

Avatars de la forme sonnet au XIX^e siècle

À l'occasion d'un travail sur les *Poètes de la Modernité*, Jean-Pierre Bertrand et moi-même, relisant l'ensemble des grands recueils du XIX^e siècle, de Lamartine à Apollinaire, avons inévitablement fait l'observation que la forme sonnet varie d'intensité au cours du siècle¹. Par intensité, convenons d'entendre au moins trois choses : la fréquence de la forme, d'abord, qui est très changeante d'une école à l'autre aussi bien que d'un poète à l'autre au sein d'une école, voire d'un recueil à l'autre pour un même poète ; la fécondité symbolique des traitements dont elle fait l'objet, ensuite, lesquels oscillent entre simple usage instrumental de la forme et parti poétique tiré de ses contraintes et de sa plasticité spécifiques ; le degré d'adhésion ou de mise à distance avec lequel les poètes modernes l'endossent, enfin, faisant alterner des uns aux autres un crédit spontanément accordé aux vertus poétiques de la forme sonnet et une mise en procès de l'éloquence dont elle serait porteuse.

Cette variabilité n'est pas spécifique, certes, au long XIX^e siècle : les historiens du sonnet ont souligné ainsi que la forme a connu une éclipse à la fin de l'âge classique et donc, de part et d'autre, deux phases de grand rendement poétique². À quoi bon cependant parler d'histoire lorsqu'on a

¹ Voir Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval* (Paris/Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006) et *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire* (Paris, Seuil, coll. « Points Lettres », 2006).

² Voir, pour la période pré-classique, l'anthologie de Jacques Roubaud, *Soleil du soleil. Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe* (1990), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999, ainsi que ses précieuses remarques en introduction sur le « mystère formel » du sonnet : « Le sonnet est presque toujours représenté comme une forme fixe, étroitement contrainte. Cela est vrai à tout moment de son histoire et de ses migrations. Ce caractère est tantôt mis à son crédit, fait partie de son prestige, tantôt au contraire lui est reproché, le discrédite. » Et pourtant, ajoute-t-il, « la constance formelle du sonnet semble impossible à discerner à un examen superficiel. » (p. 10).

affaire à une forme dite « fixe » ? Sa fixité ne la soustrait-elle pas à l'histoire des formes avec laquelle se confond l'évolution de l'écriture poétique ? Je ne le crois pas et je soutiendrais même exactement le contraire. Non seulement les formes ont une histoire comme aussi les définitions de la poésie, mais encore la fixité qu'on reconnaît à certaines de ces formes ne garantit en rien leur stabilité. Ce sont peut-être d'ailleurs les formes dites « fixes » qui rendent le plus fortement sensible l'historicité de la poésie, dans sa pratique comme dans ses représentations. Quoi de commun entre un sonnet de Jean de Sponde et un sonnet de Tristan Corbière ou de Charles Cros ? On objectera que ce qui varie, de l'un à l'autre et d'une époque à l'autre, c'est l'écriture et non la forme elle-même qui toujours reste identique à soi, quelque « risquées » que soient les expérimentations auxquelles on la soumet. Mais à mieux y regarder ce qui change, si ce n'est pas la forme à vrai dire (quoiqu'elle soit sujette à bien des métamorphoses), c'est le rapport à la forme et, plus fondamentalement, à l'instance du formel. Les genres, les formes littéraires ne sont pas seulement des codes, des marques et des masques du collectif : ce sont des institutions à l'intérieur de l'institution de la littérature, et à travers le traitement dont ces genres ou ces formes font l'objet c'est aussi bien l'institution même de la littérature qui se trouve visée, pour être confortée, redéfinie ou transgressée. Dans cet esprit, ce n'est un fait de hasard, me semble-t-il, si le « Sonnet » — que Gautier, Baudelaire et Banville, parmi d'autres, écriront avec la majuscule — a été au XIX^e siècle le vecteur et l'objet privilégiés de ces refontes du rapport à l'institution formelle, cible autant qu'instrument, cadre prosodique de l'expression autant qu'objet de l'expression.

C'est la succession de ces refontes que je me propose de prendre ici rapidement en considération, en commençant par où le siècle commence et accède à une première « modernité », c'est-à-dire par l'offensive romantique contre les citadelles de la poésie classique³.

Les historiens de la littérature disent avec trop de hâte que le sonnet revient sur la scène poétique avec le romantisme. Une vision plus rapprochée du phénomène « romantisme » montre qu'en réalité le sonnet s'y trouve à la fois éclipsé et remis à l'ordre du jour, selon que l'on se porte au cœur du mouvement ou à ses marges. Lamartine, Hugo, Vigny, les trois piliers du premier romantisme, ne pratiquent pas le sonnet, sinon et encore à peu d'occasions dans les marges non publiées de leur œuvre (c'est le cas des sonnets à Judith Gautier composés par Hugo ou des quelques sonnets de circonstance qu'on a conservés de Vigny). C'est que,

³ Une version abrégée du présent article a été publiée dans *Le Sonnet au risque du sonnet* (B. Degott et P. Garrigues, dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2006, p. 170-183.

dira-t-on, leur tempérament lyrique n'en eût pas accepté les contraintes. L'explication est pour le moins courte et s'effondre d'elle-même dans le cas d'un Vigny, à la recherche d'une « science » de la poésie et adepte déclaré d'un calcul minutieux de l'expression. C'est bien plutôt affaire chez tous trois d'un engagement esthétique autant qu'historique, qu'ils prennent avec la plus grande responsabilité. Au plus général, si le sonnet doit être porté largement absent au répertoire des trois grands romantiques, c'est que la forme s'est vue reléguée, à l'âge classique finissant, dans un usage anecdotique et ludique, sinon même provincial, dont un Molière déjà se moquait dans *Le Misanthrope* (que nous retrouverons, cité par la bande, chez Corbière). C'est aussi que la fixité de la forme symbolise à leurs yeux une parole poétique opprimée par les convenances mondaines autant que par les codes classiques de la versification.

En 1872, dans son *Petit traité de poésie française*, Banville renoncera à « tenter d'expliquer, à la façon des mythographes, pourquoi Victor Hugo n'a publié aucun Sonnet jusqu'à cette heure (1871)⁴ ». Nous qui sommes en mesure de porter sur l'œuvre de Hugo et sa faufilure dans toute la trame poétique du siècle un regard plus compréhensif pouvons tenter d'en rendre raison. Le poème hugolien n'est pas seulement porté par une sorte d'inflation constante du discours, qui ne trouverait pas à se restreindre aux quatorze vers canoniques du sonnet — invention de notaire, eût dit Hugo s'il s'était souvenu de Giacomo da Lentini — ni à leur forme stationnaire⁵ : le poème hugolien est également une forme qui va, à la direction de laquelle contreviennent aussi bien la logique générale de rebours qui préside au sonnet, tout orienté vers son trait final et donc du trait final vers tout ce qui le prépare, que le retournement ligne à ligne du système des rimes en direction de ses attaques (le sonnet est une bonne fabrique à bouts rimés et le bout rimé une bonne fabrique à sonnets). Mais Hugo fait bien plus que s'abstenir de pratiquer le sonnet : il le condamne explicitement, comme le montre un fragment du chantier des *Contemplations* où il s'en prend en ces termes au formalisme poétique (et peut-être bien à l'école de l'Art pour l'Art) :

Faites donc des sonnets et des mathématiques !
Oh ! la géométrie ! affreux réfrigérant !
Comme l'aile des vers au triangle se prend !

⁴ Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne, 1872, p. 179.

⁵ L'expression est de Paul Valéry (cité par Adolphe Haberer) : « Le sonnet est fait pour le simultané. Quatorze vers simultanés, et fortement désignés comme tels par l'enchaînement et la conservation des rimes : type et structure d'un poème stationnaire » (*Autres rhumbs*, dans *Œuvres*, tome II, éd. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 676.

Comme le pauvre essor du poète s'apaise
 Devant le polyèdre et meurt dans le trapèze !
 Sous l'algèbre et le spleen comment ne pas plier ?
 Que de fois j'ai maudit, quand j'étais écolier,
 Les X et les Y, et la stupeur qu'engendre
 Biot multiplié par Bezout puis Legendre⁶ !

Le cas de Lamartine est plus significatif encore. On ne trouve aucun sonnet dans les *Méditations* ni dans les *Harmonies poétiques et religieuses*. Mais Lamartine fait bien plus lui aussi, et bien plus, au fond, que Hugo : il semble *éviter* le sonnet, quand bien même cette forme serait la plus adéquate au propos lyrique qu'il développe, ainsi qu'on le voit dans le quatuor de quatrains intitulé « Le cadre », qui a tout d'un sonnet — dans la construction de sa thématique et dans sa spécularité prémallarméenne —, sauf précisément le « cadre » prosodique :

Quel visage oserait se mirer dans la glace
 Dont ce cadre embaumé festonne le contour ?
 Est-il un front de vierge, ou d'ange, que n'efface
 La fraîcheur de ces lis qui n'ont vécu qu'un jour ?

Toi seule, oh ! rien que toi ! soit que d'un blanc nuage
 La dentelle à ton front colle les plis soyeux,
 Soit que tes blonds cheveux encadrent ton visage,
 Ou qu'un bleuet fané s'effeuille sur tes yeux.

Brise devant tes traits ton miroir de Venise,
 Qui sait les retracer sans pouvoir s'animer ;
 Mire-toi dans une âme où l'amour s'éternise :
 Pour un miroir vivant, réfléchir c'est aimer !

Mon cœur nourrit aussi de sa sève une chose
 Qui fait rêver du ciel, et qui fait dire Hélas ! ...
 À chaque heure du temps une larme l'arrose :
 Quel est son nom ? — Soupir ! Qu'embraume-t-il ? — Tes pas⁷ !

Absence donc, quand ce n'est pas refoulement ou dénégation du sonnet, chez Hugo, Vigny et Lamartine, dont les modèles imaginaires

⁶ Victor Hugo, Préparation des « Contemplations », dans *Œuvres poétiques*, tome II, éd. Albouy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 851. Bezout (1730-1783), auteur de manuels de mathématique encore en usage en 1856 (Hugo, explique l'éditeur, avait conservé un exemplaire à Hauteville-House de son *Cours de mathématiques*). Jean-Baptiste Biot (1774-1862), physicien et astronome réputé, auteur d'un *Traité élémentaire d'astronomie physique* (1805, 1850). André-Marie Legendre (1752-1834), mathématicien auteur d'*Éléments de géométrie* (1794).

⁷ Alphonse de Lamartine, « Le cadre » (À Mme de la Ch***) (1827), dans les Pièces ajoutées aux *Harmonies, Œuvres poétiques*, éd. Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 1235.

empruntent pour l'essentiel à un fonds médiéval et biblique. Résurgence du sonnet par contre, et graduellement croissante, dans les marges ou aux limites du romantisme, et en particulier chez les poètes de seconde génération qui tels Musset ou Nerval ont à la différence de leurs aînés, à la scolarité interrompue, passé par l'enseignement des classiques à l'école, puissant vecteur de transmission des normes et du respect dû au normatif. On le trouve ainsi chez Musset, encore que relié, le plus souvent, à une poésie de circonstance, comme ce sera aussi largement le cas chez Théophile Gautier avec ses sonnets à Marie Martei, au sœurs Grisi ou à la Princesse Mathilde et la série de ses « Bouts-rimés » ; c'est le cas chez Sainte-Beuve qui, prêchant d'exemple, se met, maladroitement il est vrai, à l'école des poètes de la Renaissance ; ce l'est même encore chez Aloysius Bertrand, dans les marges para-éditoriales de *Gaspard de la Nuit* (son sonnet de 1840 à Eugène Renduel) ; et ce l'est enfin chez Nerval, qui a emboîté le pas à Sainte-Beuve dans la réactivation de la poésie de la Renaissance et pour lequel le sonnet constituera autant une forme d'écriture qu'une mise en forme d'une expérience des limites (avec déjà, au reste, un sens des permutations et hybridations qu'autorise le système prosodique du sonnet, « chimère » en effet, puisque monstrueusement ouvert à toutes sortes de combinaisons textuelles). Nombre des contradictions du romantisme se lisent dans cet usage discontinu de la forme sonnet, de même au fond que la tension contradictoire qui dynamise cette forme, dont la fixité semble aussi la garantie paradoxale de sa plasticité.

C'est évidemment à partir du Second Empire que le sonnet va se voir crédité du plus fort indice de poéticité, alors que se prolonge d'autre part la seule invention formelle véritablement moderne et née dans les rangs des « petits romantiques » et des saint-simoniens, l'invention de cette chose sans forme arrêtée que constitue le poème en prose et qui trouvera même à s'accoupler avec la forme des formes que représente le sonnet pour toute cette génération. Sans doute Leconte de Lisle l'a-t-il peu pratiqué, mais le sonnet apparaîtra bien désormais, à ses risques et profits, comme la poésie faite forme, l'affiche immédiatement lisible à même la page d'une littérarité quintessenciée. Ce qui avait tourné au jeu de salon à l'âge classique devient, dans les cénacles, l'expression non d'une simple virtuosité, mais d'une communion pratique avec ce que Banville, en 1872, appellera « l'Être » de la poésie, inépuisable « Variété dans l'Unité⁸ ». « L'Art » de

⁸ « L'art des vers, dans tous les pays et dans tous les temps, repose, écrit-il, sur une seule règle : la Variété dans l'Unité. — Celle-là contient toutes les autres. Il nous faut l'Unité, c'est-à-dire le retour des mêmes combinaisons, parce que, sans elle, le vers ne serait pas un Être, et ne saurait alors nous intéresser ; il nous faut la Variété, parce que, sans elle, le vers nous berce et nous endort. » (Banville, *op. cit.*, p. 8.)

Gautier n'est pas un sonnet, il lui fallait chausser un « cothurne plus étroit » ; mais le sonnet que l'auteur d'*Émaux et camées* rédigea en hommage à « Claudius Popelin, émailleur et poète » dira autrement mais dans le même esprit, prolongé jusqu'en 1870, l'excellence des « contours » purs et l'inaltérabilité de « l'émail ». Sonnet sur « Le Sonnet », dans lequel « Les quatrains [...] sont de bons chevaliers » et « Les tercets [des pages] plus légers », et qui voit Gautier jouer de l'homonymie entre la page et le page, l'une et l'autre « de satin blanc » :

Les quatrains du Sonnet sont de bons chevaliers
Crêtés de lambrequins, plastronnés d'armoiries,
Marchant à pas égaux le long des galeries
Ou veillant, lance au poing, droits contre les piliers.

Mais une dame attend au bas des escaliers ;
Sous son capuchon brun, comme dans les fêtes,
On voit confusément luire les pierreries ;
Ils la vont recevoir, graves et réguliers.

Pages de satin blanc, à la housse bouffante,
Les tercets plus légers, la prennent à leur tour
Et jusqu'aux pieds du Roi conduisent cette infante.

Là, relevant son voile, apparaît triomphante
La Belle, la Diva, digne qu'avec amour
Claudius, sur l'émail, en trace le contour⁹.

L'inflexion est acquise voulant non seulement, ceci de longue date et pour longtemps, que le Sonnet porte son propre genre à la boutonnrière de son intitulé, mais aussi qu'il se parle souvent autant qu'il parle, à la faveur d'une réflexivité de la forme prosodique qui deviendra moins apparente après 1875 — c'est-à-dire moins thématiquement affichée que rhétoriquement suggérée — mais qui restera affirmation du métier poétique, du savoir-faire verbal, de l'artisanat formel, en même temps qu'affirmation de la poéticité même, c'est-à-dire au fond de l'autonomie que la poésie, à l'heure de l'Art pour l'Art, a conquise au sein de l'univers des discours, en ce compris les discours à caractère littéraire. C'est qu'il s'agit désormais d'écrire *contre* Hugo (selon une suggestion de Jacques Roubaud), mais aussi qu'une place et celle-là seule est en somme à prendre dans l'espace des possibilités formelles, que l'homme siècle, idole à respectueusement abattre, ne recouvre pas de son ombre envahissante¹⁰. « Avec

⁹ Théophile Gautier, « À Maître Claudius Popelin, émailleur et poète » (1870), *Œuvres poétiques complètes*, éd. Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 696.

¹⁰ L'option simultanée par Sainte-Beuve d'une poésie de l'intime et de la forme sonnet peut être reliée, individuellement et collectivement, à un tel déplacement de l'affrontement avec Hugo (lequel, dans *Les Feuilles d'automne*, reprendra à son compte le registre intimiste,

ce siècle infâme il est temps que l'on rompe », écrit Gautier en 1832 dans un sonnet qui sonne comme un aveu : « Seule, la poésie incarnée en Hugo / Ne nous a pas déçus, et de palmes divines / Vers l'avenir tournée ombrage nos ruines¹¹ ». Par défaut autant que par choix positif et délibéré, les faiseurs de sonnets vont donc se multiplier, à tous les échelons du Parnasse, à proportion de l'excellence poétique prêtée à un canevas prosodique qui, comme le dira Banville, permet au poète, « par l'entrave d'une forme fixe, [...] d'affirmer sa force », mais encore d'afficher, ajouterai-je, la conscience qu'il a de pratiquer un haut langage qui le classe au nombre des élus, adeptes d'une forme à la fois unitaire dans la structure qu'elle prescrit et variable dans les réalisations qu'elle autorise¹². Adeptes aussi d'une forme dans laquelle se lit le processus de dépolitisation qui fait escorte à l'émergence des esthétiques contre-hugoliennes et, plus largement, post-romantiques. Car le sonnet répond en France et au XIX^e siècle à une poétique autant qu'à une politique de l'écriture¹³. Mieux : sa poétique est une politique du poème. Il est frappant en effet de constater que le reflux et le flux de la forme sonnet s'ordonnent en chiasme, à travers le siècle, au flux et reflux de l'engagement politique des poètes, fort chez Hugo, Lamartine et à sa façon chez Vigny ; en régression chez Sainte-Beuve et Nerval, après des débuts très politisés ; ostensiblement refusé par les Parnassiens, au nom d'une morale de la forme qui interdit de l'exposer à la contamination par la chose politique. De même que l'engagement ultra puis libéral des « Mages » du premier romantisme avait trouvé à se loger dans des formes amples et à forte dimension déclarative ou incantatoire, le retrait des poètes artistes s'exprimera, à l'inverse, dans l'option d'une forme articulant à la claustration verbale (en ses quatorze vers très réglés) une poétique de l'intime et de l'intériorité, de la névrose et de la nécrose, dans laquelle le luxe de l'expression sera le signe d'un refus d'exprimer et l'intransitivité la forme sublimée d'une inutilité consentie.

mais non la forme sonnet). On peut dans le même esprit faire l'hypothèse que si Leconte de Lisle pratique peu le sonnet, c'est qu'il entend occuper la place même de Hugo en tant que chef de file d'une alternative esthétique au romantisme plutôt que de définir son idiomme formel par rapport à celui de son aîné.

¹¹ Th. Gautier, « Sonnet VII » (paru initialement dans *Albertus*), *Œuvres poétiques complètes*, éd. citée, p. 586.

¹² « En pouvant à son gré varier et modifier le vers, énonce encore Banville, [le poète] se montre créateur infatigable, mais il fait admirer sa souplesse et son habileté d'artiste en s'enfermant sans effort dans un cadre connu et défini » (Banville, *op. cit.*, p. 174).

¹³ La donne est sensiblement différente en Italie ou en Angleterre, de même qu'au XX^e siècle en France où l'on verra par exemple certaines stratégies de repolitisation de l'écriture poétique, notamment sous la Résistance, réendosser les formes traditionnelles, celles de l'alexandrin et du sonnet, comme une sorte de tribut payé non à la Tradition même, mais à l'esprit de la France en lutte.

Les poètes de l'Art pour l'Art tiennent leur forme. Et cette forme a ceci encore de précieux qu'elle se prête, aussi bien, à des investissements théoriques divers. À la plasticité de la forme répondra la plasticité des vertus qu'on lui prètera. Ainsi lorsque Baudelaire, dans sa lettre fameuse à Armand Fraïsse, parvient à mettre le banal *credo* artiste des Parnassiens (« Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense ») au diapason de sa propre conception de l'allégorie et de la modernité — celle de « l'infini diminutif » et de la saisie dialectique, à travers les contraintes du réel, de l'alliance entre l'éphémère et l'éternel, entre ce qui change et ce qui demeure, entre le fini et l'infini, entre l'apparaître et l'être :

Quel est donc l'imbécile (c'est peut-être un homme célèbre) qui traite si légèrement le Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique ? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au Sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minerai bien travaillés. Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? Quant aux longs poèmes, nous savons ce qu'il en faut penser ; c'est la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire de courts.

Tout ce qui dépasse la longueur de l'attention que l'être humain peut prêter à la forme poétique n'est pas un poème¹⁴.

Sans être un sonnetiste « régulier » (au sens de Gautier et *a fortiori* de Banville), c'est Baudelaire, incontestablement, qui a, sinon enseigné l'art du sonnet, du moins inculqué son culte à toute la génération qui lui emboîtera le pas, de Mallarmé à Rimbaud (lesquels en recevront encore en héritage le poème en prose). C'est chez lui cependant, en 1866, dans les colonnes du *Parnasse contemporain*, que s'effectue au plus visible le coup de force majeur du « sonnet inversé » — les tercets avant les quatrains —, dont l'invention est attribuée au bien oublié Auguste Brizeux, qui entendait, comme Marx à l'égard de la dialectique hégélienne, remettre le sonnet sur ses pieds (« les rimeurs, écrivait-il, ont posé le sonnet sur la tête¹⁵ ») :

¹⁴ Charles Baudelaire, Lettre à Armand Fraïsse, 18 février 1860, *Correspondance*, tome I, éd. Pichois/Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 676. L'« homme célèbre » serait Prosper Enfantin, l'un des pères de l'Église saint-simonienne, qui avait pris à partie publiquement les sonnets de Josephin Soulayr.

¹⁵ Banville usera, au sujet de la disposition des deux couples de quatrains et de tercets, d'une même métaphore anatomique : « Le Sonnet ressemble à une figure dont le buste serait trop long et dont les jambes seraient trop courtes. Je dis *ressemble*, et je vais au-delà de ma pensée. Il faut dire que le Sonnet *ressemblerait* à une telle figure, si l'artifice du poète n'y mettait bon ordre. » Comment y remédier ? Non en donnant aux quatrains un « corps atrophie » ; il faut au contraire, prescrira-t-il « grandir les tercets, leur donner de la pompe, de l'ampleur, de la force et de la magnificence » (Banville, *op. cit.*, p. 176-177).

C'est ici la case sacrée
Où cette fille très parée,
Tranquille et toujours préparée,

D'une main évantant ses seins,
Et son coude sur les coussins,
Écoute pleurer les bassins :

C'est la chambre de Dorothée.
— La brise et l'eau chantent au loin
Leur chanson de sanglots heurtée
Pour bercer cette enfant gâtée.

De haut en bas, avec grand soin,
Sa peau délicate est frottée
D'huile odorante et de benjoin.
— Des fleurs se pâment dans un coin¹⁶.

À quels enjeux répond un tel coup de force ? Et de quoi témoignerait-il d'abord ? De ce que le sonnet y résiste plutôt bien, protégé qu'il est par la disposition symétrique des couples de tercets et de quatrains — l'inversion maintient et confirme la structure de base — et par sa configuration typographique, qui assure au premier coup d'œil son identification par tout lecteur même faiblement averti. S'il s'agissait de faire violence à la forme, il eût été plus violent, par exemple, d'intriquer les deux tercets au milieu des quatrains et plus encore, de les alterner, comme le fera un Jean Lorrain. L'expérience en tout cas sert (et servirait, si on la radicalisait) de test : à quels critères minimaux reconnaît-on un sonnet, à quel stade sort-on de sa juridiction formelle ? L'existence de sonnets en prose, ceux de Barbey d'Aureville dès 1854 ou de Remy de Gourmont à la fin du siècle, montre que le critère de la typographie, de la succession de quatre blocs et de la masse décroissante de deux parties suffit à assurer l'identification de la forme dans un régime poétique moderne où l'instance du visuel tend de plus en plus à l'emporter sur l'instance acoustique, où la perception du rythme et des rapports passe autant sinon davantage par l'œil que par l'oreille intérieure, et par une saisie englobante d'une forme sur un fond (la page d'impression ou toute autre surface d'inscription) davantage que par une saisie analytique de parties enchaînées. En tout état de cause, le schéma prosodique jouerait ici à parts égales avec la distribution typographique des *dissecta membra* du texte sur l'espace de la page.

¹⁶ Charles Baudelaire, « Bien loin d'ici » (premier *Parnasse contemporain*, 1866), *Les Fleurs du mal* (éd. de 1868), *Œuvres complètes*, tome II, éd. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 145.

Mais je laisse cette question aux techniciens de la chose prosodique, pour observer d'autre part que, fût-il inversé, le sonnet reste bien un cadre, une typographie autant qu'une topographie et que cette topographie Baudelaire la thématise, dès le titre et au sein du poème, par une opposition entre un « ici » et un là-bas (« bien loin »), entre un « haut » et un « bas » (qui, à l'attaque de la dernière strophe, vaut comme signal méta-prosodique à teneur quelque peu ironique, puisque c'est ici le haut qui est devenu le bas) et, au-delà, par l'évocation d'une position en « coin » placée précisément au coin inférieur droit du cadre du sonnet (lui-même identifié, plus largement, à la « chambre » de la belle Dorothée et, par conséquent, à la « case sacrée » dans laquelle le lecteur est introduit au premier vers). L'enjeu à présent d'une telle manipulation formelle n'est pas seulement d'ironiser la forme, ni d'en tirer un nouveau parti rhétorique. Il serait également, en toute hypothèse, de donner au sonnet, par l'inversion de son schéma quatrains/tercets, la possibilité au moins virtuelle de déborder ses contours, tout fermement cadrés qu'ils soient : l'ordre normé donnerait à sentir, *in absentia* en quelque sorte, des tercets possibles à la suite des quatrains finaux et des quatrains en amont des tercets initiaux, produisant du coup l'illusion d'un sonnet élargi au-delà de ses limites propres, d'un sonnet en chaîne, livré à un principe interne de sérialité¹⁷. Que la clôture du poème soit la garantie de son ouverture, que la forme finie soit la garantie d'un sens non fini, que l'implosion de la forme soit la garantie de l'explosion du sens, telle est bien au reste, nous le savons, la leçon principale, ici tournée en sonnet retourné, qui se transmettra de Baudelaire à Mallarmé et, au-delà, à la poésie contemporaine.

Parce qu'il nous faut aller vite et à l'essentiel, je ne dirai qu'un mot du sonnet inversé « Résignation » par lequel, en cette même année 1866, Verlaine ouvre son recueil des *Poèmes saturniens* :

Tout enfant, j'allais rêvant Ko-Hinnor,
Somptuosité persane et papale,
Héliogabale et Sardanapale !

Mon désir créait sous des toits en or,
Parmi les parfums, au son des musiques,
Des harems sans fin, paradis physiques !

Aujourd'hui, plus calme et non moins ardent,
Mais sachant la vie et qu'il faut qu'on plie,
J'ai dû réfréner ma belle folie,
Sans me résigner par trop cependant.

¹⁷ La sérialité constitue l'une des propriétés paradoxales de la forme close du sonnet. Depuis Pétrarque, les sonnets se présentent en séries, en suites, en séquences plus ou moins longues et structurées. « Plusieurs sonnets » sera l'une des rubriques des *Poésies* de Mallarmé.

Soit ! le grandiose échappe à ma dent,
Mais, fi de l'aimable et fi de la lie !
Et je hais toujours la femme jolie,
La rime assonante et l'ami prudent¹⁸.

Jean-Paul Arroui a recensé 10 sonnets inversés dans toute l'œuvre de Verlaine, laquelle compte, selon ses calculs, un quart de sonnets (241 sonnets pour 901 poèmes). Le poème inversé est-il un poème d'inverti, un hymne à l'inversion ? Arroui tient que l'allusion formelle à l'homosexualité, lieu commun de la critique verlainienne, est rendue caduque par le fait que le terme d'« inverti » ne fait son apparition dans la langue scientifique qu'en 1870 et celui d'« inversion » en 1880 chez Charcot¹⁹. La remarque n'est pas inintéressante, mais elle ne rend guère compte du fait que le sonnet inversé n'a pas en soi et par soi de rapport avec une figuration formelle de l'homosexualité (Brizeux, Baudelaire en usent sans y référer même implicitement), ni à rebours du fait que Verlaine pouvait fort se passer d'avoir à sa disposition les mots d'« inverti » ou d'« inversion » pour doter le renversement formel auquel il s'est risqué d'une telle dimension figurative.

Importe bien davantage pour notre propos que l'âge d'or du sonnet ait autorisé et même prescrit de jouer avec la forme fixe, de s'en jouer et d'en déjouer certaines prescriptions fondamentales. Et par sonnet « renversé », il ne faut pas seulement comprendre ici la forme inventée par Brizeux et prolongée par Baudelaire, Verlaine, puis Corbière, mais surtout, plus largement, dont cette inversion ponctuelle témoigne, les différentes formes de renversement, de coup d'état, de déconstruction ou de transgression auxquelles la forme sonnet s'est trouvée soumise dans la seconde moitié du siècle et que sa peu commune élasticité a rendues tout à la fois possibles et inopérantes.

La régularité des sonnets de Rimbaud sont ainsi, d'un côté, le lieu d'une très grande violence thématique faite à cette forme. Tous isométriques et en alexandrins — « notre hexamère », dira Mallarmé —, nombre d'entre eux relèvent ostensiblement du registre du trivial, de l'immonde ou de l'obscène, et l'on songe ici, bien sûr, aux *Stupra*, célébrant phallus, fesses et trou du cul²⁰, ou encore, en dehors de ces prouesses zutiques,

¹⁸ Paul Verlaine, *Poèmes saturniens* (1866), *Œuvres poétiques complètes*, éd. Le Dantec/Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 60-61.

¹⁹ Jean-Paul Arroui, « Métrique des sonnets verlainiens », dans *Revue Verlaine*, n° 7-8, 2002, p. 149-268.

²⁰ Arthur Rimbaud, « Les *Stupra* », *Œuvres complètes*, éd. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 206-207.

à *Vénus anadyomène*, « Belle hideusement d'un ulcère à l'an²¹ », où le hiatus et l'oxymore horizontal s'accompagnent verticalement de la rime en coup de poing « Vénus/anus ». Mais en dehors d'un tel registre il n'est pas indifférent, d'un autre côté, que ce soit à la forme sonnet de préférence à toute autre que Rimbaud ait confié le soin de chanter les « Voyelles », autre espèce d'intronisation de cette forme au rang de forme majeure et matricielle du discours poétique : « Je dirai quelque jour vos naissances latentes », écrit Rimbaud, nous donnant aussi à nous rappeler que c'est par les voyelles, après tout, que s'effectue le compte métrique. Un rapport d'implication réciproque semblerait ainsi établi entre d'une part le vocalisme poétique (et l'invocation poétique de ce vocalisme) et d'autre part l'institution du « Sonnet » en espace de résonance de la langue poétique à son apogée (foyer de vibrations, de bourdonnements, de stridements, de silences traversés, autant que de couleurs, de passions et d'affects).

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour de puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon des stridements étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux²² !

C'est sur cette dimension matricielle du sonnet qu'un Corbière, auteur de 30 sonnets sur les 102 poèmes que présente le recueil *des Amours jaunes* (1873), fait porter à peu près au même moment l'essentiel de son travail de déconstruction critique dans une pièce telle que le fameux « Sonnet/ Avec la manière de s'en servir ». La pièce se présente sous deux versions successives, dont la première, parue après la seconde et sous un titre

²¹ Rimbaud, « Vénus anadyomène », *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 22.

²² Rimbaud, « Voyelles » (1871 copie Verlaine/1883 Poètes maudits), *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 53.

purement formel, est tout entière vouée, non pas seulement à exposer les règles du sonnet, mais à faire valoir un sonnet en projet dont la réalisation est comme enrayée par les règles mêmes qu'il se donne :

Je vais faire un sonnet ; des vers en uniforme
Emboitant bien le pas, par quatre, en peloton.
Sur du papier réglé, pour conserver la forme
Je sais ranger les vers et les soldats de plomb.

Je vais faire un sonnet ; jadis, sans que je dorme,
J'ai mis les dominos en file, tout au long.
J'ai suivi mainte allée épinglée où chaque orme
Rêvait d'être de zinc et posait en jalon.

Je vais faire un sonnet ; et toi, viens à mon aide,
Que ton compas m'inspire, ô muse d'Archimède,
Car l'âme d'un sonnet c'est une addition.

I, 2, 3, 4, et puis 4 : 8 — je procède
Ensuite 3 par 3 — tenons Pégase raide,
Ô lyre ! ô délire ! oh ! assez ! attention²³.

« Je vais faire un sonnet », « Je sais ranger les vers », certes. Mais le projet sonnet compromet la réalisation d'une poésie en forme de sonnet ; la poésie de la forme ruine le projet poétique. Ou, plus exactement encore, le projet du sonnet compromet définitivement le projet lyrique : « Ô lyre ! ô délire ! oh ! assez ! Attention ». Fin du lyrisme, voici venu le temps des formes silencieuses ou, ce qui revient au même, de la forme qui parle toute seule et congédie la voix lyrique. « Le crapaud », sonnet inversé, avec sa ligne de points prolongeant en énigme la disparition du « crapaud » poète ne dira pas autre chose :

LE CRAPAUD

Un chant dans une nuit sans air...
La lune plaque en métal clair
Les découpures du vert sombre.
... Un chant ; comme un écho, tout vif
Enterré, là, sous le massif...
— Ça se tait : Viens, c'est là dans l'ombre...
— Un crapaud ! — Pourquoi cette peur,
Près de moi, ton soldat fidèle !
Vois-le, poète tondu, sans aile,
Rossignol de la boue... — Horreur ! —

²³ Tristan Corbière, « Sonnet », dans *La cravache parisienne* (1888), *Œuvres complètes*, éd. Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 1271.

... Il chante. — Horreur !! — Horreur pourquoi ?
 Vois-tu pas son œil de lumière...
 Non : il s'en va, froid, sous sa pierre.

 Bonsoir — ce crapaud-là c'est moi²⁴.

Mais passons à la version définitive de notre « Sonnet / Avec la manière de s'en servir ». D'un côté, la déconstruction de la forme s'y fait plus radicale, appuyée notamment par la ponctuation proliférante dont elle est hérissée au point de désarticuler en apparence ses structures métriques²⁵. Les règles comminatoires du sonnet y sont renvoyées à une absurde dimension militaire et à l'ingratitude non moins absurde d'un pensum d'écolier. Le sonnet y tient à la fois du drill et de l'exercice scolaire. L'intertexte y joue sa partie, en direction de Molière — « Sonnet — c'est un sonnet » —, comme pour rappeler qu'il fut un temps où l'écriture du sonnet relevait d'une gymnastique de salon. Mais d'un autre côté le sonnet s'y trouve associé à la modernité technologique du chemin de fer, du télégraphe électrique et de l'annonce publicitaire, modernité froide de la sérialité, de la répétition et de la réification généralisée, dont Isidore Ducasse, quelques années plus tôt, avait inscrit au fer rouge le signe dans ses *Chants de Maldoror* et la « livraison permanente » de ses *Poésies*.

SONNET

AVEC LA MANIÈRE DE S'EN SERVIR

Réglons notre papier et formons bien nos lettres :

Vers filés à la main et d'un pied uniforme,
 Emboitant bien le pas, par quatre en peloton ;
 Qu'en marquant la césure, un des quatre s'endorme...
 Ça peut dormir debout comme soldats de plomb.
 Sur le *railway* du Pinde est la ligne, la forme ;
 Aux fils du télégraphe : — on en suit quatre, en long ;
 À chaque pieu, la rime — exemple : *chloroforme*.
 — Chaque vers est un fil, et la rime un jalon.

²⁴ Corbière, *Les Amours jaunes* (1873), *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 735. On observera que la métrique du vers impose la synérèse pour le mot « poète », qui doit donc se lire et s'entendre /pwtèl/. Le sarcasme est évident.

²⁵ « L'exaspération de la ponctuation, remarque justement Jacques Roubaud, est l'arme antimétrique de Corbière » (*La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent* (1978, avec un sous-titre un peu différent : « Essai sur quelques états récents du vers français »), Paris, Ivrea, 2000, p. 25).

— Télégramme sacré — 20 mots. — Vite, à mon aide...
 (Sonnet — c'est un sonnet —) ô Muse d'Archimède !
 — La preuve d'un sonnet est par l'addition :
 — Je pose 4 et 4 = 8 ! Alors je procède,
 En posant 3 et 3 ! — Tenons Pégase raide :
 « Ô lyre ! Ô délire ! Ô... » — Sonnet — Attention²⁶ !

Avec Corbière, le train du sonnet déraile, ou du moins fait dérailler le projet lyrique. Avec Charles Cros, au même moment, il tombe au rang de « Bibelots d'emplois incertains », de babioles au rebut, de jouets dépareillés à vendre d'occasion, stockés pêle-mêle dans un « coffre », qui est le recueil sans doute du *Coffre de santal* auquel ce poème sert de « Préface » (un recueil qui compte une trentaine de sonnets, pour 27 dans le posthume *Collier de griffes*), mais le cadre aussi d'une forme bonne à tout faire, à tout dire, du plus exquis au plus dérisoire. C'est de la poésie, toutes formes confondues, qu'il s'agit bien évidemment, mais ici encore il est significatif que ce soit justement la forme sonnet, forme des formes, mixte de fixité et d'indétermination, qui ait été adoptée pour vendre à l'encan les illusions désormais perdues que le poète attachait à son office :

Bibelots d'emplois incertains,
 Fleurs mortes au seins des almées,
 Cheveux, dons de vierges charmées,
 Crépons arrachés aux catins,
 Tableaux sombres et bleus lointains,
 Pastels effacés, durs camées,
 Fioles encore parfumées,
 Bijoux, chiffons, hochets, pantins,
 Quel encombrement dans ce coffre !
 Je vends tout. Accepte mon offre,
 Lecteur. Peut-être quelque émoi,
 Pleurs ou rire, à ces vieilles choses
 Te prendra. Tu paieras, et moi,
 J'achèterai de fraîches roses²⁷.

Le cas de Laforgue, dans cette offensive engagée contre le sonnet ou au moyen du sonnet, est singulier. Dans sa production prématurément avortée, la courbe du sonnet est déclinante : *Le Sanglot de la terre*

²⁶ Corbière, *Les Amours jaunes* (1873), *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 718.

²⁷ Charles Cros, *Le coffre de santal* (1873), *Œuvres complètes*, éd. Fourestier / Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 47.

en compte onze, les *Complaintes* un seul, et l'on n'en trouve plus trace dans *L'imitation de Notre-Dame la Lune*. Laforgue s'en est, par la bande, expliqué dans une lettre à Charles Henry datée de mai 1882 :

Je n'ai en ce moment aucune idée fixe en poésie. Je suis dégoûté de mon volume [il s'agit vraisemblablement du *Sanglot de la terre*], parce que je me dis : ça n'est pas ça... En attendant, je versifie par ci, par là, au hasard, sans voir une œuvre. Vous trouverez dans cette feuille un sonnet de 1880, c'est le ton et le sujet de ce que j'appelais jadis « mon volume » *Les Spleens cosmiques*... Ce volume, vous ne le connaissez pas dans sa note aiguë. J'en suis dégoûté : à cette époque, je voulais être éloquent et cela me donne aujourd'hui des nerfs. Faire de l'éloquence me semble si mauvais goût, si jobard !... Mais comme je vous dis, je ne vois pas ce que je voudrais que fussent des vers et des poésies²⁸.

L'effacement du sonnet peut être mis au compte, me semble-t-il, de cette lutte contre le démon de l'éloquence, d'une éloquence au fond facile, commode, procurée par le seul emploi et les seules ressources d'une forme vieillie et apparemment inusable. Ce qu'un sonnet comme « Apothéose », emprunté au fameux « volume » renié, semblait déjà laisser entendre, en mettant en inégale balance le spectacle cosmique et le dérisoire sonnet dans lequel ce spectacle pour finir se résorbe :

En tous sens, à jamais, le silence fourmille
De grappes d'astres d'or mêlant leurs tournolements.
On dirait des jardins sablés de diamants,
Mais, chacun, morne et très solitaire, scintille.

Or, là-bas, dans ce coin inconnu, qui pétille
D'un sillon de rubis mélancoliquement
Tremblote une étincelle au doux clignotement :
Patriarche éclairé conduisant sa famille.

Sa famille : un essaim de globes lourds fleuris.
Et sur l'un, c'est la terre, un point jaune, Paris,
Où, pendue, une lampe, un pauvre fou qui veille :

Dans l'ordre universel, frêle, unique merveille.
Il en est le miroir d'un jour et le connaît.
Il y rêve longtemps, puis en fait un sonnet²⁹.

²⁸ Jules Laforgue, Lettre à Charles Henry, extrait recueilli dans ses *Œuvres complètes*, tome II, appendice, Paris, Mercure de France, 1922, p. 223.

²⁹ Laforgue, « Apothéose », dans *Le Sanglot de la terre* (1878-1883), *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Mercure de France, 1922, p. 20.

Le sonnet qui ferme le recueil des *Complaintes* forme le plus vif contraste avec cette éloquence quelque peu ridicule. « Complainte-Épithaphe », tel est son titre, et un vers de deux syllabes, tel est son mètre. Épithaphe de qui, ou de quoi ? Du poète sans doute en chansonnier des rues. De la voix poétique aussi bien qui, d'une autre façon que chez Corbière, s'éteint, s'étrangle, tronquée par un schéma prosodique aussi dérisoire dans sa régularité affichée que dans son mètre étriqué. Le crapaud se cachait sous la pierre, le poète s'y identifiant disait le bonsoir. Ici, un fou s'avance en silence, disparaît, puis dit « Coucou ». Évitions cependant de donner dans l'analogie reçue Corbière/Laforgue, qui réduit celui-ci à la réplique souriante et parisienne du Breton sarcastique. Leur proximité n'est pas un fait d'idiome esthétique fortuitement partagé. Elle est historique et collective, en ce qu'ils sont loin d'être seuls à cette enseigne : Rimbaud, Cros, Jarry, Mallarmé appartiennent à la même configuration critique, qui semble conduire au tombeau, avec la poésie dont elle est l'emblème, la forme sonnet, à laquelle ce poème pourrait servir d'épithaphe à son tour. La voix éteinte, le souffle coupé par le sonnet régulier dans son schéma vertical, mais tronqué dans sa ligne horizontale disent aussi l'extinction du sonnet même, dont la parution si tardive des *Trophées* de Heredia sera en quelque sorte la somptueuse mise au Panthéon.

La Femme,
Mon âme :
Ah ! quels
Appels !

Pastels
Mortels,
Qu'on blâme
Mes gammes !

Un fou
S'avance,
Et danse.

Silence...
Lui, où ?
Coucou.³⁰

Venons-en à Mallarmé et à la position pour le moins paradoxale qu'il occupe dans le champ du sonnet fin de siècle. S'il en compose durant toute sa carrière, il y vient tardivement comme à une forme quasi

³⁰ Laforgue, *Les Complaintes* (1885), éd. Bertrand, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, p. 151.

exclusive de la diction poétique. L'œuvre entière compte 47 sonnets, dont 5 de jeunesse et 9 extérieurs au corpus strict des *Poésies* (12 si l'on prend en compte les trois pièces ajoutées intempestivement à la maquette de l'édition Deman). Sa production de jeunesse abonde bien davantage en pièces longues, informes, composées sous régime néo-lamartinien et hugolien : alexandrins en série, points d'exclamation en cascade. Le sonnet s'affirme au début des années 1860 comme une forme privilégiée de l'expression poétique mallarméenne — une sorte de « manie », selon son mot. C'est évidemment le modèle Baudelaire qui alors se substitue aux modèles Hugo et Lamartine. À Henri Cazalis, auquel il envoie *Vere novo*, il écrit : « Tu riras peut-être de ma manie de sonnets — non, car tu en as fait de délicieux — mais pour moi c'est un grand poème en petit : les quatrains et les tercets me semblent des chants entiers, et je passe parfois trois jours à en équilibrer d'avance les parties, pour que le tout soit harmonieux et s'approche du beau³¹ ». Encore continue-t-il, entre 1860 et 1875, de composer quelques poèmes longs, tels que la scène d'*Hérodiade*, *L'Après-midi d'un Faune* ou le *Toast funèbre*, en attendant la *Prose (pour des Esseintes)*, qui elle, fera exception, avec quelques rares pièces, dans un régime formel presque exclusivement gouverné par le sonnet à la française ou à l'anglaise et d'une rectitude croissante, qu'il soient en alexandrins ou en octosyllabes³².

Mais que recouvrent cette quasi exclusivité du sonnet, y compris sous l'espèce mineure des « Petits Airs³³ », et l'hypercorrectisme que veut y mettre un poète mieux averti que quiconque de ce que l'alexandrin est bien vieux et que le règne de la forme endossée sans inquiétude s'est interrompu avec la mort définitive du romantisme, en la personne de Victor Hugo, et la mort par asphyxie symbolique du Parnasse, qui n'est plus *contemporain*, en vérité, que pour quelques attardés qui ne lisent pas *La Revue blanche* et pour les élites politiques de la Troisième République à la recherche d'une sacralité laïque qui ont tour à tour mis Hugo au Panthéon et les derniers Parnassiens à l'Académie ? Un paradoxe, d'abord, voulant que le chef de file désigné des Symbolistes, le théoricien du vers libre, le préfacier du *Traité du verbe* de René Ghil, le conférencier qui à Oxford

³¹ Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis, 4 juin 1862, avec envoi de « Vere Novo », dans *Correspondance choisie, Œuvres complètes*, éd. Marchal, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 637.

³² Mallarmé, a expliqué Jacques Roubaud, prend au sérieux les prescriptions de Banville sur la régularité du sonnet, au point de réécrire certains de ses sonnets antérieurs pour les mettre au patron de la loi stricte éditée par l'aimable mais rigoureux auteur du *Petit traité de poésie française*.

³³ L'expression « Petit Air », selon une suggestion de Philippe Marty, pourrait faire allusion à l'étymologie du mot « sonnet ».

et Cambridge déclare, essoufflé : « — On a touché au vers³⁴ », le sympathisant des anarchistes reste, dans ses propres productions, l'adepte du vers strict et de la forme sonnet, un paradoxe qui culmine au fond dans le sonnet « Toute l'âme résumée » par lequel le poète répondra en 1895 à une enquête du *Figaro* sur le vers libre. Une ironie ensuite, déjà sensible dans ce sonnet même, tenant au fait que ces pièces rares et précieuses, figuolées, distillées au compte-gouttes et mettant l'expression la plus raffinée aux prises avec des sujets dérisoires ou minimaux, Mallarmé lui-même les assimile à des « riens », des « essais de plume », des « bribes », des « notes », des « lambeaux », des « chiffons », des « devoirs de collégien », des « Aboliss bibelots d'inanité sonore » ou encore des « jeux ». C'est que, certes, le prix de l'expression se calcule en proportion inverse de la banalité des sujets exprimés et que plus « quelconque » sera l'objet désigné plus grande et sensible sera la virtuosité à le désigner. C'est aussi que la forme de la poésie, en ce siècle de grandes accélérations formelles, change plus vite hélas que le cœur d'un mortel. Entendons que l'hypercorrectisme de Mallarmé n'est pas conservateur, qu'il est l'expression d'une hystérésis affectant sa représentation du faire poétique, d'un décalage croissant entre un code profondément, durablement incorporé et les transformations rapides induites par les « attentats » successifs dont ce code fait l'objet sous ses yeux après 1875. Mallarmé théoricien du vers libre est resté à bien des égards un poète parnassien, qu'il ne parviendra à tuer en lui qu'en composant son *Coup de dés*. C'est enfin que le « Monsieur, plutôt commode³⁵ », qui a signé les *Poésies* s'est appliqué, pour des raisons et selon des ruses que j'ai longuement décrites par ailleurs, à définir l'acte esthétique comme un « acte vide » et la composition de poèmes, en particulier, comme un geste purement rituel, répondant aux formalités et aux attentes de l'espace social de la poésie en régime d'autonomie³⁶. Il faut se souvenir, ici, de la formule qu'il avait adoptée dans sa lettre « autobiographique » à Verlaine en novembre 1885 : s'il compose en série, à la demande de revues, ces « riens » que sont les poésies, c'est qu'il s'agit, pour lui, d'envoyer « de temps en temps [...] aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu³⁷ ». Autrement dit, l'écriture de poèmes répondant à la définition admise est devenue pour lui un acte de sociabilité, un geste de courtoisie entre gens apparemment du même monde, une production de jetons de

³⁴ Mallarmé, *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes*, tome II, éd. Marchal, Paris, Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 64.

³⁵ Mallarmé, « Bucolique », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 252.

³⁶ Voir Pascal Durand, Mallarmé. *Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2008.

³⁷ Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 789.

présence au sein du champ poétique, un jeu formel (au sens social de l'adjectif) gouverné par les régularités du système micro-social avec lequel se confond la communauté des poètes. Communauté circulaire, fermée, à l'intérieur de laquelle les poèmes circuleront, par albums interposés et revues — des poèmes eux-mêmes circulaires en leur propre réflexivité, qui sera comme le miroir, mis en abyme au « creux néant musicien³⁸ » du texte, de l'univers clos auxquels ils se destinent et pour lequel ils s'écrivent. Et il faut se rappeler, à cet égard, que la performativité poétique sur laquelle s'ouvrira le recueil des *Poésies* homologuera l'acte poétique au geste de lever son verre et de discourir de « rien » (ou en peu de mots, ou pour la forme) à l'occasion de la présidence d'un banquet littéraire rassemblant pairs et disciples sous la conduite d'un maître bienveillant. Et savoir lire, à même les lignes de « Toute l'âme résumée », l'intersection de l'ironie et de la gravité, de la romance et de la méditation funèbre, faisant rimer, pour finir, « littérature » avec « rature » :

Toute l'âme résumée
Quand lente nous l'expirons
Dans plusieurs ronds de fumée
Abolis en autres ronds

Atteste quelque cigare
Brûlant savamment pour peu
Que la cendre se sépare
De son clair baiser de feu

Ainsi le chœur des romances
À la lèvre vole-t-il
Exclus-en si tu commences
Le réel parce que vil

Le sens trop précis rature
Ta vague littérature³⁹.

On n'a pas vu assez que les *Poésies* post-arnassiennes sont presque toutes des pièces de circonstance ou de commande, roasts, tombeaux, hommages, remerciements, et que la plupart d'entre elles figurent, dans leur élaboration thématique et formelle, le geste de leur envoi et jusqu'à leur adresse : non seulement dans les fameux « quatrains adresses »

³⁸ Mallarmé, « Une dentelle s'abolit », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 42.

³⁹ Stéphane Mallarmé, « Toute l'âme résumée » (*Le Figaro*, 1895, après l'interview donnée dans le cadre d'une enquête sur le vers libre), *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 59-60. Le texte de l'entretien figure dans le tome II de la même édition des *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 711-713. Le journaliste y souligne que l'absence de ponctuation a été voulue par le poète pour donner plus de « flou » à ces vers « banvillesquement rimés » (p. 712).

ou *Loisirs de la poste* qui, à ce titre, constituent l'expression exotérique radicalisée de la démarche du facteur de sonnets circonstanciels qu'est Mallarmé, mais aussi dans les Tombeaux, les commémorations et autres hommages, qui inscrivent en règle générale le nom du destinataire au sein du texte et, le plus souvent, dans la dernière strophe, voire à la rime finale, comme s'il s'agissait de faire du nom du destinataire le produit de la formulation poétique alors qu'il en constitue, en réalité, le signifiant matriciel et l'occasion déclenchante. Et l'on n'a pas vu assez non plus que la « Bibliographie » dont Mallarmé complète l'édition en chantier de ses *Poésies* avait pour objet principal de rappeler les circonstances, les cadres de publication privée ou publique et les commanditaires des pièces rassemblées, parce que l'économie du don à laquelle elles avaient répondu en s'écrivant pour la plupart exigeait, sauf à l'annuler, que le don soit redit, qu'il soit comme fait à nouveau au bord du volume qui les recueillerait, de la même manière que sur l'autre bord, « Salut » s'adresserait au lecteur après avoir été « Toast » porté en hommage aux poètes réunis à l'occasion d'un banquet organisé par une revue symboliste.

Toutes les poésies post-arnassiennes représentent sous cet angle à la fois des parades de communication (à l'efficacité et à la réalité desquelles, au reste, le poète ne croit plus guère) et des mises au tombeau de l'illusion poétique. De là cet hypercorrectisme dont on a parlé ci-dessus et qui est en même temps le signe, chez lui, d'un respect de l'étiquette, respect non seulement de la forme, mais des formes, c'est-à-dire des formalités prescrites par ce qu'il appelle « l'existence littéraire⁴⁰ ». De là aussi cette gravité ironique dont toute l'œuvre de la maturité est empreinte (et dont le sonnet « Toute l'âme résumée » porte témoignage parmi tant d'autres) : il y a désormais décalage croissant entre l'effort de l'expression poétique, portée à sa plus haute exigence, et l'adhésion du poète au produit et aux enjeux de cet effort, laquelle s'est fracassée contre la réalité pratique de ce qu'il appelle par ailleurs « la mentale denrée⁴¹ » (la littérature même, dont le cours est réglé par le marché des biens symboliques). De là enfin cette insistance que Mallarmé ne cesse de porter sur l'existence typographique du sonnet (et du poème en général) et sur la nécessité, d'ailleurs, de porter un sonnet par page : comme le quatrain-adresse tient sa forme de l'enveloppe qui le porte et qu'il porte à sa destination⁴², le sonnet sur la page

⁴⁰ « Solitude », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 256.

⁴¹ « Étalages », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 219.

⁴² Cf. la note dont il fait précéder leur recueil : « Le poète ajoute que l'idée [de ces quatrains adresses] lui en vint à cause d'un rapport évident entre le format des enveloppes et la disposition d'un quatrain — par pur sentiment esthétique. » (*Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 241.)

est, selon son mot, une « dalle » funéraire, dont chaque ligne serait une épitaphe. La fidélité de Mallarmé au vieil alexandrin et à la forme sonnet (comme aussi au médium du livre en temps d'effervescence journalistique) ne peut être séparée, à cet égard, du grand écart qu'il fait, à la fin de sa vie, en direction d'un tout autre système formel, multi-paramétré, celui de cet *Objet Verbal Non-Identifié* qu'est *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, dont la double intrigue, celle d'une phénoménologie de l'esprit doublée d'une cosmogonie, a trop bien caché qu'elle est l'enveloppe d'un autre récit, celui du naufrage de la versification, des « anciens calculs⁴³ » et de « l'unique Nombre qui ne peut être un autre⁴⁴ ». Et trop bien caché aussi la tonalité sépulcrale dont ce grand texte est imprégné de part en part — naufrage, conflagration, cadavre, réalité en quoi tout se dissout, etc. — sur le fond cependant d'un perpétuel recommencement à zéro de l'aventure poétique, formalisé par le retour en boucle de l'explicit vers le titre incipit (« Toute Pensée émet un Coup de Dés [/] UN COUP DE DÉS⁴⁵ »).

L'important pour notre propos général reste, toutefois, que c'est bien au registre des formes fixes et spécialement du sonnet que Mallarmé a demandé entre 1875 et 1898 l'instrument de cette déconstruction patiente des rituels poétiques à laquelle nous devons quelques-uns des poèmes les plus subtils du siècle. Il est piquant d'observer que le sonnet, avec lui, finit au XIX^e siècle comme il avait fini au siècle précédent : « exercice en vue de mieux », dit-il, forme ludique et circonstancielle, accordée aux convenances plus ou moins frivoles d'un petit monde, qui n'est plus celui de la cour ou des salons, mais celui de la micro-société des poètes les plus lettrés.

Quoi que l'on pense de l'hypothèse que je viens d'exposer, et que je crois très fondée, il reste que l'ironisme mallarméen, tel qu'il s'exprime dans la forme sonnet, à l'aide du sonnet et peut-être à l'égard de sa forme, n'est pas étranger à la spécularité croissante, au cours du siècle, du discours poétique ni, par conséquent, aux autres formes d'ironie spéculaire dont les œuvres de Corbière, de Laforgue ou de Rimbaud sont porteuses. Rien d'étonnant à cela. À la fin de l'âge moderne, la spécularité du discours poétique ne passe pas seulement par une monstration thématique des opérations rhétoriques du poème ; elle se double d'une ironisation de la forme et du travail formel, qui est d'un côté l'expression paradoxale d'une conscience de l'excellence que l'on se reconnaît dans le métier (on laisse

⁴⁰ Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 373.

⁴¹ *Loc. cit.*, p. 372-373.

⁴² Respectivement p. 387 et p. 367 des *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée.

l'adhésion spontanée, sans risque et sans inquiétude, aux tâcherons du vers et aux Parnassiens artardés), selon cette attitude sociale voulant que plus l'on maîtrise un code et l'on veut faire savoir qu'on le maîtrise, plus l'on peut se permettre de transgresser légèrement ce code, de montrer qu'on n'en est pas la dupe ni l'esclave servile. Cette ironisation de la forme est aussi, chez un Lautréamont, un Mallarmé et peut-être un Rimbaud, l'expression de ce qu'ils n'adhèrent plus effectivement à ce que Mallarmé appelle « la supersaturation de la littérature », qu'en eux le cercle de la croyance s'est rompu et qu'il n'y a plus désormais entre eux et la littérature qu'un rapport d'extériorité ludique et désenchantée. « S'il y a un secret du monde, aurait dit Mallarmé, il tiendrait dans un Premier-Paris du *Figaro* ».

*

Quel enseignement retirer de ce parcours ? Il est vrai qu'il n'a retenu de l'immense production en sonnets du siècle que quelques pièces dont on peut être porté à surévaluer le caractère représentatif. Il s'est écrit au XIX^e siècle, il continue de s'écrire aujourd'hui des sonnets confiants dans les pouvoirs et dans les vertus de cette forme. Et toute radicalement en crise qu'elle ait été mise, il s'est trouvé, près de nous, des poètes d'importance pour redonner force et vigueur à cette forme qui résiste à tout, même à son abandon. Pour autant, il me semble qu'à la lumière des exemples retenus, les remarques suivantes peuvent être formulées :

1) La résurgence du sonnet au XIX^e siècle et son retour en légitimité ne peuvent être dissociés de l'effraction de la modernité poétique (au sens large) ;

2) Entre cette forme et cette modernité, la rencontre n'aura pas été fortuite : le cadre du sonnet, son formalisme, son existence à la fois métrique et typographique se sont conjugués avec ce qui, dans cette modernité, a répondu au processus d'autonomisation du discours poétique, pointe avancée de l'autonomie générale conquise par la littérature entre 1820 et 1860 ;

3) L'historicité de cette forme, ses métamorphoses, sa mise en crise ou à distance critique sont, me semble-t-il, l'historicité, les métamorphoses et les mises en crise de la modernité même, et l'on peut lire en raccourci, à travers le sonnet, l'histoire d'un discours poétique qui n'a pas cessé de se poser la question de déterminer la spécificité et l'objet de sa représentation, successivement ordonnée à une problématique du sujet représentant (moment Hugo, Lamartine, Nerval), une problématique du monde à représenter (moment Baudelaire), une problématique du métier

impliqué dans l'art de la représentation (moment Gautier, Banville) et une problématique du code et du langage se réfléchissant dans l'acte de la représentation (moment Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud) ;

4) Du coup, la forme sonnet est comptable des radicalisations et des crises dont la modernité a été la victime autant que le foyer : claustration artiste, déconstruction parodique de ses propres mythes fondateurs, extinction du moderne à l'approche compensatoire des avant-gardes, qui vont repolitiser l'art, abattre les frontières qui s'étaient établies entre l'art et la vie, contester l'individualité du génie créateur et dénoncer dans la littérature une mystification bourgeoise.

La question à soulever serait, en fin de compte, de savoir si le retour du sonnet, au-delà des avant-gardes et en dehors des esthétiques néo-classiques, néo-parnassiennes ou encore néo-baudelairiennes, ne s'est pas effectué, dans les cinquante dernières années, comme une dernière ironie de l'histoire. Ironie « post-moderne », diront certains, dans laquelle le recyclage des formes obsolètes s'effectue de pair avec des mixages et des hybridations diverses. Ou encore capacité du sonnet, envers et contre tout, en vers ou pas en vers, à se rappeler à la perplexité et au bonheur des poètes.

UNIVERSITÉ DE LIÈGE

Erika Greber

La texture combinatoire du sonnet : pour une redéfinition du genre

Longtemps les théories courantes du sonnet ont été très normatives et conservatrices. Il faut en attribuer la raison aux effets durables des arts poétiques : la classification traditionnelle du sonnet favorisait le mythe de la forme « fixe » et suscitait d'incessantes discussions autour de la norme et des déviations de cette norme. Or, ce débat est devenu improductif et la hiérarchie des valeurs qui va du « sonnet authentique » au simple « quatorzain » en passant par le « sonnet libre » et le « sonnettoïde » paraît obsolète. Quant aux plaidoyers — de plus en plus fréquents ces derniers temps¹ — pour une définition non-normative et contextuellement flexible du genre, ils n'échappent pas toujours, bien qu'avancent les notions de « diversité », de « variation » et de « métamorphose », au risque de perpétuer implicitement le concept de normalité. Ils préconisent en effet l'idée de pluralité locale et temporelle devant un arrière-plan

¹ Travaux internationaux par ordre chronologique : Paul Friedrich, « The Unheralded Revolution in the Sonnet: Toward a Generative Model », *Linguistics in Context: Connecting Observation and Understanding*, études réunies par Deborah Tannen, Norwood/NJ, Ablex, 1988, p. 199-219. — Dirk Schindelbeck, *Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main etc., Lang, 1988. — François Jost, *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et modulations*, Bern etc., Lang, 1989. — Peter Weinmann, *Sonett-Idealität und Sonett-Realität. Neue Aspekte der Gliederung des Sonetts von seinen Anfängen bis Petrarca*, Tübingen, Narr, 1989. — K.D. Višnevskij, « Raznoobrazie formy russkogo soneta », *Russian Verse Theory*, études réunies par Barry P. Scherr et Dean S. Worth, Columbus/OH, Slavica Publ., 1989, p. 455-71. — Michael R.G. Spiller, *The Development of the Sonnet*, London-New York, Routledge, 1992. — André Gendreau, *Évolution du sonnet français*, Presses Univ. de France, 1996. — Andreas Böhn, *Das zeitgenössische deutschsprachige Sonett. Vielfalt und Aktualität einer literarischen Form*, Stuttgart, Metzler, 1999. — Bénédicte Mathios, *Le sonnet espagnol à l'époque française : faité, transtextualité, métatextualité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2000.