

*Edgard Pich*

CONTRIBUTION A UNE POÉTIQUE DU SONNET:  
DE RONSARD À HEREDIA

Les questions qui se posent lorsqu'on prend le sonnet pour objet d'étude sont nombreuses, touchent à des domaines variés, et débordent largement le cadre de la métrique: pour ce qui est de son introduction en France le problème est résolu: l'article récent de F. Rigolot<sup>1</sup> a seulement apporté de nouvelles et utiles précisions. Pour ce qui est des ressources fournies par la combinatoire du sonnet, l'étude célèbre de R. Jakobson et Cl. Lévi-Strauss sur *Les Chats* de Baudelaire plus les études de Jakobson lui-même sur des exemples empruntés tant à littérature française qu'à celle d'autres pays européens montrent la méthode à suivre. Une contribution récente de Joelle Tamine<sup>2</sup> va dans le même sens: la rigidité prêtée à cette forme dite fixe, bien loin de restreindre la capacité d'invention du poète, lui ouvre au contraire une infinité de combinaisons, surtout lorsque le poète, tout en veillant à ce que la forme même reste reconnaissable, en vient à la transformer en intervertissant les quatrains et les tercets par exemple ou en ajoutant aux quatorze vers canoniques un quinzième vers conclusif.

Mais, pour définir une poétique du sonnet en termes à la fois structuraux et diachroniques, métriques et sémantiques, sans doute est-il bon de remonter, pour ce qui est des textes à la production très importante, originale et fondatrice, du XVI<sup>e</sup> siècle, d'autre part à l'étude, restée classique malgré son âge,

---

<sup>1</sup> RHLF, 1984, p. 3-18.

<sup>2</sup> Communication au colloque de Tunis sur l'héritage culturel (1982), à paraître.

de Max Jasiński<sup>3</sup>. Le point de départ de notre contribution sera emprunté à une indication qui nous paraît essentielle, de ce dernier ouvrage. Jasiński distingue en effet deux sortes de sonnets: d'une part le "sonnet-épigramme" (p. 58), qui "était employé comme compliment, préface ou dédicace, à la cour et dans les livres". Dans ce cas, le sonnet est généralement isolé parmi d'autres pièces de forme variée et il trouve naturellement sa place dans toutes sortes de mélanges. L'oeuvre de Ronsard nous en fournit d'innombrables exemples, qu'ils soient de Ronsard lui-même ou l'oeuvre de tel ou tel de ses compagnons saluant la publication de l'un de ses ouvrages. Il est clair qu'un très grand nombre de sonnets du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle relèvent de cette conception.

A l'opposé, on peut reconnaître, selon le même Jasiński, un autre type de sonnets, dont la différence avec le précédent, écrit-il, est "tranchée" (p. 58): il s'agit de "longues séries" de sonnets qui forment de véritables "poèmes en sonnets" (p. 83). Il faut souligner l'emploi du singulier: les *Amours* de Ronsard sont en effet, pour Jasiński, un poème, un seul poème, et cette idée est exprimée à plusieurs reprises: la Pléiade, suivant l'exemple de Pétrarque, devait, écrit-il, "aborder le poème amoureux en sonnets" (p. 67). Chaque ouvrage de ce type est "le développement d'un amour malheureux, constant et inconsolable" (p. 72). *Les Amours* d'Etienne Pasquier sont "un véritable roman en cinq parties" (p. 79); enfin lorsque, au XVII<sup>e</sup> siècle, le genre s'épuise, c'est, écrit encore Jasiński, parce qu'il a été concurrencé non par des productions poétiques comme celles de Malherbe ou de Racan, mais par le roman: "Enfin la vogue des romans met un terme à leur (celle des *Amours*) misérable existence. *Artamène* ou *Clélie* ont une psychologie autrement variée et complète; le grand monde s'y reconnaissait directement peint avec son langage et son idéal, et le charme puissant de l'actualité" (p. 82). Enfin Jasiński note que Du Bellay, après avoir donné le premier modèle du poème amoureux en sonnets avec son *Olive*, fraya avec *Les Regrets* des "voies imprévues" (p. 83) à ce mode d'expression.

<sup>3</sup> M. J a s i n s k i, *Histoire du sonnet en France*, 1903, Genève, Slatkine, 1970.

La distinction ainsi établie nous paraît essentielle: on a affaire, en effet, dans les deux cas, à deux formes très différentes sous les apparences de l'identité. Dans le sonnet-épigramme la forme métrique du sonnet, parce qu'elle est seule de son espèce dans son contexte, prend une valeur prééminente: elle devient en quelque sorte un analogon de la situation, du personnage, du sentiment, de l'émotion, du paysage... évoqués dans le texte; elle a tendance à devenir le chiffre qui permet de déchiffrer le monde ou cette parcelle du monde dont il est question. "Au contraire, dans le "poème en sonnets", la forme métrique a tendance non pas à disparaître, mais à devenir imperceptible à cause de sa répétition: on débouche ainsi sur une poétique qui n'est pas sans rapport avec celle de l'épopée, s'il est vrai (et il semble vrai), comme l'écrit Northrop Frye, que "dans l'épos en vers, le choix du mètre commande la forme de l'organisation rhétorique. Le poète prend inconsciemment l'habitude de s'exprimer selon le cadre de cette rythmique, demeurant libre ainsi d'appliquer son esprit à d'autres tâches, telles que la conception de son sujet, l'expression de ses idées personnelles, ou les modifications exigées par la concordance"<sup>4</sup>. De même qu'Homère, autant qu'on peut le conjecturer, finit par produire des hexamètres sans y penser, la forme de l'hexamètre étant devenue pour lui une seconde nature, de la même façon l'auteur de l'*Olympe*, ou celui des *Amours* de Cassandre ou d'Hélène, s'exprimerait en usant de façon quasi automatique de la forme du sonnet. Si l'on pousse plus loin cette logique, on voit bien que le sonnet épigramme, ou lyrique au sens du XIX<sup>e</sup> siècle, est bien ce tour de force dont parlent théoriciens et poètes parce qu'il suppose de la part de l'auteur et du lecteur une attention à la forme, celle-ci prenant une valeur éminente et quasiment mystique, alors que dans le "poème en sonnets" on aurait un effacement progressif du sentiment de la forme spécifique du sonnet et une atténuation par exemple de l'effet du "trait final". La forme du sonnet aurait dans ce cas une valeur comparable à celle de l'hexamètre grec ou latin ou de la *terza rima* de Dante ou encore, lorsqu'il est employé au XIX<sup>e</sup> siècle par un

<sup>4</sup> N. Frye, *Anatomie de la critique*, p. 330 (concordance: principe de cohérence).

Heredia, une valeur comparable à celle du quatrain ou du quintil épiques dont on trouve de nombreux exemples dans le poésie du second Empire et dont l'oeuvre d'un Leconte de Lisle offre sans doute les plus parfaits modèles.

Cette théorie du poème en sonnets, exposée par Jasiński et dont nous essayons de montrer la valeur heuristique, présente toutefois de grandes difficultés, que révèle par exemple l'examen des *Amours* de 1552 de Ronsard. On sait que les 183 sonnets de cette oeuvre ont été mis en musique par divers auteurs et que Ronsard, pour favoriser le travail des musiciens a été amené à réduire à quatre seulement le nombre de types de sonnets. Comme l'explique Laumonier, "ce sont des considérations musicales qui l'ont amené à composer ses sonnets en un très petit nombre de séries, et à construire tous ceux de chaque série sur un plan uniforme, qui les rendît superposables en tous leurs éléments rythmiques, y compris les rimes de même genre tombant à la même place par une alternance régulière"<sup>5</sup>. Laumonier s'interroge en note sur les raisons de cette démarche et il arrive à la conclusion, d'ailleurs prudemment avancée, qu'il s'agit là d'une reprise du modèle strophique de l'ode pindarique: "En janvier 1550, Ronsard rêvait de restaurer intégralement le lyrisme de Pindare, mais il y renonça dès la fin de cette même année [...] Toutefois, il est probable qu'il assimila le sonnet à la triade pindarique, les deux quatrains rythmiquement égaux correspondant à la strophe et à l'antistrophe, et le sixain correspondant à l'épode"<sup>6</sup>. C'est bien ainsi, note encore Laumonier, que les musiciens ont interprété la forme du sonnet, c'est-à-dire qu'ils ont fait des deux tercets un sixain. Cette interprétation pose toutefois problème: elle reviendrait à lire le

<sup>5</sup> P. de R o n s a r d, *Oeuvres*, éd. P. Laumonier, t. 4, p. XV.

<sup>6</sup> P. XVI, note. Sur cette question, voir également l'article cité de P. Rigolot, qui se réfère à *La Défense et illustration* de Du Bellay, pour qui le sonnet est "conforme de nom à l'ode". "Pour Du Bellay l'ode se distingue de la chanson comme le sonnet du son: ce sont de nouvelles formes mais elles conservent curieusement une sorte de sympathie translinguistique avec les vieilles formes qu'elles ont pour mission de remplacer" (p. 17). Mais l'enseignement principal qui semble devoir être tiré de cet article c'est que les mots son, sonnet, chanson et ode, entre 1538 (date du premier sonnet de Marot) et 1555 environ ne sont pas des désignations univoques; et surtout la création en France, du poème en sonnet, par Du Bellay puis par Ronsard, introduit une irréductible nouveauté dans l'histoire du sonnet en France.

recueil comme un seul poème de 183 triades pindariques, ce qui peut apparaître comme une oeuvre gigantesque et démesurée par rapport aux dimensions habituelles de l'ode; d'autre part, il ne faut pas sous-estimer l'importance du changement complet de sujet, qui, au lieu d'être mythologique, philosophique ou politique, est devenu personnel: à un lyrisme plus ou moins impersonnel s'oppose une littérature à la première personne. En outre, le très petit nombre de formules métriques retenues par l'auteur, et des airs inventés par ses musiciens, débouchant inévitablement sur leur répétition un très grand nombre de fois, éloigne cette pratique du sonnet de celle qu'on trouve dans le sonnet épigramme ou lyrique - en somme isolé et unique de son espèce, pour lequel pourrait, le cas échéant, être composée une musique spécifique, ne convenant à aucun autre - mais permet un rapprochement avec la démarche épique, l'opposition entre épopée et lyrisme reposant en dernière analyse sur l'emploi de la formule (ou de la réitération un très grand nombre de fois des mêmes structures rythmiques, syntaxiques et lexicales) dans le premier cas, sur la création d'une formule unique, qui ne servira qu'une fois, dans le second<sup>7</sup>.

Cette difficulté peut donc, on le voit, être surmontée, au moins partiellement. Mais d'autres difficultés demeurent. La forme du sonnet se distingue en effet de celle de l'hexamètre, du décasyllabe, de l'alexandrin ou de la terza rima (par exemple) d'abord par le fait que chaque unité couvre un espace d'une dimension sans commune mesure avec celle des mètres qui viennent d'être cités: on peut dans ces conditions se demander s'il est vraiment possible que pour l'auteur du "poème en sonnets", si

<sup>7</sup> Le texte de Du Bellay dans *La Défense* semble bien, malgré certaines difficultés d'interprétation, au moins suggérer cette idée: "Sonne-moi ces beaux sonnets, non moins docte que plaisante invention, italienne, conforme de nom à l'ode (sc. sonnet est à sonner ce que ode est à adain) et différente d'elle seulement (sc. «de nom» s'oppose implicitement à une expression comme «de fait»; «seulement» s'oppose de la même façon à une formule comme «en tout le reste semblable») pour ce que le sonnet a certains vers réglés et limités (pourquoi «certains» et non pas «tous»?); et l'ode peut courir par toutes manières de vers librement, voire en inventer à plaisir à l'exemple d'Horace, qui a chanté en dix-neuf sortes de vers, comme disent les grammairiens". Tout est là justement: dans la liberté d'invention métrique du poète lyrique (et il peut y avoir en ce sens un sonnet lyrique parmi d'autres formes) alors que le "sonneur de sonnets" est réduit, comme le poète épique, à un mètre unique.

grande que soit son habitude, la forme devienne presque inconsciente. Celle-ci le paraît d'autant moins que dans les différents mètres épiques les unités rhétoriques, narratives et discursives enjambent nécessairement sur l'unité rythmique, alors que dans le cas du "poème en sonnets" chaque unité métrique se confond avec une unité rhétorique: la concordance absolue entre l'organisation rhétorique et l'organisation rythmique aboutit à rendre celle-ci consciente. En d'autres termes, dans les *Amours* du XVI<sup>e</sup> siècle, et de même dans les recueils de sonnets du XIX<sup>e</sup> siècle, il n'existe jamais d'enjambement d'un sonnet sur l'autre, enjambement qui est de règle dans le cas de l'hexamètre ou de la terza rima, possible et largement utilisé dans le cas de quatrains ou de quintils épiques du XIX<sup>e</sup> siècle.

On en vient ainsi à se poser le problème de l'organisation rhétorique de ces "poèmes en sonnets": cette question a déjà fait couler beaucoup d'encre. Une chose est sûre: cette organisation pose problème au lecteur moderne. En effet, dans le cas de l'épopée, la trame narrative constitue un fil conducteur suffisant qui recouvre l'organisation métrique, la submerge et fait qu'elle est à la fois présente partout et sensible nulle part. Dans le cas des *Mélanges*, la notion même de désordre et d'incohérence est le principe d'ordre et de cohérence du recueil - ce dernier terme est à lui seul révélateur. On pourrait penser à un troisième type d'organisation, qui serait argumentative, hypothèse suggérée par exemple par E. Caldarini dans l'introduction à son édition de *L'Olive*, lorsqu'elle parle de "l'architecture du recueil qui s'ordonne en vue d'un dénouement d'inspiration ascético-chrétienne dont il a donné le cliché"<sup>8</sup>. Nous avons une preuve a contrario de l'existence de cette organisation dans *Les Regrets* où les premiers sonnets insistent sur le fait qu'au rebours du "poème en sonnets" que sont ou voudraient être *Les Antiquités de Rome*, le recueil qui est présenté au lecteur n'est que "papiers journaux" ou "commentaires", rédigés au jour le jour; dans le vers du célèbre sonnet 6: 'Maintenant la Fortune est maîtresse de moi', le mot "Fortune" désigne à la fois une entité mythologique, un sentiment personnel mais aussi un type d'organisation paradoxal et

<sup>8</sup> Droz, 1974, p. 12-13.

inverse de celui qui avait projeté<sup>9</sup>. L'ordre des *Regrets* est laissé au hasard, alors que l'auteur de l'*Olive* et du premier livre des *Antiquités* avait été maître de l'organisation de ces deux volumes. C'est dire on ne peut plus clairement que le "poème en sonnets" obéit à un principe d'organisation: le témoignage est formel<sup>10</sup>. On voit ainsi le problème: le "poème en sonnets" du XVI<sup>e</sup> siècle obéit à un principe de cohérence rhétorique, mais ce principe n'est ni argumentatif, ni narratif; on pourrait penser - mais l'analogie est bien lointaine - à une logique du fragment dont la poésie de notre temps offre de nombreux exemples (R. Char, H. Michaux...) à cause de l'absence de tout enjambement d'un sonnet sur un autre, absence qui débouche sur l'emploi systématique de l'asyndète, s'il n'était pas évident que les contours du fragment charien (chaque île de sa "parole en archipel") ne sont le fruit que du hasard, alors que les sonnets du "poème en sonnets" ont des contours parfaitement définis et récurrents et prévisibles.

L'une des plus intéressantes mises au point sur la question de la *dispositio* se trouve dans la contribution de Jean Rousset *Les recueils de sonnet sont-ils composés?*<sup>11</sup>, qui examine non pas un recueil isolé, mais un échantillon représentatif de poèmes en sonnets: l'*Olive* de Du Bellay, *L'Amour des amours* de Pelletier, le second livre des *Amours* de Ronsard (dans son édition de 1578), les *Sonnets de la mort* de Sponde. A propos du recueil de Jacques Pelletier, il parle d'un "dyptyque" ou d'une "composition binaire" (p. 206), ce qui suggère un autre principe de composition que ceux que nous avons envisagés: une composition en quelque sorte topologique, iconique. Reprenant un terme déjà utilisé par Jasiński, il reconnaît dans le second livre des *Amours* de Ronsard un "schéma romanesque" (p. 211), dont les séquences homogènes "rassemblent des pièces de sens voisin et de tonalité analogue en sections alternantes; celles-ci progressent comme

<sup>9</sup> Le mot *Fortune* peut être glosé par les deux vers suivants du sonnet I: "Mais, suivant de ce lieu les accidents divers, / Soit de bien, soit de mal, j'écris à l'aventure".

<sup>10</sup> Autre preuve: la recomposition de certains recueils de sonnets par Ronsard lui-même (p. ex. le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>e</sup> livre des *Amours* dans l'édition des œuvres en 1571 (*Oeuvres*, éd. citée, t. 15, 2<sup>e</sup> partie).

<sup>11</sup> *The French Renaissance and its heritage*, Essays presented to A. M. Bouse, London, Methuen and Co, 1968, p. 203-215.

une grande phrase dont les unités lexicales seraient des sonnets ou des groupes de sonnets" (p. 211). On notera malgré tout dans son vocabulaire utilisé par J. Rousset un certain flou: parler de "sections alternantes", c'est renvoyer à un type d'organisation lyrique; parler d'une "grande phrase", c'est renvoyer à une organisation narrative ou argumentative. Il faut donc conclure sur ce point, avec les commentateurs qui l'avouent et ceux qui passent le problème sous silence, que la question de la *dispositio*, qui est résolue d'une façon parfaitement claire dans le cas de l'épopée comme dans le cas du recueil lyrique, laisse, peut-être d'une façon délibérée, une impression de malaise au lecteur, surtout le lecteur actuel, sans doute parce qu'il ne dispose pas de concepts adéquats pour l'appréhender dans toute son ampleur, ou, sans doute plus justement, parce que cette disposition ne peut être rigoureusement conceptualisée, ce qui ne signifie nullement qu'elle soit floue, vague ou incertaine.

Il en va de même du rapport entre le poème en sonnets et la mimesis. Ce qui caractérise aussi bien l'épopée que le roman c'est que le rapport de l'une et de l'autre au réel est clair: l'épopée est une oeuvre de fiction même si les événements dont il est question ont un rapport évident ou symbolique avec la réalité; de même pour le roman, même lorsque celui-ci est autobiographique. On ne peut pas ne pas être frappé, en revanche, lorsqu'on lit les commentaires modernes des *Amours* de Ronsard, de l'*Olive* ou de Pétrarque, par l'inadéquation de nos concepts (le réel/la fiction) à des oeuvres où ces catégories sont dépassées, transcendées, niées. Laure, Olive, Cassandre, Hélène... sont des êtres à qui ne s'appliquent pas les catégories du réel et de l'imaginaire: elles sont tout à la fois réelles et fictives et les textes de tous ces *Amours* semblent d'avance s'amuser des commentaires futurs qui essaieront vainement d'y démêler le vrai d'avec l'imaginaire. Si on voulait cultiver jusqu'au bout l'anachronisme et le paradoxe, on pourrait penser aux *Antimémoires* de Malraux où les de Gaulle, les Nehru et autres Mao sont à la fois des personnages de l'histoire et des êtres de fiction échappés de quelque *Voie royale*.

Toutes les apories qui viennent d'être exposées pourraient être résumées et reformulées de façon positive de la façon suivante: les "poèmes en sonnets" du XVI<sup>e</sup> siècle constituent une



tentative d'une hardiesse et d'une modernité extrême pour créer un genre que l'on peut définir en l'opposant à l'épopée, au roman, au lyrisme des mélanges et recueils, au didactisme du poème scientifique, philosophique, moral. Son originalité tient moins au thème (qui subit d'ailleurs au cours du siècle des variations intéressantes) qu'à la qualité particulière de la dispositio et c'est l'étude de cette dispositio qui devrait, dans cette hypothèse, être menée prioritairement. A cet égard, les textes de Du Bellay, déjà sollicités, contiennent de précieuses indications: la contrepartie du chant de l'infortune (c'est-à-dire du chaos) que l'on trouve dans *Les Regrets* se trouve dans le premier livre des *Antiquités*, où le thème architectural revient avec une récurrence significative et est appliqué à diverses reprises à l'oeuvre que le poète est en train de composer:

Puisse-je au moins d'un pinceau plus agile,  
Sur le patron de quelque grand Virgule,  
De ces palais les portraits façonner;

J'entreprendrai, vu l'ardeur qui m'allume,  
De rebâtir au compas de la plume  
Ce que les mains ne peuvent maçonner.

(sonnet 25)

La poésie du XIX<sup>e</sup> siècle fait écho largement et très précisément à cette préoccupation de la dispositio. L'oeuvre de Leconte de Lisle offre un exemple sans doute unique du poème (c'est-à-dire de l'épopée: tel est en effet le sens du mot poème chez lui et chez bon nombre de ses contemporains) en sonnets: il s'agit d'une suite de six sonnets, intitulée *Le Conseil du Fakir*, publiée en 1860 et reprise dans les *Poésies barbares* de 1862 puis dans les *Poèmes barbares* à partir de 1872<sup>12</sup>, dont le caractère narratif est parfaitement reconnaissable (il s'agit d'un épisode de l'histoire de l'Inde). Le caractère épique de l'oeuvre est souligné par son voisinage avec deux autres "poèmes", traitant de deux autres épisodes de la même histoire, *Nurmahal* (en quatrains) et *Djihan-Ara* (en quintils).

<sup>12</sup> Ed. Les Belles Lettres, 1976, p. 136-139.

Tentative isolée et quasiment sans lendemain, qu'il faut opposer à celles de deux contemporains de Leconte de Lisle, le Lyonnais Joséphin Soulayr et José Maria de Heredia.

Les sonnets "humouristiques" (*sic*) du premier présentent une remarquable régularité rythmique alliée à la discordance thématique la plus large. Soulignant cette discordance<sup>13</sup> et en contrepoint avec elle, on remarque certaines séries brèves d'une très grande unité au contraire, mais cette unité est celle de l'énumération des termes d'une série. On a par exemple une série de neuf sonnets, intitulée *L'Hydre aux sept têtes* qui comprend outre un sonnet liminaire, *L'Hydre*, et un épilogue, sept sonnets consacrés chacun à un péché capital (Superbia, Avaritia, Invidia, Luxuria, Gula, Ira, Pigritia): il s'agit là, si l'on ose dire, d'un sonnet de sonnets, en ce sens que le nombre 7, qui est la loi de la série sémantique est aussi, doublé, le principe d'organisation rythmique, le sonnet ayant 14 vers. Le premier et le dernier sonnet n'apparaissent ainsi que comme des bornes servant à délimiter l'espace central des 7 sonnets et le nombre 9 n'a pas de valeur en soi, mais seulement comme une amplification du nombre 7. Si l'on ajoute à ces rapports entre l'organisation sémantique et l'organisation métrique de cette série d'autres remarques concernant la rythmique de la phrase - énumérations à 3 termes prenant place, comme par hasard, dans les tercets, et à 4 termes dans les quatrains - on voit bien qu'on a ici affaire non pas à un "poème en sonnets", épique, mais à un sonnet épigramme dont les éléments constitutifs seraient multipliés et amplifiés. D'autres séries du même auteur présentent des caractéristiques analogues; ainsi dans la série de 8 sonnets intitulée *En train express*, le sonnet 4 a les 2 tercets enchassés entre les 2 quatrains (construction en chiasme) et le sonnet 8 (*À but*) présente une construction inversée par rapport au premier (*Le Départ*) puisque les tercets y précèdent les quatrains (autre construction en chiasme). De même encore une série de 8 sonnets intitulée *Les Métaux*, dont le huitième est intitulé *Alliage* alors que les 7 précédents sont consacrés à des métaux purs.

<sup>13</sup> Le pluriel ou le sens de certains titres suggèrent cette discordance: *Paysages*, *Ephémères*...

L'œuvre de Joséphin Soulayr y offre bien d'autres exemples de sonnets épigrammes ou lyriques ou emblématiques où les nombres qui définissent les proportions du sonnet sont en même temps ceux qui définissent un ordre du monde: ainsi cette série de 42 sonnets (soit 3 fois 14 sonnets) intitulée *Les Diablos bleus* ou encore le sonnet intitulé *les quatre planches*, tout entier fondé, tant du point de vue métrique que rhétorique, sur les nombres 4, 3 et 1:

L'Amour avait scié quatre planches d'un chêne.  
Vient une mère: "Ami, je voudrais un berceau;  
Mais un berceau mignon, pour cet Amour nouveau  
Dont tu serais parrain, par grâce souveraine.

Une vierge s'avance avec son jouvenceau:  
Je l'épouse, dit-elle, à la rose prochaine;  
Ami, par un baiser, je te paierai ta peine  
Si de mon lit d'hymen tu fais un vrai joyau".

Passé un vieillard: "Ami, j'ai de l'or en réserve.  
Le veux-tu? Construis-moi, d'un bois qui se conserve,  
Le logis que tu sais pour ce corps importun".

Marché fait! dit le dieu, riant de ses dents blanches.  
Berceau, lit nuptial et cercueil, c'est tout un.  
Je vais leur assembler gaîment ces quatre planches.<sup>14</sup>

- sonnet où l'on peut voir sans exagération une allégorie du sonnet lui-même, "vrai corset de Procuste", comme le dit ailleurs Soulayr y<sup>15</sup>, qui n'en est pas moins apte à traduire toute la variété des situations humaines, la naissance, l'amour et la mort.

<sup>14</sup> *Oeuvres poétiques*, t. 2, p. 211. Comparer avec un sonnet de Ronsard, *Trois temps, Seigneur, ici-bas ont naissance des Élégies et mascarades* (*Oeuvres*, éd. citée, t. 15, 2<sup>e</sup> partie, p. 344) sur le nombre 3.

<sup>15</sup> *Oeuvres poétiques*, t. 1, p. 9, *Le sonnet*. Cette conception du sonnet épigramme est commune au XIX<sup>e</sup> siècle; c'est celle de Banville p. ex. qui dans son *Petit traité de poésie française*, caractérise le sonnet par l'"infirmité" (*sic*) (p. 176) des tercets par rapport aux quatrains: tout l'artifice du poète consiste, selon lui, à donner aux tercets "de la pompe, de l'ampleur, de la force et de la magnificence" - toutes qualités dont ils manquent, au moins du point de vue métrique. A aucun moment Banville n'envisage le cas du "poème en sonnets". Il ne semble pas que l'emploi du sonnet par les contemporains de Banville ou les nôtres (J. Roubaud) repose sur d'autres prémisses.

La démarche de Heredia dans *Les Trophées* est tout autre et très proche de celle de Du Bellay à la fois dans *Les Antiquités* et *Les Regrets*: dès sa dédicace à son maître Leconte de Lisle, Heredia la définit en ces termes: "C'est pour vous complaire que je recueille mes vers épars. Vous m'avez assuré que ce livre, bien qu'en partie inachevé, garderait néanmoins aux yeux du lecteur indulgent quelque chose de la noble ordonnance que j'avais rêvée. Tel qu'il est, je vous l'offre, non sans regret de n'avoir pu mieux faire, mais avec la conscience d'avoir fait de mon mieux"<sup>16</sup>. Le projet de Heredia, d'ailleurs poursuivi après la publication des *Trophées* (1893)<sup>17</sup> rejoint celui de Du Bellay et de la Pléiade, dans l'ambition paradoxale de donner à la forme du sonnet, qui implique en elle-même morcèlement et séparation, une valeur unificatrice - mais il s'agit ici non plus de restituer à la Rome impériale réduite à l'état de débris sa grandeur, son ordonnance et sa plénitude antiques, sans doute pour en faire le modèle de la monarchie française, comme l'indique le sonnet liminaire au roi:

Que vous puissent les Dieux un jour donner tant d'heur  
De rebâtir en France une telle grandeur  
Que je la voudrais bien peindre en votre langage

- mais, conformément à toute la démarche de l'épopée au XIX<sup>e</sup> siècle, de rendre pensable, c'est-à-dire de fixer dans une forme arrêtée et définitive ou progressive toute l'histoire du monde, de produire une vision une et cohérente, de ce qui est temporellement transitoire et passager, spatialement contradictoire et inconciliable. L'oeuvre de Heredia offrira donc partout l'image du morcèlement, de la destruction et du fragmentaire - impression encore accentuée par le fait que chaque sonnet a son titre particulier - avec à l'arrière-plan l'idée et le sentiment d'une unité perdue ou utopique certes mais seule à même de justifier l'entreprise du poète. Le premier sonnet (*L'Oubli*) et le dernier (*Sur un marbre brisé*) montrent que les propos de la dédicace ne sont pas simplement des compliments de

<sup>16</sup> *Les Trophées*, coll. Poésie Gallimard, p. 25.

<sup>17</sup> Heredia a laissé des notes permettant de parfaire "l'ordonnance" de son recueil.

circonstance, mais traduisent le sentiment le plus profond du poète: les deux sonnets se répondent et s'opposent: dans le premier les blocs ruinés du temple antique finissent par se confondre avec les formations géologiques d'où ils avaient été, pour une durée éphémère, tirés: de la même façon l'espèce humaine poursuit avec impassibilité et indifférence sa perpétuelle et folle marche vers l'avenir:

Mais l'Homme indifférent au rêve des aïeux  
 Ecoute sans frémir, du fond des nuits sereines,  
 La mer qui se lamente en pleurant les Sirènes.

Heredia oppose l'indifférence et la cruauté de l'Humanité dans sa marche en avant (comme la locomotive de *La Bête humaine* de Zola) à la Nature qui semble au moins animée d'un désir de voir les formes (les Sirènes) éclore dans son sein, comme si le chaos ou le vide étaient habités par un immense appel à l'ordre et à la plénitude. Le dernier sonnet montre précisément que cet appel reçoit parfois une réponse, même si la beauté n'est jamais qu'éphémère et beaucoup moins le produit d'un travail ou d'une technique que le concours heureux de circonstances que le poète ne peut se flatter de maîtriser:

Vois. L'oblique rayon, la (le débris) caressant encor,  
 Dans sa face camuse a mis deux orbes d'or;  
 La vigne folle y rit comme une lèvres rouge;  
 Et, prestige immobile, un murmure du vent,  
 Les feuilles, l'ombre errante et le soleil qui bouge  
 De ce marbre en ruine ont fait un Dieu vivant.

(p. 180)

Ce qui étonne néanmoins dans *Les Trophées*, c'est que dans ce recueil épique les correspondances entre les proportions métriques, rhétoriques et sémantiques, qui semblent caractériser le sonnet lyrique, comme on l'a vu à propos de Soulayr, abondent. Dans la disposition même<sup>18</sup>, il est étrange que les séries de 3, 4, 6, 8 et 14 sonnets soient si nombreuses: 2 séries de 6 son-

<sup>18</sup> Ou plus exactement l'une de celles-ci, celle qui a été retenue par Anny Detalle.

nets; 3 séries de 3 sonnets; une série de 4 sonnets; 2 séries de 8 sonnets; une série de 14 sonnets<sup>19</sup>. Le nombre quatre y joue un rôle essentiel dans deux sonnets, dans *Nymphée* où il évoque le char attelé de quatre chevaux du soleil et surtout dans *Le Cocher* où il évoque le vainqueur d'une course de chars et en même temps, par l'emploi du verbe tourner, l'art du vers (vertere, versus, vers):

Etranger, celui qui, debout au timon d'or  
Maîtrise d'une main par leur quadruple rêne  
Ses chevaux noirs et tient de l'autre un fouet de frêne,  
Guide un quadrigé mieux que le héros Castor.

[...]

Dans le cirque ébloui, vers le but et la palme,  
Sept fois, triomphateur vertigineux et calme,  
Il a tourné<sup>20</sup>.

Ce rabattement du représenté (objet) sur la représentation (acte) est d'ailleurs fréquent dans le recueil: dans *Le Vase* (p. 49) les indications de lieu s'appliquent aussi bien aux diverses parties du vase décrit qu'aux parties du sonnet que nous lisons; l'*Épigramme funéraire* est à la fois celle d'une cigale anonyme et insignifiante et celle du poète:

Elle s'est tue, hélas! la lyre naturelle,  
La Muse des guérets, des sillons et des blés.

(p. 68)

<sup>19</sup> De tels jeux ne sont sans doute pas absents des œuvres de Ronsard; ainsi dans le sonnet 7 du second livre des sonnets pour Hélène (*Oeuvres* éd. citée, t. 17, 2<sup>e</sup> partie, p. 252) le nombre 7 est 4 fois mentionné, aux v. 4, 8, 9, et 10: "Ha, que ta loi fut bonne, et digne d'être apprise, / Grand Moïse, grand prophète, et grand Minos de Dieu, / Qui sage commandas au vague peuple hébreu, / Que la liberté fût après sept ans remise!" (1<sup>er</sup> quatrain). Ou encore, au t. 10 des *Oeuvres*, le sonnet 3 (*sic*) *A la Reine d'Ecosse*, partagée entre l'Angleterre, l'Ecosse et la France et à qui Jupiter ordonne de séjourner trois mois dans chacun des deux premiers pays et six mois en France. Le fait que certains sonnets de Heredia aient été d'abord des bouts rimés va dans le même sens: donner aux proportions qui définissent le sonnet une valeur interprétative universelle de l'instant, de l'éternité ou du temps. On pourrait évoquer ici la mystique pythagoricienne des nombres et les études modernes sur les *Bucoliques* de Virgile.

<sup>20</sup> p. 77. Sur le nombre 4 dans *Les Trophées* voir également *Le Daimio* et comparer avec les sonnets 157 et 158 des *Regrets*.

et l'épigramme elle-même, en désignant le tombeau (*Ici-gît, Et-ranger, la verte sauterelle*) se désigne elle-même. Le sonnet de Heredia est donc à la fois lyrique et épique, sa forme métrique est à la fois effacée par la répétition et rendue sensible par d'innombrables procédés qui relèvent de l'auto-représentation.

Cette dernière remarque permet de revenir sur la distinction de Jasiński qui avait servi de point de départ à nos observations: on peut en effet se demander si le sonnet n'est pas non seulement une forme double ou ambivalente mais aussi et surtout le lieu d'une tension. Toute la problématique de l'oeuvre de Heredia pourrait être définie en ces termes: comment l'auteur de sonnets lyriques (qui inscrit dans une forme close, parfaite et auto-suffisante la forme éphémère de l'instant ou définitive de l'éternité<sup>21</sup>) pourra-t-il accéder à l'épopée, c'est-à-dire à une forme d'expression intégrant la notion de temps et d'histoire? Telle était déjà la problématique des *Antiquités* et des *Regrets*. De ce point de vue, la disposition des *Amours* (de Ronsard notamment) présente un intérêt particulier, une originalité déjà soulignée mais seulement de façon négative: la diachronie des *Amours* n'est en effet pas celle, extérieure au sujet, des événements historiques auxquels il est soumis et comme aliéné, sauf à s'identifier lui-même au processus historique (identification qui peut se lire au moins comme une aspiration dans *Les Antiquités*); ce n'est pas davantage l'émiettement de la durée en atomes isolés que séparent d'infinies distances, comme dans le lyrisme personnel; dans *Les Amours*, il semble qu'on ait affaire à une coïncidence du temps de l'énoncé et de celui de l'énonciation,

<sup>21</sup> En ce sens le sonnet 26 des *Antiquités* de Du Bellay, relève dans une large mesure d'un esprit mystique et lyrique: "Qui voudrait figurer la romaine grandeur / En ses dimensions, il ne lui faudrait querre / A la ligne et au plomb, au compas, à l'équerre / Sa longueur et largeur, hauteur et profondeur. / Il lui faudrait cerner d'une égale rondeur / Tout ce que l'océan de ses longs bras enserre, / [...] / Rome fut tout le monde, et tout le monde est Rome. / [...] / Ainsi le monde on peut sur Rome compasser / Puisque le plan de Rome est la carte du monde".

On ne saurait mieux dire que l'ambition du sonnet est de trouver et de révéler l'ordre même du monde, ordre qui se révèle non dans le fil d'un discours historique, mais dans la vue synthétique et instantanée ("le plan", "la carte") d'un ordre achevé. Le dessin explicite de Du Bellay est de produire une oeuvre qui soit "le tombeau", le monumentum, le symbole, la clef et le chiffre de Rome, c'est-à-dire du monde: "Rome vivant fut l'ornement du monde / Et morte elle est du monde le tombeau" (sonnet 29).

c'est-à-dire du temps subjectif et du temps où l'objet se constitue; en second lieu la différence (de sens, de sentiment, de situation...) y naît incessamment de la répétition de la même structure rythmique, au lieu d'être, comme dans l'épopée, indépendante d'elle. On en vient ainsi à se demander si la problématique du sonnet ne naît pas d'une crise de l'esprit épique dont on a des témoignages au XVI<sup>e</sup> siècle, et qui est à coup sûr l'une des formulations les plus intéressantes de la crise qui secoue et en même temps anime tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Avec ses contradictions internes (son isolement et sa tendance, que n'ont pas au même degré les autres formes fixes, à constituer des séries) le sonnet serait à la fois l'un des témoins de la crise et en même temps un essai de solution dont on voit les difficultés mais surtout les immenses richesses.

Université Lyon II  
France

Edgard Pich

PRZYCZYNEK DO POETYKI SONETU: OD RONSARDA DO HEREDII

Przypominawszy teorię M. Jasińskiego, który odróżnia sonet - epigramat od "poematów w formie sonetu", jak cykle sonetów miłosnych w czasach Plejady, których pierwszym wzorem była Olive du Bellay'a, autor zastanawia się nad jej słusznością. Forma sonetu grałaby rolę podobną do greckiego heksametru, dantejskiej tercyny lub - w XIX w. - czterowerszy czy strof pięciowersowych u Leconte de Lisle, aczkolwiek ani w XVI w., ani później nie było nigdy przerwania z sonetu do sonetu. *Poematy w formie sonetu* posiadają jednak swoistą architekturę, dowodem *Olive*, *Amour des amours* Pelletier du Mans, II księga *Amours* Ronsarda czy *Sonety o śmierci J. de Sponde*, o czym pisał J. Rousset, i stanowią śmiałą próbę stworzenia gatunku, który można zdefiniować przeciwstawiając go eposowi, powieści, liryzmowi poetyckich zbiorów bądź dydaktyzmo-

On comparera avec le sonnet 82 des *Regrets* où l'on a le même mouvement rhétorique (définition) sur le même thème (Rome), le même lexique, mais des valeurs inversées (le chaos): "Veux-tu savoir, Duthier, quelle chose c'est Rome? / Romes est de tout le monde un public échafaud, / Une scène, un théâtre, auquel rien ne défaut / De ce qui peut tomber ès actions de l'homme, / Ici se voit le jeu de la Fortune, et comme / Sa main nous fait tourner ores bas, ores haut".



wi poematu filozoficznego czy moralnego - jego oryginalność nie tyle zależy od tematu, ile od wewnętrznego układu. Dowodów dostarcza poezja XIX w., np. Laconte de Lisle - *Le Conseil du Fakir*, J. Soutary - *Les Diables bleus* i in., J. M. Heredia - *Trophées*. Nasuwa się pytanie czy problematyka poematu w formie sonetu nie rodzi się z kryzysu ducha epiki, widocznego tak w XVI, jak i XIX w.

(Kazimierz Kupisz)