

Le sonnet « renversé » chez les poètes de la modernité

C'est avec trop de hâte que les historiens de la littérature disent que le sonnet revient sur la scène poétique, en France, 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 ne pratiquent pas le sonnet, sinon, et encore à peu d'occasions, dans les marges non publiées de leur œuvre. C'est que, 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 cette forme s'est vue largement reléguée, à l'âge classique finissant, dans un usage anecdotique et ludique, sinon même provincial, dont un Molière déjà se moquait dans *Le Misanthrope*. C'est aussi que la fixité de cette forme symbolise à leurs yeux une parole poétique opprimée par les convenances mondaines autant que par les codes classiques de la versification.

En 1872, Banville renoncera à « tenter d'expliquer, à la façon des mythographes, pourquoi Victor Hugo n'a publié aucun Sonnet jusqu'à cette heure¹ ». Nous qui sommes en mesure de porter sur

¹ Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne, 1872, p. 179.

l'œuvre de Hugo un regard plus compréhensif pouvons tenter d'en rendre raison. Le poème hugolien est 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 retroussement 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 :

Faites donc des sonnets et des mathématiques !
 Oh ! la géométrie ! affreux réfrigérant !
 Comme l'aile des vers au triangle se prend !
 Comme le pauvre essor du poète s'apaise
 Devant le polyèdre et meurt dans le trapèze² !

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 » prosodique³.

Absence donc, quand ce n'est pas dénégation du sonnet, chez Hugo, Vigny et Lamartine. Résurgence du sonnet, par contre, 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 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 Gautier ; c'est le cas aussi chez Sainte-Beuve qui se met, maladroitement il est vrai, à l'école des poètes de la Renaissance ; ce l'est même encore chez Aloysius Bertrand, aux côtés des proses de *Gaspard de la nuit* ; ce l'est enfin chez Nerval, pour lequel le son-

² Victor Hugo, Préparation des « Contemplations », dans *Œuvres poétiques*, tome II, éd. Albouy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 851.

³ 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.

net constituera autant une forme d'écriture qu'une mise en forme d'une expérience des limites.

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 comme la poésie faite forme, l'affiche immédiatement lisible à même la page d'une littérature 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'Unité⁴ ». « L'Art » de 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 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 blanc⁵ ».

L'inflexion est acquise voulant non plus seulement que le sonnet porte son propre genre à la boutonnière de son intitulé, mais qu'il se parle souvent autant qu'il parle, à la faveur d'une réflexivité de la forme prosodique qui sera moins explicitement thématisée après 1875, mais restera affirmation du métier poétique et 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. C'est qu'il s'agit désormais d'écrire *contre* Hugo (selon une suggestion de Jacques Roubaud), mais aussi qu'une place est en somme à prendre

⁴ Banville, *op. cit.*, p. 8.

⁵ Théophile Gautier, « À Maître Claudius Popelin, émailleur et poète » (1870), *Œuvres poétiques complètes*, éd. Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 696.

dans l'espace des possibilités formelles, que l'homme siècle ne recouvre pas de son ombre encombrante⁶. 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 force⁷ », mais aussi d'afficher 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 autorise. Adeptes aussi d'une forme dans laquelle se lit le processus de dépolitisation qui fait escorte à l'émergence des esthétiques post-romantiques. Car le sonnet répond en France et au XIX^e siècle à une poétique autant qu'à une politique de l'écriture⁸. 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.

⁶ 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, mais non la forme sonnet).

⁷ Banville, *op. cit.*, p. 174.

⁸ 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 prêtera. Ainsi lorsque Baudelaire 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 :

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 courts⁹.

Sans être un sonnettiste « régulier » (au sens de Gautier ou 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 injustement 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 pointe¹⁰ ») :

⁹ Charles Baudelaire, Lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860, *Correspondance*, tome I, éd. Pichois/Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 676.

¹⁰ Cité par Alain Chevrier, « Iconicité et symétrie : inversion et autres variations strophiques du sonnet chez Auguste Brizeux », *Poétique* n°143, septembre 2005.

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

D'une main éventant 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 coin¹¹.

De quoi témoigne un tel coup de force ? 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. L'expérience en tout cas sert de test : à quels critères minimaux reconnaît-on un sonnet ? L'existence attestée de *sonnets en prose* 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 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.

Mais je laisse cette question aux techniciens de la chose prosodique, pour observer d'autre part que, fût-il inversé, le sonnet reste

¹¹ 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.

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 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 sérialité¹². 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.

Par sonnet « renversé », on aura compris qu'il ne s'agit pas, ici, de 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.

¹² 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.

La régularité des sonnets de Rimbaud est ainsi, d'un côté, le lieu d'une très grande violence thématique faite à cette forme. Tous isométriques et en alexandrins — « notre hexamètre », dira Mallarmé —, nombre d'entre eux relèvent ostensiblement du registre du trivial, de l'immonde ou de l'obscène. Mais en dehors d'un tel registre il n'est pas indifférent 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 et de passions¹³).

C'est sur cette dimension matricielle du sonnet qu'un Corbière 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 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 donne¹⁴. « Je vais faire un sonnet », « Je sais ranger les vers », écrit en boucle Corbière. 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 ly-

¹³ Rimbaud, « Voyelles » (1871 copie Verlaine/1883 *Poètes maudits*), *Œuvres complètes*, éd. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 53.

¹⁴ Tristan Corbière, « Sonnet », dans *La Cravache parisienne* (1888), *Œuvres complètes*, éd. Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 1271.

risme, 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 chose¹⁵. Dans la version définitive de notre « Sonnet/Avec la manière de s'en servir », la déconstruction de la forme se fera plus radicale, appuyée notamment par la ponctuation proliférante dont elle est hérissée au point de désarticuler en apparence ses structures métriques. 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 et de la réification généralisée, dont Ducasse, quelques années plus tôt, avait inscrit au fer rouge le signe dans ses *Chants de Maldoror* et la « publication permanente » de ses *Poésies*¹⁶.

Avec Corbière, le train du sonnet 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

¹⁵ Corbière, *Les Amours jaunes* (1873), *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 735.

¹⁶ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, éd. Steinmetz, Paris, Classiques de poche, 2001, p. 401.

l'encan les illusions désormais perdues que le poète attachait à son office¹⁷.

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* en compte 11, 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, 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 poésies¹⁸.

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 résorbe¹⁹. Le sonnet qui clôt le recueil des *Complaintes* formera le plus vif contraste avec cette éloquence quelque peu ridicule. « Complainte-Épitaphe », tel est son titre, et un vers de deux syllabes, tel est son mètre. Épitaphe de qui, 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,

¹⁷ Charles Cros, *Le Coffret de santal* (1873), *Œuvres complètes*, éd. Forestier/Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 47.

¹⁸ Jules Laforgue, Lettre à Charles Henry, extrait recueilli dans ses *Œuvres complètes*, tome II, appendice, Paris, Mercure de France, 1922, p. 223.

¹⁹ Laforgue, « Apothéose », dans *Le Sanglot de la terre* (1878-1883), *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Mercure de France, 1922, p. 20.

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 « Coucou²⁰ ». Evitons 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 : Rimbaud, Cros, Jarry, Mallarmé appartiennent à la même configuration critique, qui semble conduire au tombeau la forme sonnet, à laquelle ce poème pourrait servir d'épitaphe à son tour. La voix éteinte, le souffle coupé par le sonnet régulier dans son schéma vertical, mais tronqué dans sa ligne horizontale disent l'extinction du sonnet même, dont la parution si tardive des *Trophées* de Heredia sera en quelque sorte la somptueuse mise au Panthéon.

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 n'y vient qu'au début des années 1860 comme à une forme privilégiée — et bientôt exclusive — de l'expression poétique. C'est évidemment le modèle Baudelaire qui alors se substitue aux modèles Hugo et Lamartine. À 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 petit²¹ ».

Que recouvrent cette quasi exclusivité du sonnet 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 ? 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 et Cambridge déclare, essoufflé :

²⁰ Laforgue, *Les Complaintes* (1885), éd. Bertrand, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, p. 151.

²¹ 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.

« — On a touché au vers²² », 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 » ou encore des « jeux ». C'est que 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 est l'expression d'une *hystérésis* affectant sa représentation du faire poétique, d'un décalage croissant entre un code profondément 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 commode²³, » qui a signé les *Poésies* s'est appliqué à définir l'acte esthétique comme un « acte vide » et la composition de poèmes comme un geste purement rituel, répondant aux attentes de l'espace social de la poésie en régime d'autonomie. 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

²² Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *Œuvres complètes*, tome II, éd. Marchal, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 64.

²³ Mallarmé, « Bucolique », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 252.

soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu²⁴ ». 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 présence au sein du champ poétique, un jeu formel (au sens social de l'adjectif) gouverné par les régularités de l'univers 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 musicien²⁵ » du texte, de l'univers clos auxquels ils se destinent et pour lequel ils s'écrivent.

On n'a pas vu assez, en ce sens, que les *Poésies* post-parnassiennes sont presque toutes des pièces de circonstance ou de commande, toasts, 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 adresse²⁶. 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.

Les poésies post-parnassiennes représentent sous cet angle à la fois des parades de communication 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 littéraire²⁷ ». De là aussi cette gravité ironique dont

²⁴ Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 789.

²⁵ Mallarmé, « Une dentelle s'abolit », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 42.

²⁶ Voir sur ce point, Pascal Durand, « Formes et formalités. Remarques sur la poétique du nom chez Mallarmé », dans *Formules*, n° 4, 2000, p. 230-238.

²⁷ « Solitude », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 256.

toute l'œuvre de la maturité est empreinte : 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 de cet effort, laquelle s'est fracassée contre la réalité pratique de ce qu'il appelle par ailleurs « la mentale denrée²⁸ » (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 sur la nécessité, d'ailleurs, de n'en présenter qu'un par page : comme le quatrain-adresse tient sa forme de l'enveloppe qui le porte, le sonnet sur la page est, selon son mot, une « pierre tombale », dont chaque ligne serait une épitaphe. La fidélité de Mallarmé au vieil alexandrin et à la forme sonnet ne peut être séparée, à cet égard, du grand écart qu'il fera, à la fin de sa vie, en direction d'un tout autre système formel, celui de cet Objet Verbal Non-Identifié qu'est *Un coup de dés*, 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 calculs²⁹ » et de « l'unique Nombre qui ne peut être un autre³⁰ ». Et trop bien caché aussi la tonalité sépulcrale dont ce grand texte est imprégné de part en part sur le fond cependant d'un perpétuel recommencement à zéro de l'aventure poétique.

Quel enseignement retirer de notre 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 a 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) ;

²⁸ « Étalages », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 219.

²⁹ Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 373.

³⁰ *Loc. cit.*, p. 372-373.

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 d'interroger la spécificité de son mode et de ses objets de représentation ; 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 des avant-gardes, qui vont repolitiser l'art pour abattre les frontières qui s'étaient établies entre l'art et la vie.

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.

Pascal DURAND
Université de Liège