu les prières des hommes. Ce futur s'inscrit nettement dans un mouvement mystique dépassant la pure temporalité. Il a quasiment une valeur de présent absolu puisqu'il est certain que la mission angélique est permanente et au-delà du temps.

À la strophe 3, quatre verbes au futur sont offerts au lecteur, deux sous forme affirmative, deux sous forme négative. Ce balancement contrasté est fort révélateur du caractère à deux facettes de la vie spirituelle : son versant ascétique et son versant mystique.

Les verbes « J'irai » (vers 2) et « passerai » (vers 5) sont à inscrire dans la tension vers l'union d'amour et les verbes « ne cueillerai » (vers 3) et « ni ne craindrai » (vers 4) dans l'ascèse à pratiques pour y parvenir. L'expression de la temporalité est ainsi merveilleusement inscrite dans cette double polarité et la vie intérieure.

Avec la strophe 6 c'est une plainte que le futur exprime sous forme exclamative : « Hélas, qui pourra me guérir ! » (vers 1). La guérison est désirée, mais son accomplissement est à venir. La même tension peut être observée à la strophe 17 où nous lisons au vers 5 : « Et l'Ami s'en ira paître parmi les fleurs ». La traduction « se rassasiera » du Père Grégoire nous semble

correspondre davantage au *pacerá* espagnol car il est question des délices que Dieu peut goûter dans les âmes qui Lui ouvrent leur intériorité. Cette réalité spirituelle est en harmonie avec le vers 16 du *Cantique des cantiques* au quatrième chant :

*Que mon bien-aimé entre dans son jardin,
Et qu'il en goûte les fruits délicieux !*

Ainsi, il nous apparaît que le futur revêt ici une valeur de présent absolu. Il oriente vers l'idée d'une permanence, d'une immutabilité de ce que Dieu vit dans cette âme toute tournée vers Lui. Dans l'explication donnée par saint Jean de la Croix, nous retenons cette pensée selon laquelle le Fils de Dieu « se sustente en elle (*i.e.* l'âme), c'est-à-dire qu'il y prolonge sa demeure comme dans un lieu qui lui plaît souverainement, parce que l'âme met en réalité toutes ses délices en lui » (CSA 26,10).

Remarquons l'usage du présent dans ce passage du *Commentaire* ; il confirme la notion de durée intérieure que le futur, dans sa fonction biblique en particulier, revêt généralement. Les promesses de Dieu à son peuple sont, généralement, évoquées au futur mais s'actualisent dans l'expérience présente. Nous retrouvons, cependant, la valeur de futur au vers 3 de la strophe 29 : « Vous direz que je me suis perdue (...) » car l'action évoquée est une mission à accomplir dans un temps à venir indéterminé, conditionné par l'hypothèse du vers 2, ainsi formulée : « Si on ne peut me voir ou me trouver ». Il est malgré tout nécessaire d'aller plus avant dans la compréhension car cette même hypothèse est appelée à se faire réalité parce qu'à cette étape de sa vie spirituelle, l'Épouse ne fréquente plus les places publiques où vont et viennent les mondains. Elle est désormais « toute à Dieu » (CSA 20,2). Elle demande donc à ceux qui évoluent encore en ces lieux « qu'ils la regardent comme perdue sous ce rapport et qu'on se le dise »

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

épiphanique grâce aux deux expressions : « Là tu me montrerais » (vers 1), « Là toi, ma vie ». Alors que la vie n'était plus une vraie vie à la strophe 8, elle l'est devenue ici par le don des amours.

Après avoir passé au crible, dans un souci de vérité stylistique et spirituelle, cette figure, nous mesurons la hauteur du génie poétique de notre religieux carme. Ce génie est nourri d'une rencontre mystique dont l'un des fruits a été de développer les dons naturels du contemplatif surélevés par la grâce d'une vie d'oraison qu'il a menée avec tant de fidélité.

L'asyndète

Nous savons qu'une caractéristique du style victorin est d'être haché, coupé et de faire ainsi avancer l'expression par paliers successifs, ménageant dynamisme et ouverture aux évocations faites par le poète. Il est possible de relever quelques exemples d'asyndète au cours du poème. S'ils ne sont pas très nombreux, ils sont toujours évocateurs et entraînants.

Voici la définition donnée par Henri Morier : « Figure de grammaire consistant dans la suppression du terme de liaison entre deux propositions, afin que leur rapport logique s'impose avec plus d'évidence à la pensée de l'interlocuteur. L'asyndète est une idée de force, un signe d'autorité¹¹. »

Les signes d'asyndète que nous pouvons retenir sont les suivants :

Aux bergeries, sur la colline [...], (2, vers2)

Ô vie, ne vivant où tu vis [...], (8, vers 2)

Viens, auster, évoquant l'amour [...] (17, vers 2)

Auxquels nous pouvons ajouter l'intégralité de la strophe 14 ainsi que les vers 1-2-3-4 de la strophe 15. Il nous paraît aussi possible de leur adjoindre les strophes accumulatives 20, 24 et

39 déjà évoquées en faisant maintenant état de leur construction asyndétique.

Cette figure stylistique n'est pas bâtie sur une simple opposition qui serait d'ordre descriptif seulement ; elle présente une ouverture, un élargissement du premier terme qu'elle enrichit au plan thématique. Pourquoi le détail de la « colline » est-il donné après celui des « bergeries » ? Écoutons le commentateur nous répondre : « Le sommet de la colline désigne Dieu, car de même que le sommet de la colline est élevé, de même aussi Dieu est l'Élévation suprême » (CSA 2,3). Sachant que les « bergeries » font allusion au Chœur des Anges, nous saisissons la raison d'une asyndète dans ce vers, puisqu'il s'agit d'évoquer Dieu Lui-même. Il n'y a pas de terme de liaison entre les deux termes, ce qui manifeste une rupture ouverte, confirmée par l'explication spirituelle du poète.

Le deuxième exemple avec la forme ternaire du vers, nous introduit à la façon dont le contemplatif se saisit à cette étape de sa progression. L'asyndète appliquée à la « vie », en dit le caractère ontologiquement insatisfaisant. Nous lisons cette précision dans le *Commentaire* : « ... elle [*i.e.* l'âme] se lamente de vivre encore de la vie corporelle ; car cette vie l'empêche de vivre véritablement là où elle a sa vraie vie par essence et par amour, comme nous l'avons dit » (CSA 8,2). Nous sommes bien en présence d'un constat spirituel, de l'expression d'un tiraillement entre la vie terrestre et la vie du Ciel. Par voie asyndétique, l'élargissement offert montre que la vie n'est plus une vie réelle pour l'âme assoiffée de l'amour divin. La même technique stylistique est employée pour l'évocation de la foi, symboliquement représentée par la « source de cristal, parce qu'elle vient du Christ, son Époux » (CSA 11,2). Aussitôt après le poète ouvre sur « les surfaces argentées », touche également

asyndétique car elle nous met en contact avec « les propositions et les articles de la foi » (CSA 11,3). Le lecteur se trouve ainsi orienté plus loin dans un rapport concret avec cette vertu théologale. Dans ce vers, il n'y a pas non plus de coordination, mais une émission hypothétique, fruit du désir spirituel de l'Épouse. Le rythme ternaire de la dernière illustration renforce la montée asyndétique reliée à l'évocation de l'« auster ». Elle a pour but de nous introduire au « symbole de l'Esprit Saint. Il réveille les amours... car lorsque son divin souffle pénètre l'âme, il agit de telle sorte qu'il enflamme l'âme tout entière (...) » (CSA 26,3). Nous faisons là une nouvelle expérience de l'ouverture du potentiel symbolique produit par l'asyndète. Il ne suffit pas au poète d'appeler l'auster dans une évocation lyrique, mais il veut nous en faire saisir la puissance intérieure.

Quant aux strophes 14 et 15, déjà abordées sous leur jour accumulatif, analysées à un degré stylistique plus profond, elles présentent une structure en asyndète. L'absence de verbe et de terme de liaison est manifeste, ce qui donne une profonde ampleur à la présentation de l' Aimé. Nous allons d'ouverture en ouverture, à son sujet, comme au cours de la traversée d'une forêt allant de clairière en clairière. Michel Pougé nous dit, à propos de l'asyndète, que « certains auteurs l'utilisent en raison de son expressivité¹² ». Il est difficile de faire voir le visage bien aimé, de le montrer et, cependant, grâce à l'alchimie littéraire issue de l'asyndète, nous finissons, par voie analogique, par nous en laisser éblouir. L'asyndète opère bien une expressivité, s'inscrivant dans une théologie de la monstration.

L'hyperbole

Dans son désir de faire saisir certaines dimensions avec le plus d'intensité possible, le poète a recours à la forme hyperbolique,

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

*Ce lierre, ce serpent qui lie ses mille nœuds [...] t'invite à aimer et à cueillir souvent avec l'aimé la rare fleur de ta beauté, avant qu'elle ne tombe, ô ma belle Elpinie, et meure la clarté et la saison des rires*²

Ces deux brefs passages, trop brefs certes, nous font goûter l'atmosphère virgilienne redécouverte par la Renaissance et qui n'est pas absente du contexte sanjuaniste.

Dans cette perspective, la littérature conceptiste du XVI^e siècle qui prendra ses accroissements au XVII^e, doit être rappelée ici car sa pénétration chez saint Jean de la Croix, jusqu'à un certain degré bien évidemment, n'est pas à négliger. Le *conchetto*, nous explique Michel Pougé, vient de l'italien *conchetto*, « pensée rare, raffinée »... Pour Bénac, on appelle *concetti* : « Toutes les formules de la poésie italienne antérieures au XVII^e siècle qui frappaient par leur sens subtil et leur forme recherchée (antithèses, images curieuses, allusions mythologiques)³ [...] ». L'ouverture sur l'étrangeté du style sanjuaniste nous apparaît tout de suite. C'est avec Mercedes Blanco que nous pouvons progresser dans la découverte de cette forme conceptiste. Elle écrit ce qui suit : « La *doxa* platonicienne attribuée aux poètes une fureur sacrée, et elle explique le désordre sublime de leurs discours comme l'effet d'une inspiration reçue dans un ravissement extatique... Les poètes, agités par la lumière et le souffle de l'esprit, reçoivent une semence divine, dont s'engendrent des pensées ardentes et d'une profondeur surhumaine, les *conceptos*⁴. » Le lien entre l'inspiration poétique et l'étrangeté du style est, de toute évidence, puissant chez saint Jean de la Croix comme nous allons tenter de le montrer. Un second trait caractéristique de la forme conceptiste est « dans la culture du XVI^e et XVII^e siècle une contiguïté

manifeste entre les notions qui permettent de penser le discours poétique et celles qui s'appliquent au discours amoureux... Si la parole des poètes naît dans l'agitation violente d'une folie divine, Éros dicte aux amants des paroles non moins fébriles et non moins inspirées⁵ ». Sous ce rapport, nous pouvons rappeler la dimension métonymique de la poésie sanjuaniste que nous avons observée à plusieurs reprises. Elle fait partie de la figuration conceptiste comme les exemples suivants, nous l'espérons, vont pouvoir l'illustrer. En allant plus avant dans la profondeur, la strophe 8, déjà contemplée dans cette étude, nous paraît relever du *conchetto*, tel que nous l'avons défini.

L'antithèse vie/mort, mort/amour, structure l'évocation de la souffrance ressentie par l'Épouse. La contiguïté présente au vers 2, dans un étonnant paradoxe où la vie qui est toujours vie ne l'est plus, dit bien la tentative du poète pour chanter son tourment devant la possession de l'Aimé à laquelle l'âme aspire et qui n'est pas satisfaite encore. L'allusion aux « flèches » relève de la mythologie grecque où Cupidon, le dieu de l'amour, tire des flèches pour enflammer les cœurs. Ici, elles ne produisent pas l'amour, mais la mort, signifiant la tension spirituelle vers la voie unitive.

Quelques illustrations conceptistes

Étoffant cet aspect conceptiste, trois autres allusions à la culture grecque apparaissent aux strophes 18 et 21, celle des « nymphes de Judée » et celle des « aimables lyres », présentes au premier vers de chaque strophe. Relevons aussi « le chant des sirènes » au vers 2 de la strophe 21, ainsi commenté : « il signifie... les délices dont l'âme est ordinairement comblée (Telle est la propriété du chant des sirènes) » (CSA 30,10). L'auteur orne son expression par cette allusion à une figure païenne lointaine qu'il rapproche, de façon métonymique, de

l'expérience actuelle de l'âme. Dans un contexte chrétien elles peuvent surprendre, mais notre poète appartient à la Renaissance et ne fait pas fi de son apport culturel dans la mesure où ce dernier lui permet une transposition d'ordre spirituel. La strophe 29 présente, à n'en pas douter, une profonde complexité car elle n'est pas élaborée de façon linéaire, mais contient deux ruptures, l'une au vers 2, l'autre au vers 4, brisant – au moins en apparence – la promesse d'ouverture que peut représenter « le communal » du vers 1. Nous notons aussi la présence d'une construction charismatique aux vers 3 et 5 par la reprise du verbe « se perdre ». Le poète procède par adjonctions, sauts de pensée, afin d'atteindre le sens qu'il souhaite transmettre, c'est-à-dire que « l'âme progressant dans la vie spirituelle en est arrivée au point d'être perdue à toutes les méthodes et à tous les moyens naturels dont elle se servait dans ses rapports avec Dieu » (CSA 20,7). Le long chemin à parcourir et sa complexité sont bien épousés par les éléments conceptistes de cette strophe. La forme contrastée, en particulier, est en harmonie thématique avec la notion de paradoxe si caractéristique de la vie spirituelle où la perte finit par devenir gain.

Quand nous parvenons à la strophe 31, elle aussi déjà rencontrée à plusieurs reprises dans notre analyse, nous ne pouvons pas ne pas déceler un élément de style conceptiste dans les vers qui la composent. L'imbrication du « cheveu », du « cou » et des « yeux » est pour le moins surprenante. Si nous ne savons pas que le poète est profondément désireux de nous faire découvrir le mystère de cet amour spirituel dont il a l'expérience, nous pourrions trouver cette strophe précieuse et recherchée. Mais, située dans le développement général de cet itinéraire de l'âme vers Dieu, la recherche même du détail se fait mystagogique pour le lecteur. Une similitude d'expression se manifeste à la strophe 33 où un contraste net entre la « couleur

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

m'envole » ; nous retrouvons la deuxième personne de l'impératif au vers 3 avec : « Reviens, colombe » ; le vers 5 privilégie la troisième personne du singulier dans « Paraît sur le coteau ». Nous revenons à la deuxième personne de l'impératif, au singulier, avec « et reçois ». Le vol de la colombe n'est pas difficile à suivre grâce aux variations mêmes de la forme énonciative. Une logique descriptive immédiate est brisée pour introduire celle de l'amour, de son désir, de sa quête, de son jeu. Selon ce mode d'alternance, le lecteur pourra reprendre les strophes 17, 19, 23, 37 et 38. Par contre, nous trouvons des strophes plus unifiées par rapport à la manière énonciative, soit qu'elles présentent une unité de sujet, soit qu'elles aient un mode litanique et, dans ce cas, n'utilisent aucun sujet exprimé et renvoient, d'une certaine manière, à la voie apophasique sanjuaniste – nous tenterons de dire comment.

Dans la première partie du poème, les strophes 8 et 9 sont écrites intégralement à la deuxième personne du singulier. L'Épouse interroge directement sa vie et l'Époux, sans que rien ne vienne interrompre son questionnement. Il n'y a ici d'autre protagoniste qu'elle et lui, dans un dialogue tout à la fois intime et extériorisé, mais sans que ces deux modes ne s'opposent l'un, l'autre. L'expérience du manque et de la souffrance perçus se disent dans une profonde unité énonciative où se comprend, de façon quasi phénoménologique, le vécu spirituel. Prenons simplement pour illustration de cela les deux premiers vers de la strophe 9 : « Pourquoi, puisque tu as blessé/Ce cœur, ne l'as-tu pas guéri (...) ». L'auteur de cette scène est nettement désigné par l'usage de la deuxième personne qui va se maintenir et qui montre, avec vivacité, le principal sujet. La reprise de cette deuxième personne scelle l'unité de ce moment du dialogue et rend tangibles les thèmes spirituels de la blessure et du vol d'amour. L'expérience du toucher divin et de la dépossession,

toutes intérieures, sont ainsi extériorisées dans cette forme dialoguée et unifiée. Si nous regardons la strophe 33, introduite par une forme impérative à la deuxième personne : « Ne me méprise point », nous observons une réelle unité énonciative dans le recours à la deuxième personne du singulier. La thématique du regard de Dieu sur l'âme, si malaisée à transmettre de manière explicite, apparaît nettement grâce à la répétition choisie de cette personne, mettant en évidence l'acteur. Elle nous facilite la prise de conscience de son agir par l'intermédiaire des verbes « trouver », « regarder » (utilisé deux fois) et « laisser ». Dieu n'est pas distant comme la supplication inquiète du premier vers pourrait le laisser supposer. Le texte du *Commentaire* va dans ce sens lorsque son auteur écrit ceci : « L'Épouse donc s'encourage et conçoit de l'estime d'elle-même à la vue des gages d'amour et des trésors qu'elle a reçus de son Bien-Aimé... il augmentera ainsi toujours plus en elle la grâce et la beauté » (CSA 24,1). Grâce à cette unité énonciative, nous percevons bien le travail transformant de la grâce ; le style, de toute évidence, est au service de la mystique. Il l'est aussi, de façon plus curieuse peut-être, dans cinq strophes litaniques 14, 15, 20, 24 et 39 où il n'y a pas de véritable énonciation sauf celle à la troisième personne du singulier, au vers 5 de la strophe 39 : « En flamme qui consume et ne fait peine » et celle du vers 5 de la strophe 15 : « La cène qui recrée et inspire l'amour ». Nous connaissons bien désormais ces strophes et si nous nous posons à leur sujet la question de l'énonciation, nous constatons qu'elle nous renvoie, dans tous les cas et sous des modes différents, à l'intériorité. L'absence de sujet exprimé ne signifie pas l'absence d'acteur ou de destinataire, mais le lieu le plus intime de l'expérience mystique et morale d'où jaillit comme un bouquet spirituel. Nous atteignons avec elles un lieu épuré, essentialisé, au-delà de la conversation, au cœur du silence. Le

lecteur peut ainsi les goûter à ce degré élevé où le poète souhaite le faire monter. Ce volet négatif de l'énonciation n'est pas en contradiction avec le volet positif ; il en est complémentaire car la mystique sanjuaniste est à la fois expressivité et apophatisme.

Si nous rapprochons la forme *in media re* de la technique énonciative, nous pouvons parvenir à voir qu'elles sont unies par une commune origine, l'expérience mystique elle-même d'où jaillit la forme stylistique. Cette poésie se caractérise par une pré-existence du vécu dans la mesure où il s'enracine en Dieu et où l'Esprit Saint, irriguant l'être tout entier, se saisit également de ses facultés d'expression. La première forme est située au niveau de la mise en scène, la seconde à celui des protagonistes. Elles peuvent être vues dans une réelle complémentarité stylistique visant à chanter l'union d'amour spirituel qui est lui-même leur berceau créateur.

¹ A. MONJO, *op. cit.*, p. 239. 2. *Ibid.*, p. 261.

² *Ibid.*, p. 261.

³ Michel POUCEOISE, *op. cit.*, p. 85.

⁴ Mercedes BLANCO, *La Rhétorique de la Pointe. Balthasar Gracían et le Conceptisme en Europe*. Genève, Éditions Slatkine, 1992, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ Mercedes BLANCO, *op. cit.*, p. 64.

⁷ Albert-Marie SCHMIDT, *La littérature symboliste (1870-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », n° 82, 1969, p. 14.

⁸ Henri MORIER, *op. cit.*, p. 763.

⁹ Marie Dominique CHENU, *op.*, *La théologie du douzième siècle*, Paris, Librairie Philosophique, J. Vrin, Coll. « Études de Philosophie médiévale », n° XLV, 1957, p. 162.

¹⁰ Teodoro Polo CABEZAS, *San Juan de la Cruz : la Fuerza de un decir y la circulación de la palabra*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1993, p. 16.

¹¹ Cité in JEAN DE LA CROIX, *Poésies Complètes*, *op. cit.*, p. 106.

¹² Vénérable Père JEAN DE JÉSUS MARIE, *La Théologie Mystique*, « Avis important au lecteur », Bruxelles, Éditions Soumillon, 1994.

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

déplacement, comme cela apparaît aux vers suivants :

Et passerai les forts et les frontières (3, vers 5)

Dites s'il est passé par vous (4, vers 5)

En hâte il est passé par ces bocages (5, vers 2)

Nous comprenons, grâce à cette imagerie concrète, les efforts nécessaires pour entrer dans la vie spirituelle. Nous saisissons mieux aussi le caractère concret de l'œuvre de la création ; elle n'est pas dite de façon purement explicative, mais par le biais d'un mouvement. Les vers semblent épouser le geste créateur.

Épousailles stylistiques également en fin de poème avec le verbe « entrer » :

Et dans l'épaisseur entrons plus avant (36, vers 5)

Et là nous entrerons [...] (37, vers 4)

Auquel peuvent être adjoints les vers suivants :

L'Épouse a pénétré

Dans l'aimable enclos désiré (22, vers 1-2)

Pour nous faire goûter les événements de la vie intérieure, le poète n'hésite pas à les concrétiser pour nous en faire savourer tout le réalisme.

L'appel émouvant de la strophe 13 : « Reviens, colombe » (vers 3) dit cela de manière nette, suite à l'envol précédemment annoncé. Quant à la touche délicate de la strophe 34 – « La blanche colombe/A regagné l'arche avec le rameau » (vers 1-2) –, elle offre un écho parfait à l'envol de l'Épouse et nous introduit à une légèreté de mouvement qui dit la délicatesse du désir et la finesse des jeux amoureux.

Le vol

Cette absence de staticité se constate dans ce lexique qui vient donner toute sa force de vie à cet exercice de l'amour et à ses

jeux :

Ami, détourne-les

Voici que je m'envole. (13, vers 1-2)

De ton vol sous la brise et reçois sa fraîcheur (13, vers 6)

Du cheveu seulement

Que volant sur mon cou tu considéras (31, vers 1-2)

La fuite, le départ, la sortie

Ces trois mouvements, moins nettement reliés au vol, se découvrent dans les vers suivants :

Comme le cerf tu t'es enfui [...] (1, vers 3)

tu étais parti (1, vers 5)

De mon Ami j'ai bu, et quand je suis sortie [...] (26, vers 2)

Ces mouvements vers le dehors font partie de la vie spirituelle orientée vers ce Dieu caché.

La suite, la course, le bond

Le lexique de la « suite » est également très révélateur ; nous le voyons apparaître dès l'ouverture du poème :

En clamant t'ai suivi et tu étais parti (1, vers 5)

Et perdis le troupeau que je suivais naguère (26, vers 5)

Il s'agit bien de suivre le Christ et de ne plus suivre les passions anciennes. Cette suite implique un mouvement intérieur de conversion et peut également entraîner des mouvements extérieurs vers des lieux où le Bien-aimé attire.

Il faudra peut-être pour cela « courir » et c'est ce que font les jeunes filles à la strophe 25 :

Les jeunes filles courent sur le chemin [...] (vers 2)

Elles sont, en cela, précédées par le vent d'amour, l'auster de la strophe 17 dont la bienveillance est invoquée en ces termes :

Et courent ses odeurs [...] (vers 5)

La vitalité spirituelle n'a d'égale que la puissance du parfum qu'elle répand : l'association audacieuse du verbe « courir » et des « odeurs » le dit très finement.

Cette vivacité du mouvement se retrouve exprimée ailleurs, par exemple dans l'expression : les « cerfs bondissants » (20, vers 2), « Lancées sur tes traces » (25, vers 1) et « où jaillit l'eau pure » (36, vers 4). Les trois verbes utilisés dans ces expressions contribuent à accentuer la dynamique globale et ne peuvent manquer d'être entraînants pour le lecteur. De vif, le mouvement peut se faire léger, aérien comme à la strophe 17 : « Souffle sur mon jardin » (vers 3) ou à la strophe 25 :

Par le vin capiteux

Où s'exhale un baume divin (vers 4-5)

Là il suffit de le goûter et d'entrer dans sa bénéfique puissance. N'était-ce d'ailleurs pas l'invitation de la strophe 5 où nous avons rencontré l'aimé « répandant mille grâces[...] » (vers 1) ? Mouvement ample et généreux du semeur.

Il faut enfin retenir les deux derniers vers :

Et la cavalerie

À la vue des eaux (40, vers 4-5)

Là ce mouvement descendant clôt le poème sur la note positive de la victoire sur Aminadab. Le commentateur nous dit en effet que les « puissances intérieures et extérieures de la partie sensitive... descendent à la vue des eaux spirituelles » (CSA 39,5).

L'Espace et le Temps

Une dimension où saint Jean de la Croix se révèle particulièrement créateur se situe dans sa façon de recourir à l'espace et au temps. Ces deux aspects s'appellent l'un l'autre

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

souffrance de la strophe. Ce cri va guider ce mouvement de quête et nous maintenir en éveil tout au long du texte. Les mots du cri ne sont pas formulés et nous pouvons penser que c'est l'ensemble du poème qui va les distiller peu à peu. La manière métonymique permet, là aussi d'essentialiser la scène et de désintellectualiser notre perception. Nous avons déjà fait allusion à ce premier sommet représenté par les strophes 14 et 15 ; qu'il nous soit permis d'y revenir, pour le simple bonheur d'écouter « les rivières sonores » (14, vers 4), « le sifflement des vents énamourés » (14, vers 5) ainsi que « la musique tacite, /La solitude sonore » (15, vers 3-4).

Vibration et silence s'interpénètrent, comme dans la conversation intérieure...

Le sens de la vue

Monde du chant, ancien et nouveau, car celui des « sirènes » (21, vers 2) doit faire place à celui de la « douce Philomèle » (39, vers 2). Il doit en être ainsi car tout le poème est orienté vers la vision du Bien-aimé. Le sens de la vue reçoit donc une place de choix dans cette recherche et il est bon de la découvrir. Il n'est pas anodin que, dès la strophe 2, nous soyons mis en sa présence quand, s'adressant aux bergers, le quêteur d'amour leur dit :

Si d'aventure vous voyez

Celui que moi j'aime le plus[...] (2, vers 3-4)

Il fait appel à leur perception et non pas à leur connaissance. De la sorte, il introduit le lecteur au mode visuel qu'il met immédiatement en relation avec celui de Dieu et de l'amour.

Cette approche se trouve reprise à la strophe 10 grâce au même verbe :

Et que te voient mes yeux,

Car tu es leur lumière [...] (vers 3-4)

Et à la strophe 11 par un substantif du même registre :

Et que me tuent ta vue et ta beauté [...] (vers 2)

Le désir de Dieu est dépeint sous forme de *crescendo*, mode d'expression fréquent chez saint Jean de la Croix. Il y a tout d'abord une reconnaissance de cette divine lumière, une certitude qu'elle irrigue du dedans toute perception. Vient ensuite la véhémence expression de la mort mystique où le désir a atteint son point culminant.

Immédiatement après, la strophe 12 concrétise, sous forme métonymique, cette soif de la personne de Dieu. L'appel est fait à la « source de cristal » de façon nette :

Si tu formais soudain Les yeux désirés

Qui sont gravés dans mes entrailles ! (vers 3-5)

Ces allusions au sens de la vue nous permettent de nous émerveiller face à ce mode relationnel privilégié par le poète et surtout l'amoureux chez le poète. La littérature amoureuse de Renaissance, nous le savons, a remis en valeur le thème du regard, de la vue et la métaphore de l'œil où vient se concentrer le désir de l'objet aimé. Saint Jean de la Croix surélève ce motif *a lo divino* puisque le regard divin est créateur de beauté et source de relation essentielle comme le chantent les vers suivants :

Répandant mille grâces,

En hâte il est passé par ces bocages,

Les allant regardant [...] (5, vers 1-3)

Du cheveu seulement

Que volant sur mon cou tu considéras,

Sur mon cou tu le regardas... (31, vers 1-3)

Mais regarde les compagnes

De celle qui parcourt les îles inouïes. (19, vers 4-5)

Tu peux bien désormais me regarder,

Depuis que tu me regardas

En moi tu as laissé grâce et beauté. (33, vers 3-5)

Quand tu me regardais,

Tes yeux en moi imprimaient ta grâce [...] (32, vers 1-2)

La répétition ne doit pas être considérée comme une maladresse littéraire mais comme l'expression des profondeurs de l'âme qui se fait litanie du désir. Par voie contrastée, il est significatif de remarquer qu'à la fin du poème nous lisons :

Or nul ne regardait,

Aminadab non plus ne paraissait [...] (40, vers 1-2)

Il s'agit ici vraisemblablement (car la strophe est mystérieuse, mais il faut se risquer à quelque interprétation) du regard troublant des puissances ennemies de l'âme qui ont disparu du champ de bataille intérieur pour faire place à l'apaisement final, apogée du combat spirituel.

Il faut remarquer le caractère épuré des évocations sensorielles ; elles font appel à une vision holistique de la personne et s'inscrivent bien au cœur de l'anthropologie sanjuaniste. Cette dernière, élaborée par un être d'une sensibilité fort raffinée, prend en compte la nature humaine telle qu'elle est afin de la décrire en voie de divinisation. Les sens, porches d'accès au monde sensible, sont orientés vers l'accès au monde supérieur, celui de la relation à Dieu. Dans leur formulation poétique, ils frappent par leur extrême simplicité. Un seul verbe ou un seul adjectif sont, la plupart du temps, le support de leur expression. Nous ne retrouvons pas de vers vraiment descriptif pour nous les présenter, mais nous les découvrons à l'œuvre et là réside leur valeur poétique et

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

- ¹¹ J. Claude PINSON, *À quoi bon la poésie aujourd'hui*, Éditions Pleins Feux, 1999, p. 15.
- ¹² Yves STALLONI, *Les Genres Littéraires*, coll. Les Topos, Paris, Éditions Dunod, 1997, p. 96.
- ¹³ D. ALONSO, *La Poésia de San Juan de la Cruz (desde de esta ladera)*, Ensayistas Hispánicos, Madrid, Aguilar 1966, p. 8. « Je me meurs d'amour, mon aimé, et que faire ? Eh bien meurs, ma foi ! » (trad. libre).

Une symbolique mystique

• 1. Le symbole théologique

Afin d'introduire cet aspect si riche de l'écriture sanjuaniste, nous suggérons à notre lecteur de considérer la pensée de Daniel de la Inmaculada qui présente « l'idée de l'expérience mystique comme une racine esthétique usant de deux expressions des poèmes de saint Jean de la Croix, *soledad sonora* (solitude sonore) et *música callada* (musique silencieuse)... Une musique ineffable » grandit en lui et il demeure vibrant dans sa gloire qui à son tour revêt toute son activité psychique, fondée sur la raison existentielle et ontologique de l'être¹. La première remarque venant à l'esprit est que Daniel de la Inmaculada fait partir sa réflexion de deux symboles oxymoriques. Angle de vue original et fructueux... Angle de vue ouvrant sur l'intériorité du poète. La proposition de notre critique peut aussi être inversée, dans la mesure où cette même intériorité est la matrice symbolique.

Un mouvement analytique doit se faire du symbole au spirituel et du spirituel au symbole. Daniel de la Inmaculada précise d'ailleurs que « les âmes religieuses sont à des étapes différentes de croissance et ne peuvent percevoir les symboles que d'après leur maturité spirituelle² ». Nous comprenons là que la réception littéraire du symbole chez saint Jean de la Croix doit s'enraciner au degré spirituel le plus profond possible. Elle se donne ainsi les meilleures chances de produire sa juste musicalité.

L'univers symbolique sanjuaniste est d'une extrême richesse et se déploie dans plusieurs registres. Nous retiendrons surtout les mondes humain, animal, végétal et naturel, parmi les plus représentatifs. Quelques symboles spécifiques et difficilement

catégorisables apparaissent aussi, manifestant l'inépuisable fécondité créatrice de notre poète contemplatif. Par nature, le symbole est unitif et si nous acceptons ce point de départ nous pouvons penser que le symbole est une figure littéraire foncièrement unifiée dans la mesure où la forme extérieure et le contenu désigné ne font qu'un. Cela se comprend à cause de la nature intrinsèque du motif choisi en vue de dire une réalité différente de lui. La colombe n'est pas la paix mais sa nature douce et harmonieuse permet de le dire.

Charles André Bernard définit le symbole dans les termes suivants : « Nous parlons de symbole lorsqu'une forme sensible, la montagne par exemple, devient porteuse d'une pluralité de sens qui correspondent à une pluralité de niveaux de vie... la montagne devient symbole d'ascension spirituelle, le pain devient pain de vie divine³ ». De cette définition, nous conservons l'idée de pluralité du symbole ; elle peut éclairer la riche complexité de la symbolique sanjuaniste. Cette forme stylistique contient ainsi un élan interne, une profonde vitalité tellement en harmonie avec le jaillissement poétique, surtout celui des profondeurs de l'âme.

• 2. L'homme symbolique : le cœur, les yeux, le cheveu

Comment l'homme apparaît-il chez le poète carme ? De façon métonymique⁴ surtout, c'est-à-dire par une référence à un aspect caractéristique de son être. Le second trait révélateur est qu'il est saisi en lien avec le monde de l'amour, donc ultimement avec Dieu.

Les symboles se rapportant à lui portent, pour une grande part, la marque de la lyrique italienne du XVI^e siècle dont nous trouvons des vestiges chez saint Jean de la Croix. Héritière elle-

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

l'imagination qui, légères et rapides, voltigent en tous sens.
(CSA 29-30,2)

Il s'agit bien des désordres moraux évoqués ici sous mode de transposition métaphorique.

Saint Jean de la Croix, enraciné dans la tradition médiévale exploite pleinement le symbolisme du rossignol, devenu « Philomèle » sous sa plume. Jacques Voisenet nous dit que le rossignol est un « animal crépusculaire... réputé pour faire entendre son chant à la nuit et qui exhorte ainsi le jour à se lever comme le suggère son nom, luscinea, évoquant la naissance de la lumière²¹ ». Il rapporte la conception qu'en avait Isidore de Séville et nous pouvons constater que la fonction symbolique de cet oiseau est pleinement développée quand elle se trouve associée au Bien-Aimé, sommet de la lumière.

En guise de petite conclusion à cette présentation du symbolisme animal, citons encore une réflexion de Jacques Voisenet :

La Bible offre tout d'abord l'image d'êtres intégrés aux côtés de l'homme, à la création divine. Les animaux constituent « le sommet de la création non-humaine » et précèdent celle de l'homme. Ils lui restent cependant inférieurs... L'existence des oiseaux, des serpents de mer, des bestiaux et bêtes sauvages est considérée comme bonne²² [...].

Notre poète est porté à la fois par le symbolisme biblique et le symbolisme universel. Nourri de ces deux profondeurs, il a su faire une création originale et parvenir à un très haut degré de sens spirituel à partir de cet aspect du monde créé. La richesse du symbolisme sanjuaniste relève la profondeur de la contemplation naturelle et surnaturelle du poète carme ; elle se fait jaillissement de vie, chant de l'âme éprise de Dieu,

cherchant mille manières de dire sa soif et son étanchement. « Il n'est pas dans le monde de désordre ni de néant... La même certitude est chez les symbolistes... Le symbolisme a sa place dans la philosophie contemporaine et reste une bonne action dans la mesure où il conduit à ce désir d'expansion qui est amour et sacrifice²³. » L'appareil symbolique chez le contemplatif est pleinement au service de la vie dans sa plus grande profondeur, c'est-à-dire celle qui la relie à son Créateur, celle où l'amour total peut être expérimenté.

¹ *Mystics Quarterly*, VXIX, Number 3, September 1933, The University of Cincinnati, Editor Elizabeth Psakis Armstrong, p. 118.

² DANIEL DE LA INMACULADA, *op. cit.*, p. 121.

³ Charles André BERNARD, *Traité de théologie spirituelle*, Paris, Cerf, (collection « Théologies »), 1986, p. 170.

⁴ La métonymie est une « figure qui consiste à substituer à un terme un autre terme qui entretient avec lui une relation de contiguïté », nous dit Michel Pougéoise dans son *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 166.

⁵ Jean CHEVALIER, *op. cit.*, p. 266. 6. *Ibid.*, p. 686.

⁶ *Ibid.*, p. 686.

⁷ Albert MONJO, *La Poésie italienne*, Paris, Seghers, 1964, p. 261. 9. *Ibid.*, p. 176.

⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁹ Jean CHEVALIER, *op. cit.*, p. 427.

¹⁰ *Ibid.*, p. 237.

¹¹ Jean Chevalier, *op. cit.* p. 292.

¹² Albert MONJO, *op. cit.*, p. 170.

¹³ José MUNOZ-ESCAMEZ, *La Poésie espagnole depuis les chansons de geste jusqu'à nos jours*, Paris, Éditions de l'Écureuil, 1936, p. 123.

¹⁴ Jean CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 447, 449.

¹⁵ Jean CHEVALIER, *op. cit.*, p. 997.

¹⁶ *Ibid.*, p. 196.

¹⁷ Jean CHEVALIER, *op. cit.*, p. 269.

¹⁸ *Ibid.*, p. 961.

¹⁹ Jacques VOISENET, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval*, Bregols, Publishers n.v ., Turnhout, Belgium, 2000, p. 78.

²⁰ Jean CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 694-695.

²¹ Jean VOISENET, *Bestiaire chrétien, L'imagerie animale des auteurs du Moyen Âge*, Presses Universitaires du Mirail, Tempus, 1994, p. 126.

²² *Ibid.*, pp. 32-33.

²³ Georges BONNEAU, *op. cit.*, pp. 192-193.

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Table des matières

• **Préface** *Marie-Anne Vannier*

• **Avant-propos**

• **Liminaire**

• **Mouvement interne du *Cantique Spirituel***

Quelques précurseurs espagnols et italiens

Une lecture amoureuse du *Cantique Spirituel*

Un jardin aux formes étranges : les figures de style

1. La présence de l'adjectivation

Le monde naturel et le monde animal

L'univers de l'amour

2. La non adjectivation

3. L'enjambement

Éléments de définition

Rythme, compréhension, attention

4. La forme vocative

5. La forme narrative

6. Les temps et modes verbaux

Les temps

Les modes

7. La phrase en vague

Le principe de la *divisio*

Le parallélisme

L'accumulation
La forme binaire

8. Étranges figures

L'usage de l'anaphore
L'asyndète
L'hyperbole
L'hypotypose
L'oxymore
Le zeugme
L'anacoluthie
La parataxe

• Le mystère poétique sanjuaniste

1. Le *Cantique Spirituel*, Poème conceptiste

Le *Concetto*
Quelques illustrations conceptistes

2. Poème symboliste

L'assimilation symboliste
La métonymie

3. Poème Mystique

Une écriture *in media re*
L'énonciation

De vivants tableaux

1. Un Poème dialogué

Dialogue et forme *in media re*
La forme vocative
Un dialogue pédagogique

2. L'aspect théâtral du poème

Premier et Deuxième tableaux

Un décor bucolique

Le soliloque de l'Épouse et de l'Époux

Derniers tableaux

3. Poème du mouvement

Les verbes « aller », « passer », « entrer »

Le vol

La fuite, le départ, la sortie

La suite, la course, le bond

L'Espace et le Temps

Le paysage sanjuaniste

Les adverbes *allá* et *donde*

Le temps transcendé

4. Poème sensoriel

Les cinq sens

L'usage des couleurs

Un chant lyrique

Les 3 modes

• Une symbolique mystique

Le symbole théologique

L'homme symbolique : le cœur, les yeux, le cheveu

La symbolique du monde naturel

• De l'expérience de l'amour à celle du chant

Le genre de la *cancion*

Les cinq sens et la *cancion*

Conclusion

Bibliographie critique