Corso di Laurea magistrale in

Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali

Tesi di laurea

Le Sonnet à l'épreuve de la modernité

Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Corbière

Relatore

Ch. Prof. Olivier Serge Bivort

Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Magda Campanini

Laureando

Thomas Incastori

988773

Anno Accademico

2016 / 2017

LE SONNET À L'ÉPREUVE DE LA MODERNITÉ

APERÇU HISTORIQUE

Lorsqu'en 1845 la revue *L'Artiste* publia *À une créole*[1], premier poème de Baudelaire sous son nom, la « structure particulière[2] » du sonnet, après qu'elle fut refoulée par le siècle des Lumières et qu'elle passa inaperçue pendant le premier romantisme — Lamartine, Vigny et Hugo ne la pratiquèrent pas[3] — venait d'être redécouverte, en France, par Sainte-Beuve. Si dans l'imagination de Balzac, en 1821, Lucien de Rubempré[4] — en quête d'originalité — avait débuté par un recueil de sonnets, *Les Marguerites,* c'est en réalité à l'auteur des *Poésies de Joseph Delorme* (1829) que l'on doit le mérite d'avoir relancé l'« une des œuvres les plus difficiles de la poésie[5] ». Sainte-Beuve l'a héritée — outre que « du meilleur sonnettiste d'Outre-Manche[6] », William Wordsworth[7], dont il fut fervent admirateur — des poètes français de la Renaissance, ceux qui la répandirent en France après l'immense fortune qu'elle eue en Italie à l'époque de Dante et de Pétrarque.

---

[1] Qui deviendra *À une dame créole* dans son futur recueil *Les Fleurs du mal* (1857).

[2] GUBBINS (2013 : 141).

[3] À de rarissimes exceptions près pour Vigny et Hugo.

[4] L'artiste protagoniste des *Illusions perdues*, roman publié en 1843.

[5] BALZAC (1843 : IV - 194).

[6] JASINSKI (1903 : 195).

[7] Le poète anglais qui inaugure, avec Samuel Taylor Coleridge, la période romantique de la littérature anglaise lors de la publication de *Lyrical Ballads* (1798).

Clément Marot, le premier à la “franciser”, se limita pour son compte à bouleverser l’ordre des rimes des tercets[8], sans toucher véritablement à sa nature et à sa vocation : le *sonnet marotique*[9], issu de ce changement de structure rimique, à été longtemps appelé — erronément — *sonnet italien*. Voici le plus ancien de ces sonnets, écrit en 1530 :

Pour un may planté par les imprimeurs de Lyon
devant le logis du seigneur Trivulse

Au ciel n’y a ne planette ne signe
Qui si à poinct sceut gouverner l’année
Comme est Lyon la cité gouvernée
Par toy, Trivulse, homme clerc et insigne.
Cela disons pour ta vertu condigne
Et pour la joye entre nous demenée
Dont tu nous as la liberté donnée,
La liberté, des trésors la plus digne.
Heureux vieillard, les gros tabours tonnans,
Le may planté, et les fifres sonnans,
En vont louant toy et ta noble race.
Or pense donc que sont nos voulentés,
Veu qu’il n’est rien jusque aux arbres plantés,
Qui ne t’en loue ou ne t’en rende grace.[10]

Les puristes considèrent cette distribution des rimes comme “régulière”, à l’instar de celle du *sonnet peletier*, du nom de celui que l’on a cru être son inventeur. En effet, ce fut Jacques Peletier du Mans qui légitima cette structure alternative[11] — à laquelle vont les suffrages des poètes et des critiques — qui inverse l’ordre des rimes antépénultième et pénultième du schéma suivi par son prédécesseur lyonnais. Mais « au contraire de ce qu'on a cru, [c’est] bien Marot, qui l’a utilisée le premier dans le sonnet posthume qui fait suite à son *Balladin*[12] », poème paru le lendemain de la mort de son auteur, en 1545. C’est donc le poète lyonnais qui nous a donné les modèles des deux formules les plus courantes en France.

---

[8] Par rapport aux formes italiennes reconnues et pratiquées à l’époque suivant les modèles du *Canzoniere* de Pétrarque, à savoir ABBA ABBA CDE CDE et ABBA ABBA CDC DCD.

[9] À l’imitation de Jacques Roubaud nous utilisons ce terme pour désigner le sonnet qui suit la structure rimique ABBA ABBA CCD EED et celui de *sonnet peletier* pour définir l’autre type de sonnet *régulier* français, à savoir celui qui rime selon le schéma *abba abba ccd ede*. [cf. ROUBAUD (1990 : 138-139)].

[10] MAROT (1824 : 330).

[11] Après l’avoir adoptée dans ses *Œuvres poétiques* de 1547, Peletier en fournit 54 exemples sur 96 dans ses *Amours des Amours* de 1555.

[12] LOTE (1991 : I - 19).

Le mouvement de la Pléiade contribua énormément à la gloire de ces deux structures rimiques, notamment par l'œuvre de ses chefs de file Pierre de Ronsard et Joachim du Bellay. Un recueil en particulier, après son étonnant succès, fit autorité en matière : *Les amours* (1552-53) ; tous les deux cent vingt sonnets qui le composent obéissent « dans un souci d'unification et pour que l'œuvre poétique se prête à la mise en musique[13] » aux deux groupements de rimes mentionnés. Ronsard eut beau proposer des variations sur le thème dans ses recueils successifs, la règle était fixée. « Pour répondre aux nécessités de la musique qui devait accompagner ses vers[14] », une autre particularité fut introduite par le prince des poètes qui devint ensuite la norme : le principe de l'alternance, selon lequel une rime masculine doit être suivie d'une rime féminine, et *vice versa*. Ronsard, en le respectant rigoureusement, « fonda ainsi l'usage moderne, qu'adoptèrent bientôt les autres poètes. […] Au bout de quelques années, tout le monde était converti, et la nouvelle règle s'inscrivit dans les traités[15] ».

Une fois les esthétiques maniériste et baroque dépassées, l'« ouvrage de poésie composé de quatorze vers distribués en deux quatrains et deux tercets, les deux quatrains étant sur deux rimes seulement[16] » ne connut pas de crise. « Enfin Malherbe vint[17] » pour démontrer combien fut-il en mesure de s'adapter, par exemple, aux nouveaux goûts qui allaient s'imposer avec le classicisme : les sonnets que la perfection malherbienne eut soin d'« éclairer jusque dans ses moindres recoins[18] » furent pris comme modèle par l'école de Nicolas Boileau.

Ainsi, après que « ce genre fut en grand honneur sous François I[19] » et que les compositions du « prince des poètes » furent mises en musique à la cour de Henri II, le sonnet connut un nouvel âge d'or autour de l'année 1638, quand une polémique se créa autour des sonnets de Vincent Voiture et d'Isaac de Benserade qui prît le nom de querelle des Jobelins et des Uranistes d'après les titres de deux sonnets en question : le *Sonnet à Uranie* e le *Sonnet de Job.* La querelle enflamma le clima de la cour et de la ville, en nous donnant ainsi la mesure — au delà de son apparente stérilité — de la notoriété des sonnettistes et de leurs compositions à l'époque de Pierre Corneille :

---

[13] GENDRE (1996 : 39-40).

[14] LOTE (1991 : I - 33).

[15] ibid.

[16] *Dictionnaire de l'Académie Françoise* (1740 : II - 683).

[17] BOILEAU (1674 : I, v. 131).

[18] GENDRE (1996 : 129).

[19] BESCHERELLE (1856 : II - 1344).

Deux sonnets partagent la ville,
Deux sonnets partagent la cour,
Et semblent vouloir à leur tour
Rallumer la guerre civile.

Le plus sot et le plus habile
En mettant leur avis au jour,
Et ce qu'on a pour eux d'amour
A plus d'un échauffe la bile.

Chacun en parle hautement
Suivant son petit jugement,
Et, s'il y faut mêler le nôtre,

L'un est sans doute mieux rêvé,
Mieux conduit et mieux achevé ;
Mais je voudrais avoir fait l'autre.[20]

Parallèlement à son succès, « le sonnet se vulgarise et sert à toutes sortes de jeux de versification, à des jongleries prosodiques : acrostiches, mésostiches, sonnets en losange et en croix, etc… » ; il est associée aux amusements de salon « et finit par lasser à tel point que le XVIIIe siècle en voit passer la mode — Voltaire n'en a composé que deux — qui ne reprendra qu'au XIXe siècle, quand Sainte-Beuve aura restauré la Pléiade dans son ancienne gloire[21] ». Cette forme *mineure* devient alors le matériau poétique idéal à travailler pour cette génération de poètes qui ne pouvaient ou ne voulaient occuper ni le siège de Lamartine ni le trône de Hugo : Sainte-Beuve fut bientôt imité et dépassé par Musset, Nerval et le jeune Baudelaire.

Mais « 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[22] ». Même s'il est peu pratiqué par leur chef de file, les parnassiens exaltent ce « système bien clos, d'une stabilité éprouvée[23] ». Le sonnet « apparaîtra bien désormais comme la poésie faite forme, l'affiche immédiatement lisible à même la page d'une littérarité quintessenciée[24] ».

---

[20] CORNEILLE (1862 : X - 127).

[21] MILLEPIERRES (1967 : 134-135).

[22] DURAND (2004 : 171).

[23] MILLEPIERRES (1967 : 136).

[24] DURAND (2004 : 171).

Il s'imposera comme une forme importante de la nouvelle poésie française jusqu'à tenir une place capitale à la fin du siècle, dernier bastion « contre l'assaut des vers-libristes[25] ».

[25] MILLEPIERRES (1967 : 136).

ÉTABLISSEMENT DU CORPUS

Au moment d'établir notre corpus de recherche, nous avons choisi le sonnet baudelairien comme point de départ de notre étude. Cela étant, nous avons fait l'économie des admirables sonnets de Nerval — *Les Chimères*, publiées posthumes, datent de 1856 — et de Musset, deux auteurs qui pratiquèrent le genre dès leurs débuts en poésie. Le choix des *Fleurs du mal* (1857) se fait privilégier d'abord parce que la publication de cette œuvre signe conventionnellement le début de l'expérience poétique moderne et ensuite pour l'influence qu'elle a exercée et ne cesse d'exercer sur la postérité[1].

S'il faut choisir un auteur, c'est effectivement à partir du poète des *Correspondances* que l'on a véritablement (comme le dirait Mallarmé) « touché au sonnet ». Or, la modernité esthétique de Baudelaire — qui passe aussi pour être un conservateur — n'est pas sans contradictions et les infractions qu'il proposa aux « lois surannées, pédantesques et gênantes » qui à l'époque présidaient à la forme étudiée furent loin de faire l'unanimité dans les milieux artistes de la second moitié du siècle. En témoigne cette remarque de Gautier, son « maître et ami », impeccable utilisateur de la forme en question :

> Pourquoi, si l'on veut être libre et arranger les rimes à sa guise, aller choisir une forme rigoureuse qui n'admet aucun écart, aucun caprice ? L'irrégulier dans le régulier, le manque de correspondance dans la symétrie, quoi de plus illogique et de plus contrariant ? Chaque infraction à la règle nous inquiète comme une note douteuse ou fausse. Le sonnet est une sorte de fugue poétique dont le thème doit

[1] Les autres poètes sur lesquels nous avons décidé de concentrer notre analyse — Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Corbière — se réclament tous, au début de leur aventure poétique, de l'expérience baudelairienne. Ce sera donc par le biais des sonnets de ces quatre auteurs — et de ceux de Baudelaire — que nous analyserons l'impact de l'esthétique moderne sur cette ancienne forme fixe.

> passer et repasser jusqu'à sa résolution par les formes voulues. Il faut donc se soumettre absolument à ses lois, ou bien, si l'on trouve ces lois surannées, pédantesques et gênantes, ne pas écrire de sonnets du tout[2].

D'ailleurs, l'introduction de « l'irrégulier dans le régulier » n'était rien d'autre que le noyau dur de l'esthétique baudelairienne, ce qui encore aujourd'hui le désigne de premier poète moderne. Pas question — pour l'auteur des *Petits poèmes en prose* (1869) — de faire autrement : le rapport entre sonnet et modernité allait prendre forme.

La question du rapport entre la forme *sonnet* et l'esthétique moderne a déjà été étudiée. Nous devons, par exemple, à André Gendre un volume sur l'*Évolution du sonnet français* qui prend en compte les diverses périodes de l'évolution historique de la forme étudiée, y compris celle qui fait l'objet de notre analyse. Des renseignements sur les aspects métriques des sonnets modernes (et non !) nous sont offerts par les travaux d'Aroui et Cornulier, entre autres. D'autres études — citons ceux d'Angelet, Cavallin, Durand, Murat et Richter — se révèlent fondamentales pour comprendre la poétique des auteurs analysés. À l'aide de tous ces travaux et de bien d'autres encore, nous essayerons de relever ici quelques aspects intéressants de la forme qui se manifestent sous le régime poétique moderne.

[2] Gautier in GUYAUX (2007 : 496).

CORPUS BAUDELAIRE

Charles Baudelaire

(*Œuvres complètes,* vol. I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975)

LES FLEURS DU MAL [1861]

IV. Correspondances p.11

VII. La Muse malade p.14

VIII. La Muse vénale p.15

IX. Le Mauvais Moine p.15

X. L'Ennemi p.16

XI. Le Guignon p.17

XII. La Vie antérieure p.17

XIII. Bohémiens en voyage p.18

XVII. La Beauté p.21

XVIII. L'Idéal p.22

XIX. La Géante p.22

XXII. Parfum exotique p.25

XXVI. Sed non satiata p.28

XXVII. « Avec ses vêtements … » p.29

XXX. De profundis clamavi p.32

XXXII. « Une nuit que j'étais … » p.34

XXXIII. Remords posthume p.34

XXXIV. Le Chat p.35
XXXV. Duellum p.36
XXXVII. Le Possédé p.37
XXXVIII. Un fantôme (I. Les Ténèbres) p.38
XXXVIII. Un fantôme (II. Les Parfum) p.39
XXXVIII. Un fantôme (III. Le Cadre) p.39
XXXVIII. Un fantôme (IV. Le Portrait) p.40
XXXIX. « Je te donne ces vers … » p.40
XL. Semper eadem p.41
XLII. « Que diras-tu ce soir, … » p.43
XLIII. Le Flambeau vivant p.43
XLVI. L'Aube spirituelle p.46
LV. Causerie p.56
LIX. Sisina p.60
LXI. À une dame créole p.62
LXIII. Le Revenant p.64
LXIV. Sonnet d'automne p.65
LXV. Tristesses de la lune p.65
LXVI. Les Chats p.66
LXVII. Les Hiboux p.67
LXVIII. La Pipe p.67
LXIX. La Musique p.68
LXX. Sépulture p.69
LXXII. Le Mort joyeux p.70
LXXIII. Le Tonneau de la Haine p.71
LXXIV. La Cloche fêlée p.71
LXXV. Spleen (« Pluviôse, irrité contre… ») p.72
LXXIX. Obsession p.75
LXXXI. Alchimie de la douleur p.77
LXXXII. Horreur sympathique p.77
XCII. Les Aveugles p.92
XCIII. À une passante p.92
CI. Brumes et pluies p.100

CVII. Le Vin du solitaire p.109
CVIII. Le Vin des amants p.109
CIX. La Destruction p.111
CXII. Les Deux Bonnes Sœurs p.114
CXIII. La Fontaine de sang p.115
CXXII. La Mort des amants p.126
CXXIII. La Mort des pauvres p.126
CXXIV. La Mort des artistes p.127
CXXIV. La Fin de la journée p.128
CXXV. Le Rêve d'un curieux p.128

LES FLEURS DU MAL [Poèmes apportés par la troisième édition, 1868]

Épigraphe pour un livre condamné p.137
La Prière d'un païen p.139
Le Rebelle p.139
L'Avertisseur p.140
Recueillement p.140
Le Couvercle p.141
La Lune offensée p.142
Le Gouffre p.142
Bien loin d'ici p.145

LES ÉPAVES

Le Coucher du soleil romantique p.149
Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix p.168
Sur les débuts d'Amina Boschetti p.175

CORPUS VERLAINE

Paul Verlaine

(*Œuvres complètes en vers*, Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989)

PREMIERS VERS

Imité de Catulle : II. « Ô Sirnium, … » p.13
Les Dieux p.17
À Don Quichotte p.20
Un soir d'octobre p.20
Torquato Tasso p.21
L'Apollon de Pont-Audemer p.21
Vers dorés p.22

POÈMES SATURNIENS

MELANCHOLIA

I. Résignation p.60
II. Nevermore p.61
III. Après trois ans p.62
IV. Vœu p.62
V. Lassitude p.63
VI. Mon rêve familier p.63

VII. À une femme p.64
VIII. L'angoisse p.64

CAPRICES

I. Femme et chatte p.74
IV. Une grande dame p.76
V. Monsieur Prudhomme p.77

SAGESSE

I

V. « Beauté des femmes, leur … » p.247
VI. « Ô vous, comme un qui boîte … » p.247
VII. « Les faux beaux jours ont lui … » p.248
VIII. « La vie humble aux travaux … » p.248
IX. « Sagesse d'un Louis … » p.249
X. « Non. Il fut gallican … » p.250
XVIII. « Et j'ai revu l'enfant … » p.257

II

IV.I « Mon Dieu m'a dit : Mon fils … » p.268
IV.II « J'ai répondu : Seigneur … » p.268
IV.III « Il faut m'aimer ! Je suis … » p.269
IV.IV « Seigneur, c'est trop ! Vraiment … » p.269
IV.V « Il faut m'aimer. Je suis … » p.270
IV.VI « Seigneur, j'ai peur. Mon âme … » p.270
IV.VII-1 « Certes, si tu le veux … » p.271
IV.VII-2 p.271
IV.VII-3 p.272
IV.VIII-IX « Ah ! Seigneur, qu'ai-je ? Hélas, … » p.272

III

III. « L'espoir luit comme un brin … » p.278
VIII. « Parfums, couleurs, systèmes, lois ! » p.281

IX. « Le son du cor … » p.282
X. « La tristesse, la langueur … » p.282
XIX. « Sainte Thérèse veut … » p.289

JADIS ET NAGUÈRE

SONNETS ET AUTRES VERS

À la louange de Laure et de Pétrarque p.320
Pierrot p.320
Intérieur p.322
À Horatio p.323
Sonnet boiteux p.323
Le Clown p.324
Écrit sur l'Album de Mme N. de V. p.324
Le Squelette p.325
À Albert Mérat p.326
Le Pitre p.327
Allégorie p.328
L'Auberge p.328
Circonspection p.329
Vers pour être calomnié p.330
Luxures p.330
Vendanges p.331
La Pucelle p.363

À LA MANIÈRE DE PLUSIEURS

I. La Princesse Bérénice p.370
II. Langueur p.370
VI. Le Poète et la Muse p.374
VII. L'Aube à l'Envers p.375

PARALLÈLEMENT

Allégorie p.485

LES AMIES

I. Sur le balcon p.486
II. Pensionnaires p.486
III. Per amica silentia p.487
IV. Printemps p.488
V. Été p.488
VI. Sappho p.489

LUNES

III. Explication p.504
VI. Lombes p.507

L'Impudent p.509
Le Sonnet de l'Homme au Sable p.515

CORPUS RIMBAUD

Arthur Rimbaud

(*Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009)

ŒUVRES (1868-1873)

Venus Anadyomène *	p.66
« Morts de Quatre-vingt-douze »	p.79
Rages de Césars	p.91
Le Mal	p.92
Le Châtiment de Tartufe	p.93
Ma Bohême (fantaisie)	p.106
Rêvé pour l'hiver	p.107
Le Buffet	p.108
L'Éclatante Victoire de Sarrebrück	p.109
La Maline	p.110
Au Cabaret-Vert	p.111
Le Dormeur du val	p.112
Les Douaniers	p.159
Oraison du soir	p.160
Voyelles	p.167

* Manuscrit autographe confié a Georges Izambard

CORPUS MALLARMÉ

Stéphane Mallarmé

(*Œuvres complètes,* vol. I, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998)

POÉSIES (éd. Deman)

Salut	p.4
Placet futile	p.8
Le Pitre châtié	p.8
Renouveau	p.11
Angoisse	p.11
Le Sonneur	p.13
Tristesse d'été	p.13
Remémoration d'amis belges	p.32
« Quand l'ombre menaça … »	p.36
« Le vierge, le vivace … »	p.36
« Victorieusement fui … »	p.37
« Ses purs ongles très haut … »	p.37
Le Tombeau d'Edgar Poe	p.38
Le Tombeau de Charles Baudelaire	p.38
Tombeau (Anniversaire - janvier 1897)	p.39
Hommage (« Le silence déjà … »)	p.39
Hommage (« Toute Aurore même gourde »)	p.40

I « Tout orgueil fume-t-il du soir » p.41
II « Surgi de la croupe et du bond » p.41
III « Une dentelle s'abolit » p.42
« Quelle soie aux baumes de temps » p.43
« M'introduire dans ton histoire » p.43
« A la nue accablante tu » p.44
« Mes bouquins refermés … » p.44

CORPUS CORBIÉRE

Tristan Corbière

(*Œuvres complètes* [Charles Cros, Tristan Corbière], éd. Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970)

LES AMOURS JAUNES

Paris I	p.705
Paris II	p.706
Paris III	p.706
Paris IV	p.707
Paris V	p.707
Paris VI	p.708
Paris VII	p.708
Paris VIII	p.709
À l'Éternel Madame	p.713
Féminin singulier	p.714
I Sonnet (avec la manière de s'en servir)	p.718
Sonnet à Sir Bob	p.719
Pudentiane	p.721
Le Crapaud	p.735
Duel aux camélias	p.737
Fleur d'art	p.738

Pauvre garçon p.738
Déclin p.739
Bonsoir p.740
Sonnet de nuit p.746
Toit p.748
Litanie p.749
Chapelet p.749
Heures p.753
À un Juvenal de lait p.764
À une demoiselle (Pour Piano et Chant) p.765
Soneto à Napoli p.784
Paysage mauvais p.794
Le Mousse p.835
Sonnet posthume p.849

POÈMES RÉTROUVÉS

Paris diurne p.887
Petit coucher (risette) p.889
« Moi ton amour ? - Jamais » p.889

NOTES SUR LA DÉMARCHE

Qu'est-ce qu'un sonnet ? Cette question très simple est le point de départ de notre étude. La critique s'interroge depuis longtemps sur la question sans parvenir à y répondre de manière univoque. Il suffit, pour s'en rendre compte, de lire les ouvrages qui ont été consacré à cette forme tout au long des huit siècles de son existence. Qu'un poème soit formé d'une suite de quatorze vers ne suffit point à le définir comme un sonnet. Il ne suffit pas non plus que ces vers soient divisés en quatre strophes dont les deux premières seraient des *quatrains* et les deux qui suivent s'appelleraient des *tercets*. On rencontrera des cas où cet ordre est perturbé, sans que cela empêche le lecteur d'y reconnaître des sonnets : Verlaine, par exemple, place en tête de la première section des *Poèmes saturniens (1866)* — son premier recueil — un sonnet *inversé*[1]. Quant à l'organisation des quatre — ou trois ? — strophes, leur schémas rimiques sont assez variables, ce qui empêche — apparemment — de voir dans la rime un critère suffisant pour établir l'existence d'un sonnet. Même diversité en ce qui concerne les variations dans la syntaxe des strophes ; comme le souligne André Gendre dans son *Évolution du sonnet français*, « les mariages de la syntaxe et de la strophe sont très divers[2] ».

Au cours de notre analyse, nous ne discuterons pas la nature des poèmes de notre corpus selon le principe de disjonction exclusive pour juger s'ils sont ou non des sonnets *idéals* ; nous raisonnerons plutôt sur le polymorphisme de cette forme pourtant définie *fixe,* à partir de quelques exemples de poèmes culturellement reconnus comme tels. Ainsi notre souci sera-t-il moins de repérer des conformités ou des transgressions par rapport à un modèle, s'il en est un, que de classer les exemplaires de notre corpus selon les propriétés qui les distinguent les uns des autres.

---

[1] *cf.* chapitre 9.

[2] GENDRE (1996 : 20).

En ligne avec la pensée de Benoît de Cornulier, qui penche en faveur du principe d'*égalité culturelle* des formes, « notons que la norme culturelle ne pouvant émaner que de l'usage, le premier exemplaire d'une *forme fixe* ne saurait être *fixe* puisqu'il innove : le premier sonnet fut une forme libre et non un exemplaire du *type* sonnet[3] ». Plutôt que de fixer *la* norme, nous essaierons de comprendre quels sont les divers mécanismes à l'intérieur des unités constitutives du sonnet. Pour aboutir à notre objectif, nous raisonnerons d'abord sur *la* — ou sur *les* — définition(s) de sonnet[4], après quoi une analyse des endroits stratégiques de la forme tels que l'attaque, la bascule et la chute[5] s'imposera. Par la suite, nous examinerons séparément ses diverses structures[6], notamment la disposition typographique, les systèmes rimique et métrique, en n'oubliant pas la syntaxe et la ponctuation. Ce qui nous permettra — pour ce qui concerne les sonnets de notre corpus — d'établir des classifications selon la présence — ou l'absence — des propriétés suivantes[7] :

LÉGENDE

Nombre de vers (V)

V14 : sonnet de quatorze vers.
V15 : un vers supplémentaire est ajouté à la coda.

Typographie (T)

T-Rg : disposition typographique standard du sonnet français (schéma 4-4-3-3).
T-Inv : sonnet « inversé » selon le schéma 3-3-4-4.
T-Alt : sonnet « alterné » : schéma 4-3-4-3
T-Ren : sonnet « rentré » : schéma 4-3-3-4.
XT : formatage typographique "irrégulier" (ex. simple suite de 14 vers).

Nombre de rimes (R)

Rn : la lettre -R est suivie du nombre de rimes dont se compose le sonnet.
XR : aucune structure rimique, ou absence de structure soit dans l'octave, soit dans le sestette.

---

[3] CORNULIER (1982 : 41).

[4] v. chapitres 1-4.

[5] v. chapitres 5-8.

[6] v. chapitres 9-14.

[7] Nous proposons ici de suite une légende pour les repérer plus aisément.

Types de rimes (octave)

2-Em : suite de deux quatrains unissonnants rimés en ABBA (rimes embrassées).
2-Cr : structure rimique ABAB ABAB (rimes croisées).
2-Pl : structure rimique AABB AABB (rimes plates).
2-Inv : ABBA BAAB ou ABAB BABA.
3-Em : ABBA ACCA ou ABBA BCCB.
3-Cr : ABAB ACAC ou ABAB CBCB.
3-Pl : AABB AACC ou AABB CCBB.
3-Inv : ABAB CACA ou ABAB BCBC.
4-Em : ABBA CDDC.
4-Cr : ABAB CDCD.
4-Pl : AABB CCDD.
2-Irr / 3-Irr / 4-Irr : autres structures.
X-2 / X-4 : aucune structure rimique n'est établie.

Types de rimes (sestette)

6-Em : AAB CCB (il s'agit de la structure rimique du sonnet marotique).
6-Cr : AAB CBC (c'est le cas du sonnet Peletier ou *sonnet français*).
6-Pl : AAB BCC.
6-Inv : ABB ACC.
6-Ang : ABA BCC.
6-Irr : autres structures à 3 rimes (ex. ABC ABC).
6-Bic : structures rimiques du sestette à 2 rimes (ex. ABA BBA)
X-6 : aucune structure rimique n'est établie.

Sexe des rimes (S)

S : marque d'un sonnet où la règle de l'alternance des sexes des rimes est respectée
XS : la règle ronsardienne de l'alternance des rimes n'est pas respectée.
X : les vers sont tous du même genre.
Mas : le sonnet se termine avec rime masculine (sonnet masculin).
Fém : ce sigle identifie un sonnet féminin (dernier vers à rime féminine).

Nombre de mètres (N)

N1 : sonnet monométrique
N2 : sonnet bimétrique
N+ : sonnet polymétrique

Types de mètres (M)

Mn : -M majuscule, qui identifie un mètre de base, est suivie du nombre de voyelles comptées du dit vers (**M8** désignant par exemple un sonnet isométrique formé de vers simples de la longueur de 8 syllabes ou 8-voyelles).
Mn : n+n : pour ce qui concerne les vers composés, les deux sous-vers qui les composent sont indiqués après les deux points, comme dans les exemples qui suivent : **M-Al** ou M12 : 6+6, pour le vers alexandrin, **M12 : 8+4** pour le vers composé d'un 8-voyelles et d'un 4-voyelles, **M-Déc** ou M10 : 4+6 pour le décasyllabe, **M10 : 5+5** pour le vers composé de deux 5-voyelles, etc…
mn : -m minuscule est la marque d'un mètre constrastif ; ainsi le sigle M**8 / m5** identifie-t-il un sonnet qui roule sur deux mètres, notamment un 8-voyelles de base et un 5-voyelles qui le contraste.
XM / XN : aucune structure métrique n'est établie.

Nombre de phrases (P)

P1 : ce sigle identifie le sonnet en une seule phrase.
P2 : deux phrases principales, la première s'étalant sur l'octave, la seconde sur le sestette.
P3 : une unité discursive pour chaque quatrain, une autre pour le sestette.
P4 : une unité discursive pour chaque quatrain et pour chacun des tercets.
P5 : sonnet fragmenté, avec plusieurs phrases à l'intérieur des strophes.
7-7 : la syntaxe divise le sonnet en deux parties de 7 vers chacune.
P- : sonnet sans ponctuation.
XP : sonnet où la syntaxe ne va pas de pair avec les strophes ou il est impossible d'établir une prédominance de l'une des structures répertoriées ci-dessus.

Attaque, bascule et chute (A-B-C) :

a1 : premier fragment du premier vers syntaxiquement isolé.
A1 : premier vers syntaxiquement isolé.
A2 : présence d'un distique plat syntaxiquement isolé à l'attaque du sonnet.
B+ : présence d'un signe de ponctuation (*ex.* un tiret) à l'attaque du vers 9.
b-1 : fragment final du vers 8 constituant une unité sémantique indépendante.
b1 : fragment initial du vers 9 constituant une unité sémantique indépendante.
B1 : neuvième vers syntaxiquement isolé.
B2 : présence d'un distique plat syntaxiquement isolé à l'attaque du premier tercet.
XB : la frontière syntaxique entre octave et sestette n'est pas respectée.
c1 : dernier fragment du dernier vers syntaxiquement isolé
C1 : dernier vers syntaxiquement isolé.
C2 : présence d'un distique plat syntaxiquement isolé à la fin du sonnet.
CC : quinzième vers qui redouble la chute du quatorzième vers.

Dédicaces et épigraphes (D-E) :

DD : présence d'une dédicace (entre le titre et le corps du sonnet).
DT : la dédicace est présente dans le titre, à travers la formule d'hommage « À … ».
EE : sigle marquant la présence d'une épigraphe en exergue.

1er quatrain

DÉFINITION(S) DE SONNET

I

POUR UNE DÉFINITION DE SONNET

Le terme *sonnet* pré-existait à l'invention de la forme qui est identifiée aujourd'hui par ce nom. Avant les éclaircissements apportés par les théoriciens du Grand Siècle, une longue tradition consistait à appeler *sonnet* « un chant ou un poème lyrique, sans considération métrique et strophique particulières qui puissent justifier une convergence entre cette tradition et la nouvelle importation à forme fixe[1] ». Débordant le cadre formel d'une importation italienne, la définition du mot se heurte à une contradiction : le sonnet conserve curieusement « une sorte de sympathie translinguistique avec les vieilles formes qu'[il a] pour mission de remplacer[2] ». On ne saurait rêver — selon Rigolot — d'un plus bel exemple de signifiant *flottant.*

Dans l'édition des *Marguerites de la Marguerite des Princesses* (1547) — le recueil attribué à Marguerite de Navarre — un poème explicitement intitulé *Sonnet,* qui se trouve après le mot *fin,* semble exploiter la double vocation du terme :

Sonnet

L'Esprit de Vie en corps de Mort mussé,
Jette partout maintenant sa splendeur,
Par docte main de Royale grandeur,
En ce thresor heuresement dressé.

Mon grand renom de long temps amassé,
De mes beaux vers l'agréable rondeur,
Et tout leur son, semble à tous vain et deur
Près de celuy qui est cy compassé.

[1] RIGOLOT (1984 : 8).

[2] RIGOLOT (1984 : 17).

Ainsi disoit Phœbus en s'esmayant,
Et d'aise grand hautement s'esgayant,
Voyant d'Esprit la Chair anéantir.

Peuple François, telles choses oyant,
Et tout bon cœur de joye larmoyant,
Font après luy la France retentir.[3]

Rigolot, qui analyse en détail la pièce, prône pour une lecture « *auto-référentielle* et *deconstructive* du sonnet par le sonnet[4] ». Le second quatrain, en particulier, « semble poser le problème même de la *valeur* du genre dans lequel il s'écrit[5] ». Ici, nous nous limitons à souligner l'« association paradigmatique entre *son* et *sonnet*[6] », le son « de [ses] beaux vers » contribuant « au grand renom » de la forme illustrée par Pétrarque ; d'autant plus que la juxtaposition des deux termes est mise en relief par leur position privilégiée : *son* est placé à la césure du décasyllabe, *sonnet* est isolé en mot de titre — le titre censé définir l'objet du texte.

Pour mieux comprendre la confusion linguistique des locuteurs du XVIe siècle — mais il vaut mieux parler dorénavant d'ambiguïté sémantique —, nous reprenons l'entrée que Jean Nicot consacre au sonnet dans son *Thresor de la langue françoyse tant ancienne que moderne*[7] :

> Sonnet, m.acut. *Semble être diminutif de son, c'est-à-dire un petit son : si mieux on n'aime de dire qu'il est fait de ce mot Latin,* Sonitus. *Et qu'il ne soit point de la forme diminutive. Mais le François ne l'a ni d'une sorte ni de l'autre de courant usage. & ce qu'il dit depuis ne scay quel temps, Sonnet, pour une façon de Rime comprise en deux quatrains, et deux tercets, qui font quatorze vers, dont le premier rime au quatrième, cinquième et huictième, et le second au troisième, sixième et septième ; le neuvième au douzième ; le dixième au treizième ; et l'onzième au quatorzième, c'est un mot par luy emprunté de l'italien* Sonetto*, qui l'a prins des Provéçaux ou Catalans premiers poëtes, duquel l'Italien, l'Espagnol außi a puis naguère prins et le mot et la tissure de la Rime. Aucuns estiment que laditte rime de quatorze vers soit appelée Sonnet, parce que les Italiens le chantent en le lisant. Mais cela n'en est pas la cause : car le chant leur est commun est cité en toutes sortes de leurs rimes dont le vers est de onze syllabes, soit de fait ou d'equipolence. Comme außi tous vers quelconques en quelque langue qu'ils soient escrits, eussent estre leus avecque ton de chant, ainsi que le mot* Carmen*, que le Latin leur a baillé, le donne assez à entendre.*

---

[3] *Marguerites de la Marguerite des Princesses* (1547 : 401-402).

[4] RIGOLOT (1984 : 13).

[5] RIGOLOT (1984 : 12).

[6] RIGOLOT (1984 : 13).

[7] Selon le critique Georges Matoré, cet ouvrage n'est pas encore un dictionnaire au sens contemporain du terme, car Nicot fournit les équivalents latins, même si c'est en proportion réduite. Par la suite, le mot *Thrésor* qui désignait les dictionnaires de français voit son usage abandonné.

> *Autres disent que le Sonet ayant esté la premiere façon de rime sitée par les Italiens, a eu ce nom, parce que lesdits Poëtes Provençaux pour donner à entendre que c'est que rime, la definissorent par ces deux vocables accouplez, Son & Mot, & vont alléguant pour preuve de ce, ce vers, de Aymerie de Belenuci :* Per ço no puese mots ni los accordar. *Et ceux-ci de Arnaut Daniel,* Mas amors mi affauta. Qu'ils mots ab lo son accorda. […] *Disent outre que Petrarque l'a monstré à signe d'œil, en ce vers de son premier sonet :* Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono. Di quei souspiri ond'io nudriua il cuore. *Mais à eux et l'altercation et le iugement.*[8]

En général, il semble que « l'imprécision du vocabulaire et l'ambiguïté qui règne dans le champ sémantique du sonnet[9] » soient des facteurs qui influencent l'évolution du terme. Les auteurs — loin d'être envahis par un souci de clarté — exploitent cette ambiguïté dans le corps même de leurs compositions, de sorte que « le vieux sens ancestral se glisse […] à l'improviste dans la nouvelle forme qu'il cautionne[10] ».

Le Grand Siècle ne réussit pas l'exploit de dissiper tout malentendu sur la question. En 1694, la deuxième édition du *Dictionnaire étymologique de la langue françoise* — anciennement appelé *Origines de la langue françoise*[11] — se contente d'affirmer que le sonnet est une « sorte de Poësie. De *sonettus*, diminutif de *sonus*, qui a signifié *une chanson* ». L'auteur de cette œuvre cite comme source Federigo Ubaldini et sa *Table des mots* : « Come abbiamo da *motto, mottetto* ; così *sonetto* è diminutivo di *suono* : pigliando *suono* per una sorta di cantare[12] ».

Quant au *Dictionnaire de l'Académie*[13], il pose l'accent sur sa forme — sans rien ajouter de nouveau par rapport à ce que Nicot avait déjà écrit — en le désignant comme « ouvrage de poésie composé de quatorze vers distribués en deux quatrains et deux tercets, les deux quatrains étant sur deux rimes seulement[14] ». Il semble que pour l'Académie, il ne soit question que d'utiliser deux rimes pour construire le quatrain pour qu'un sonnet soit considéré comme tel, définition qui n'exclue pas les quatrains en rimes croisées. Pour ce qui en est des tercets, l'agencement des rimes cesse apparemment d'avoir une influence sur la reconnaissance de la forme. Peut-être le choix de simplifier ainsi sa définition — par rapport à l'entrée du *Thrésor* — est-il révélateur d'une évolution

---

[8] NICOT (1606 : 600-601).

[9] RIGOLOT (1984 : 17).

[10] RIGOLOT (1984 : 17).

[11] Dont la première édition date de 1650.

[12] MÉNAGE (1694 : 673).

[13] Consulté ici dans sa 3*e* édition mais dont la première date de 1694.

[14] *Dictionnaire de l'Académie Françoise* (1740 : II, 683).

formelle du sonnet. Nous en doutons : à une époque dominé par la norme et les restrictions, la brièveté de l'entrée nous semble être le fruit moins d'une inflation des règles nécessaires à sa reconnaissance en tant que forme fixe que d'un choix éditorial (définition considérée de faible importance, souci d'économie d'espace…).

Finalement, c'est au *Dictionnaire* de Richelet[15] que l'on doit la définition la plus intéressante de la période :

> SONNET, s.m., poëme de quatorze vers divisé en deux quatrains de deux rimes semblables et en autant des tercets dont le dernier doit finir par quelque chose d'ingénieux ; & cette sorte de sonnet s'appelle sonnet régulier. || Outre cela des sonnets licencieux, des sonnets boiteux et des sonnets en bouts rimez. Les sonnets licencieux sont ces sonnets qui n'ont pas deux quatrains sur les mêmes rimes. Les sonnets en bout-rimez, ce sont ceux dont on a donné les rimes et qu'on a remplies. Les boiteux sont ceux qui n'ont pas autant de sylabes à l'un ou l'autre de ses derniers vers qu'ils en ont aux autres du corps.[16]

Le lexicographe lorrain glisse à l'intérieur de sa définition une remarque concernante le contenu du dernier tercet — qui « doit finir par quelque chose d'ingénieux » — en soulignant ainsi le penchant intellectuel de la forme. Les dictionnaires et, par conséquent, un plus grand nombre de lecteurs, commencent à retenir les enseignements des théoriciens dont l'un des plus influents, le sieur de Colletet — pour définir un bon sonnet — utilisait déjà, en 1658, les termes de « raisonnement perpétuel, continué puissamment, et nettement, jusques à la fin[17] ». En plus, Richelet ajoute une notion — celle de régularité — qui était jusqu'alors la prérogative des historiens de la littérature et n'apparaissait donc pas dans les dictionnaires. Cela faisant, il suit l'enseignement de Boileau : dans le deuxième chant de son *Art poétique* de 1674 — qui fait autorité en matière — le chef de file du classicisme consacre au sonnet cet éloge axé sur ses lois de compositions :

> Apollon […]
> Voulant pousser à bout tous les rimeurs françois,
> Inventa du Sonnet les rigoureuses lois ;
> Voulut qu'en deux quatrains, de mesure pareille,
> La rime, avec deux sons, frappât huit fois l'oreille ;
> Et qu'ensuite six vers, artistement rangés,
> Fussent en deux tercets par le sens partagés.
> Surtout, de ce poëme il bannit la licence ;

---

[15] La première édition de cet ouvrage est publié en 1680 à Genève, car l'Académie Française avait obtenu le 28 juin 1674 un privilège de vingt ans sur ce genre d'ouvrage et elle refusa de le laisser paraître en France.

[16] RICHELET (1694 : 336).

[17] COLLETET (1658 : 190).

Lui-même en mesura le nombre et la cadence ;
Défendit qu'un vers faible y pût jamais entrer,
Ni qu'un mot déjà mis osât s'y remontrer.
Du reste, il l'enrichit d'une beauté suprême
Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme.[18]

Au XVIIIe siècle, suivant en cela le mouvement régressif général de la poésie, le genre tombe en désuétude. La définition lacunaire et confuse donnée par Jaucourt dans l'*Encyclopédie* témoigne d'un manque d'intérêt généralisé pour la forme étudiée : « Petit poëme de quatorze vers […] d'une très-grande beauté. On y veut une chaîne d'idées nobles, exprimées sans affectation, sans contrainte, & des rimes amenées de bonne grace[19] ».

La redécouverte du sonnet semble s'accompagner d'un abandon progressif des règles formelles. En revanche, le *Dictionnaire national* rédigé en 1856 par Bescherelle surenchérit à propos de la valeur sémantique de ses vers : « le sonnet n'admet ni vers faibles, ni expressions impropres, et l'idée qui le termine doit avoir quelque chose de piquant et de relevé[20] ». L'entrée en question est d'autant plus intéressante qu'elle nous fournit le sentiment de ce qu'un lecteur attend du sonnet à l'époque de Baudelaire.

En raison de leur contemporanéité avec la publication ou la composition des poèmes qui font l'objet de notre étude, il nous semble judicieux de terminer notre *excursus* dans le milieu lexicographe par deux des ouvrages majeurs de ce domaine : le *Dictionnaire de la langue française* (1863-1872) rédigé par Émile Littré et le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* (1866-1877) établi par Pierre Larousse. L'extraordinaire richesse de ses exemples, choisis pour illustrer et élargir la classification des sens, fait du premier de ces deux ouvrages l'« un des monuments les plus remarquables élevés en l'honneur d'une langue vivante[21] » :

SONNET (so-nè ; le *t* ne se lie pas ; au pluriel, l'*s* se lie : des so-nè-z ingénieux ; […]) s. m., Ouvrage de poésie composé de quatorze vers distribués en deux quatrains sur deux rimes seulement et en deux tercets.
"On dit, à ce propos, qu'un jour ce dieu bizarre [Apollon], Voulant pousser à bout tous les rimeurs françois, Inventa du sonnet les rigoureuses lois…", Boileau, *Art poétique,* […]
"Le sonnet est peut-être le cercle le plus parfait qu'on ait pu donner à une grande pensée, et la division la plus régulière que l'oreille ait pu lui prescrire", Marmontel, [...]

[18] BOILEAU (1674 : II - vv. 82-93).

[19] *L'Encyclopédie* (1751 : XV - 361).

[20] BESCHERELLE (1856 : II - 1344).

[21] MATORÉ (1968 : 124).

> “Aimerais-tu les fleurs, les prés et la verdure, Les sonnets de Pétrarque et le chant des oiseaux ?”, Musset, *la Nuit d’octobre* […]
>
> *ÉTYMOLOGIE*
> Ital. *sonetto*, sonnet. Sonnet vient de l'italien ; mais l'ancien français avait *sonet* au sens de chanson, chansonnette : XIIIe siècle, “Chantecler lors s'aseüra, De la joie un sonet chanta”, […] Le provençal avait *sonet* au même sens. C'est sans doute de cet ancien *sonet* des Français et des Provençaux que les Italiens ont tiré leur *sonetto*. Sonet est un diminutif de son.[22]

Outre le fait qu’il présente une synthèse des questions étymologique et formelle, l’entrée du Littré présente un échantillon de citations — nous n’en avons retenu que quelques unes — qui constituent une sorte de panorama de la réception de la forme dans l’histoire littéraire française.

Mais la définition la plus complète — et par profondeur de l’analyse, et par extension de l’entrée — est sans aucun doute celle du *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Larousse y consacre trois pages, enrichies d’importantes notions qu’aucun dictionnaire n’avait jusqu’alors introduites : celle de genre, par exemple ; on défini *orthodoxe* un sonnet — *R5* (*8-Em ; 6-Cr*)[23] — dont la disposition des rimes « a pour but d’obtenir que [son] dernier vers soit à rime féminine si le premier est à rime masculine, et *vice versa*[24] ». Cela dit, on ajoute que le sonnet *R5 (8-Em ; 6-Em*)[25] « peut encore passer pour *régulier* — même des poètes scrupuleux [s’étant] exonérés de cette règle ![26] ». Par la suite, il introduit la différence entre *sonnets irréguliers,* qui « ne sont pas complètement défectueux puisqu’ils obéissent à la règle essentielle du sonnet qui est, comme dit Boileau, de frapper quatre fois à l’oreille avec deux rimes, puis d’offrir deux tercets habilement combinés, […] et *sonnets* dits *libertins,* dans lesquels on s’affranchit de la quadruple rime des quatrains[27] ». Selon Larousse, un « petit poëme disposé de cette façon n’offre en réalité que la disposition apparente et comme le dessin extérieur du *sonnet*[28] ».

Plusieurs sonnets — dont deux de Baudelaire[29] — sont cités dans leur intégralité par l’éditeur, qui consacre aussi quelques lignes à l’actualité du débat critique : à titre d’exemple, il

---

[22] LITTRÉ (1863-1872 : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54066991.image.r=rois.f843).

[23] Le sigle identifie, d’après notre méthode, le sonnet à formule Peletier. (V. chapitre 10-11).

[24] LAROUSSE (1866-1876 : XIV, 877).

[25] C’est-à-dire le sonnet marotique.

[26] LAROUSSE (1866-1876 : XIV, 878). Italiques miennes.

[27] LAROUSSE (1866-1876 : XIV, 878).

[28] LAROUSSE (1866-1876 : XIV, 878).

[29] À savoir *Spleen* (« Pluvîose, irrité… ») et *Les Chats*.

reprend le célèbre passage de Gautier désavouant « la jeune école [qui] se permet un grand nombre de sonnets libertins[30] ». L'entrée se termine par quelques aspects curieux, tels que l'emploi dans le langage commun de l'alexandrin de Boileau « Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme[31] » ; l'allusion étant utilisée pour désigner une chose simple en apparence mais en réalité difficile à exécuter.

Malheureusement, aucun des dictionnaires que nous avons consulté ne semble prendre en compte un aspect lexical qui est fondamental à nos yeux, puisqu'il enrichit davantage l'ambiguïté sémantique autour du mot *sonnet* : historiquement, il est employé, « de Molinet à Rabelais, comme euphémisme de *pet*[32] ».

Le *Dictionnaire du Moyen Français*[33] — couvrant la période 1330-1500 — le confirme, se contentant d'afficher son synonyme d'antan en guise de définition. Il s'en suivent des exemples de ce genre : « le courtois gentil homme […] laissa couler ung gros sonnet, dont le ton et le bruyt firent l'oste eveiller[34] » ou « …quant des grans sonnéz villains et ors il empuentent tout l'air[35] ». Parmi les exemples, une sorte de devinette : « Demande. Quant est ce que une femme pisse sur plus onnie et nette place ? Response. C'est quant elle, toute baissiee, cuidant seulement pissier, fait ung sonnet qui souffle roit contre terre, si nettoie la entour[36] ».

Malgré la distance qui sépare ces exemples des sonnets modernes, il est utile de garder à l'esprit ce coté ridicule du terme : il faut savoir que dans la période qui fait l'objet de notre analyse, notamment la seconde partie du XIXe siècle, l'ironie parsème toute composition, par le biais de la polysémie, des jeux de mots et des calembours. Parallèlement à l'auto-célébration de la forme — aspect du contenu dont nous parlerons plus bas[37] — nous assistons également au développement de son revers : l'auto-dérision fait partie de l'esthétique anti-poétique ou contre-poétique des poètes de la modernité.

---

[30] LAROUSSE (1866-1876 : XIV, 878).

[31] BOILEAU (1674 : II - v. 93).

[32] RIGOLOT (1984 : 18).

[33] Produit et diffusé par l'ATILF avec la collaboration du CNRS et de l'Université de Lorraine.

[34] http://www.atilf.fr/dmf/.

[35] http://www.atilf.fr/dmf/.

[36] http://www.atilf.fr/dmf/.

[37] v. chapitre 3.

II

LE SONNET CANONIQUE

Le sonnet est une forme fixe… Tout discours sur la forme en question prend son essor de cet axiome : néanmoins, la plupart des définitions insiste sur quelques caractéristiques — comme il a été souligné par l'analyse de quelques dictionnaires — loin de faire l'unanimité parmi les exemplaires faisant partie de l'ensemble des sonnets.

Or, bien qu'il n'existe pas — du moins selon notre point de vue — une forme régulière de sonnet qui fait que toute autre forme soit définie comme irrégulière, il est intéressant — à partir des régularités qui se sont manifestées au fil de son évolution — de reconstruire *artificiellement* un *modèle canonique* de sonnet selon les critères d'avant 1830. Ce *canon,* qui nous servira de terme de comparaison avec les sonnets *modernes*, n'est rien d'autre que le fruit d'un héritage culturel qui s'est imposé grâce au succès et à l'influence de quelques oeuvres parmi les plus importantes dans l'histoire littéraire de France, comme les *Amours (1552-53)* de Ronsard ou le *Recueil des plus beaux vers (1638)* de Malherbe.

Lorsque l'on parle de *norme*, la pensée court immédiatement au XVIIe siècle : sous l'influence de Malherbe l'esthétique classique a soumis le sonnet à de *rigoureuses lois* : « le paradigme élu […] est caractérisé par l'alexandrin, le groupement de rimes *Rg Cr*[1], avec une rime féminine à l'initiale et par conséquent une rime masculine à la finale[2] », la disposition typographique en quatre parties, la recherche d'un équilibre parfait entre elles, la progression du sens et une syntaxe fragmentée caractérisée par la présence d'un signe de ponctuation forte en fin de strophe. Le sonnet suivant, œuvre de Malherbe, répond à ce paradigme :

---

[1] *R5 (2-Em ; 6-Cr)* d'après notre méthode.

[2] GENDRE (1996 : 137).

Beauté de qui la grâce …

Beauté de qui la grâce étonne la nature,
Il faut donc que je cède à l'injure du sort,
Que je vous abandonne, et loin de votre port
M'en aille au gré du vent suivre mon aventure.

Il n'est ennui si grand que celui que j'endure :
Et la seule raison qui m'empêche la mort,
C'est le doute que j'ai que ce dernier effort
Ne fût mal employé pour une âme si dure.

Caliste, où pensez-vous ? qu'avez-vous entrepris ?
Vous résoudrez-vous point à borner ce mépris,
Qui de ma patience indignement se joue ?

Mais, ô de mon erreur l'étrange nouveauté,
Je vous souhaite douce, et toutefois j'avoue
Que je dois mon salut à votre cruauté.[3]

Ainsi l'uniformité devient-elle la caractéristique principale des sonnets sous les règnes d'Henri IV, Louis XIII et Louis XIV. Ceux de Jean Ogier de Gombauld — membre de l'Académie Française, horloger minutieux de la forme ayant presque trouvé *la machine à sonnets* — étaient constitués par un lexique et une syntaxe rédupliqués et se résumaient « à des formules fabriquées et interchangeables[4] ».

Et pourtant, notre modèle ne peut pas être formé à l'image d'une seule esthétique ; il serait trompeur de reconnaître dans les sonnets *classiques* les représentants idéals de la forme étudiée au moment de sa redécouverte tardo-romantique. D'abord, parce que les 50 ans « d'orthodoxie malherbienne[5] » furent à l'origine de son déclin après 1650 ; en outre, parce que les auteurs du XIXe siècle qui la remettent en honneur (Sainte-Beuve, Nerval entre autres) semblent s'inspirer plutôt des poètes du XVIe siècle.

Si la division typographique canonique (selon le schéma 4-4-3-3[6]) — à peine suggérée par un retour typographique à l'époque de Ronsard, renforcée par l'introduction d'un blanc entre les blocs de vers dès le XVIIe siècle, — n'a jamais été mise en question, nous ne pouvons dire autant à propos des autres propriétés du paradigme élu. Ainsi sommes-nous contraints de considérer comme

---

[3] MALHERBE (1971 : 113).

[4] GENDRE (1996 : 141).

[5] GENDRE (1996 : 149).

[6] Propriété *T-Rg* (v. chapitre 9).

canonique — à l'instar de celui à rimes croisées — le sestette à rimes embrassées[7] introduit par Marot et développé par Ronsard. Après la publications des *Amours*, une grande partie de la production de la seconde moitié du XVIe siècle a été caractérisée par l'alternance de ces deux types de sestettes. Trois siècles plus tard, les auteurs et les critiques — sauf Banville qui se veut plus royaliste que le roi[8] — se réfèrent encore à ces deux structures pour définir un sonnet régulier.

En suivant le même principe, nous ne pouvons pas exclure les sonnets dits *féminins* de notre prototype artificiel. De sorte que le sonnet suivant (né sous la plume de Ronsard) ne saurait être moins canonique que celui de Malherbe que nous avons cité plus haut :

LXXVII

J'ai cent fois épreuvé les remedes d'Ovide,
Et si je les épreuve encore tous les jours,
Pour voir, si je pourrai de mes vieilles amours,
Qui trop m'ardent le coeur, avoir l'estomac vuide :
Mais cet amadoüeur, qui me tient à la bride,
Me voiant aprocher du lieu de mon secours,
Maugré moi tout soudain fait vanoier mon cours,
Et d'où je vins mal sain, mal sain il me reguide.
Hà, poëte Romain, il te fut bien aisé,
Quand d'une courtisane on se voit embrasé,
Donner quelque remede, affin qu'on s'en depestre :
Mais cettui là qui voit les yeux de mon Soleil,
Qui n'a de chasteté, ni d'honneur son pareil,
Plus il est son esclave, et plus il le veut estre.[9]

En effet, s'il est vrai que le principe de l'alternance des rimes introduit par l'auteur des *Amours* est commun à l'esthétique des deux siècles en question[10], rien ne nous permet de privilégier les sonnets *masculins* par rapport à ses opposés.

En ce qui concerne le mètre, le sonnet précédent est l'un des deux cas de sonnet en vers alexandrins qui étaient déjà présents dans la deuxième édition du recueil ronsardien (1553). Après l'épopée du décasyllabe, ce type de vers, un *12-voyelles* césuré en 6+6, en a pris le relai s'imposant progressivement comme *le* vers du sonnet français[11].

---

[7] Propriété *6-Em* (v. chapitre 11).

[8] En affirmant que la structure *6-Cr* est la seule structure régulière.

[9] RONSARD (1993 : 133).

[10] Le XVIIIe siècle ne concourt pas à la formation du canon, la forme du sonnet ayant été presque abandonnée.

[11] Le sigle *M-Al* ou M12 : 6+6 identifie l'alexandrin ; *M-Déc* ou *M10 : 4+6* le décasyllabe (v. chapitre 13).

En plus du choix de mètres insolites, les infractions aux règles classiques de la césure, notamment en ce qui concerne le rôle de la voyelle féminine[12], constituent l'un des instruments privilégiés à travers lesquels les cinq poètes que nous avons choisi d'analyser — Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Corbière, Mallarmé — ont « touché au vers[13] ». Nous verrons par la suite que ces artistes « n'ont pas eu besoin de respecter toutes les règles pour produire les plus beaux joyaux de notre langue[14] » et que même s'ils s'écartent tour à tour du modèle canonique, ce sont des sonnets à part entière qu'ils ont composés. Et des sonnets que l'on pourrait même dire être devenus des classiques ! …

Or, la forme compte, certes, mais le contenu aussi. Et sur le plan des contenus, le sonnet est un genre qui ne s'accorde pas avec le principe de *fixité* qui est censé le définir. Le jugement de Baudelaire fait autorité en matière : « tout va bien au sonnet : la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique[15] ». N'empêche qu'à l'origine de la forme, deux gros sujets semblent absorber tout l'intérêt des sonnettistes : l'amour et la religion. Ils vont s'inscrire dans la tradition du sonnet français. Des titres de recueils comme les *Sonnets pour Hélène* (1578) de Ronsard — qui fait suite à la série des *Amours* — ou les *Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption* (1621) de Jean de La Ceppède sont symptomatiques de l'importance confiée par les auteurs à ces deux thèmes *classiques* que l'on pourrait réunir sous un ensemble unique, celui des sonnets encomiastiques. Les inventeurs de la forme, les troubadours siciliens, consacrent leurs pièces au chant de l'amour sur un ton élevé et digne. Il n'en est pas moins chez les Provençaux pour qui, le principe de l'amour étant de toute pureté, de toute vertu, « l'amour que le sonnet dépeindra sera d'ordre sérieux et chaste, intellectuel plutôt que physique[16] ». D'où le rapport entre conception élevée de l'amour et expérience religieuse : nous ne sommes pas surpris de constater que « peu de temps après sa *découverte*, le sonnet ait été destiné à chanter l'amour divin aussi bien que l'amour profane. Depuis lors, le sonnet a servi à maints autres desseins, mais le sonnet mystique ou amoureux reste le prototype de toute création poétique en sonnets[17] ».

---

[12] C'est le cas, par exemple, de l'avant-dernier vers du sonnet *Ma Bohème (fantaisie)* de Rimbaud, qui date de 1870 : « Comme des lyres, je tirais les élastiques ». Notons que le repos imposé par la césure (sixième voyelle) coïncide ici avec une voyelle féminine (*je*).

[13] MALLARMÉ (2003 : 64).

[14] DELORME (2013 : 22).

[15] « Lettre à Armand Fraisse du 18 février 1860 » in BAUDELAIRE (1973 : I, 676).

[16] JASINSKI (1903 : 19).

[17] DONALDSON-EVANS (1969 : 15-16).

Il va de soi que le registre encomiastique ne représente pas la totalité de la production de sonnets du XVIe et du XVIIe siècle. La satire et la critique des mœurs, qui en constituent des contre-modèles, sont déjà présents, par exemple, dans l'œuvre de celui qui ne veut point « imiter d'un Pétrarque la grâce, / ou la voix d'un Ronsard, pour chanter [ses] Regrets » :

> Je ne veux feuilleter les exemplaires Grecs,
> Je ne veux retracer les beaux traits d'un Horace,
> Et moins veux-je imiter d'un Pétrarque la grâce,
> Ou la voix d'un Ronsard, pour chanter mes Regrets.
> Ceux qui sont de Phoebus vrais poètes sacrés
> Animeront leurs vers d'une plus grande audace :
> Moi, qui suis agité d'une fureur plus basse,
> Je n'entre si avant en si profonds secrets.
> Je me contenterai de simplement écrire
> Ce que la passion seulement me fait dire,
> Sans rechercher ailleurs plus graves arguments.
> Aussi n'ai-je entrepris d'imiter en ce livre
> Ceux qui par leurs écrits se vantent de revivre
> Et se tirer tout vifs dehors des monuments.[18]

Loin de son pays natal, déçu par Rome et lassé par les intrigues de la cour papale, Du Bellay forge une écriture vouée à l'expression de ses accès de mélancolie. La femme aimée n'est plus le leitmotiv des compositions poétiques, remplacée par « la plainte élégiaque, la méditation, le rire sardonique et l'attaque feutrée[19] ».

Or, le sonnet est également en mesure d'abriter la protestation virulente et l'aveugle fureur d'un auteur comme Agrippa d'Aubigné dont la muse, dans certains sonnets de l'*Hécatombe à Diane* qui anticipent le ton de ses *Tragiques*[20], embouche « une trompette grinçante […] et fait en sorte que chacun de ses sons fustige avec excès et sans équivoque[21] » :

> Vous qui avez écrit qu'il n'y a plus en terre
> De nymphe porte-flèche errante par les bois,
> De Diane chassante, ainsi comme autrefois
> Elle avait fait aux cerfs une ordinaire guerre,
> Voyez qui tient l'épieu ou échauffe l'enferre ?
> Mon aveugle fureur, voyez qui sont ces doigts
> D'albâtre ensanglantés, marquez bien le carquois,
> L'arc et le dard meurtrier, et le coup qui m'atterre,

---

[18] DU BELLAY (1994 : 62).

[19] GENDRE (1996 : 53).

[20] *Les Tragiques* sont publiés en 1616, alors que les sonnets en question datent des années 1570.

[21] GENDRE (1996 : 53).

Ce maintien chaste et brave, un cheminer accort.
Vous diriez à son pas, à sa suite, à son port,
A la face, à l'habit, au croissant qu'elle porte,
A son oeil qui domptant est toujours indompté,
A sa beauté sévère, à sa douce beauté,
Que Diane me tue et qu'elle n'est pas morte.[22]

Somme toute, en jugeant d'après la variété de tons employés et domaines exploités en parcourant l'évolution historique du genre[23], nous pouvons affirmer que le sonnet peut être encomiastique ou satirique, amoureux ou religieux, réaliste ou burlesque, mais aussi érotique, avec un égal bonheur. Car il ne connaît pas de genre mineur. Le sonnet est donc une forme fixe… *caractérisée par l'hétérogénéité de ses contenus.*

[22] « L'Hécatombe à Diane (s. XXI) » in D'AUBIGNÉ (1960 : 80).

[23] Il suffit de feuilleter les diverses anthologies qui lui ont été consacrées au fil du temps.

III

MODERNITÉ DES CONTENUS

Nous avons défini le sonnet comme *une forme fixe caractérisée par l'hétérogénéité de ses contenus*[1]. Or, ce serait une erreur de se contenter de cette définition qui considère séparément les aspects de la forme et du contenu. La lecture du *Sonnet des Marguerites*[2] nous a révélé que tout un univers méta-poétique est présent — souvent à l'arrière-plan — dans le corps même des poèmes, sous forme de réflexions théoriques ou de références à d'autres sonnets plus ou moins célèbres. Cet aspect du sonnet est fondamental à nos yeux, puisqu'il est lié à la question de sa reconnaissance culturelle en tant que forme fixe et qu'il est, selon nous, un indice flagrant de sa "modernité".

L'éloge du sonnet est presque devenu un genre en soi ; né pour répondre à l'exigence de s'affirmer face aux autres formes poétiques, il a fini par célébrer sa prétendue supériorité formelle. C'est parce qu'il parle de lui-même que le sonnet est "moderne". Il paraît en effet témoigner d'une tendance, qui est celle de la littérature moderne — voire de l'art en général —, à se replier de plus en plus sur elle-même, faute d'un monde qui relègue les artistes aux marges de la société. Or, c'est nécessairement dans la tradition que le sonnet doit puiser ses références et son intertexte au moment où il décide de célébrer sa propre gloire ou lorsqu'il veut simplement se suffire à lui-même en développant son discours auto-réflexif. Cette contradiction est loin de nous surprendre. Nous savons l'ambiguïté qui caractérise le sonnet à partir de son appellation, ce qui fait dire à Gendre que « le sonnet, comme le soleil de Shakespeare, est toujours vieux et neuf[3] ».

---

[1] Cf. chapitre précédent.

[2] V. chapitre 1.

[3] GENDRE (1996 : 204).

Deux injonctions contradictoires s'imposent d'ailleurs au sonnettiste : le respect des traits distinctifs de la forme — indispensable à sa reconnaissance en tant que telle — et l'innovation, cette qualité de la composition qui la rend autonome par rapport à l'ensemble de la catégorie *sonnets*. Le sonnet a donc besoin de « reste[r] *familier*, tout en se renouvelant constamment[4] ». Au dire de Rigolot, « tout se passe donc comme si, dans la revendication même de la *nouvelleté*, il fallait renouer avec la plénitude du chant que nous avaient léguée les vieux poètes : néosémantisme, oui ; néologisme, non[5] ».

Nous pouvons vérifier le côté ambigü que nous venons de souligner dans un sonnet verlainien dont l'originalité « est subtilement composée d'ancien et de nouveau [6] » :

À la louange de Laure et de Pétrarque

Chose italienne où Shakspeare a passé
Mais que Ronsard fit superbement française,
Fine basilique au large diocèse,
Saint-Pierre-des-Vers, immense et condensé,

Elle, ta marraine, et Lui qui t'a pensé,
Dogme entier toujours debout sous l'exégèse
Même edmondschéresque ou francisquesarceyse,
Sonnet, force acquise et trésor amassé,

Ceux-là sont très bons et toujours vénérables,
Ayant procuré leur luxe aux misérables
Et l'or fou qui sied aux pauvres glorieux,

Aux poètes fiers comme les gueux d'Espagne,
Aux vierges qu'exalte un rythme exact, aux yeux
Epris d'ordre, aux coeurs qu'un voeu chaste accompagne.[7]

Si on se limite au titre, Verlaine semble nous donner un poème qui amalgame un thème amoureux (si cher à Pétrarque) à l'éloge de la forme (d'où l'extension de la louange à son prédécesseur italien). Nous nous apercevrons par la suite que l'auteur ne consacrera à Laure qu'un seul hémistiche pour souligner son rôle de marraine dans le cadre d'une sorte de cérémonie d'auto-célébration du sonnet.

---

[4] MONTÉMONT (2004 : 44).

[5] RIGOLOT (1984 : 16).

[6] RIGOLOT (1984 : 16).

[7] VERL. 320.

Comme s'il s'agissait de donner « une riche définition du sonnet[8] », le titre définitif du poème[9], la référence à l'origine italienne de la « chose » et les citations de Shakespeare et Ronsard résument les étapes les plus importantes de l'évolution de notre forme. Bien sûr, le choix de l'intertexte n'est pas aléatoire. Selon Gendre, « fixer le point d'origine chez Pétrarque est à la fois faux et très vrai. Verlaine oublie le siècle de sonnets qui a précédé le *Canzoniere*, mais, avec une intuition tout à fait juste, il attribue à Pétrarque ce qu'on pourrait appeler les marques d'usage décisives[10] ». En effet, s'il appartient à Jacopo da Lentini d'avoir inventé la forme *sonnet*, c'est grâce à Pétrarque qu'elle s'est fixée et qu'elle s'est diffusée hors d'Italie. Pour ce qui en est de « son essaimage en Europe transalpine[11] », les citations de Ronsard et Shakespeare sont justifiées par le fait que ces deux auteurs ont illustré les modèles *nationaux*, en adaptant l'invention italienne aux exigences de leur langue. D'où, par exemple, l'originalité du sonnet anglais.

Les systèmes métrique et rimique employés par Verlaine participent de l'enjeu intertextuel : côté rimique, soulignons que c'est à partir de Pétrarque que les quatrains à deux rimes embrassées (*2-Em*) ont prévalus sur les quatrains croisés (que l'on trouve fréquemment chez Dante, par exemple) et que la structure des rimes choisie pour le sestette (*6-Cr*) est l'une des deux structures illustrées dans les *Amours* de Ronsard. Si le schéma rimique — *R5 (2-Em ; 6-Cr)*[12] — n'a rien de singulier, nous ne pouvons pas en dire autant des autres choix stylistiques opérés par Verlaine : le mètre employé (*M11 : 5+6*[13]) est rarissime ; il imite l'*hendécasyllabe* italien[14] et s'instaure à mi-chemin entre l'alexandrin français et le *blank verse* shakespearien. De même, le sonnet en une seule phrase (*P1*[15]) — très "à la manière de Pétrarque" — n'est pas à l'ordre du jour « à l'heure de l'Art pour l'Art[16] ». Il est évident que le poète de *Jadis et naguère* a « conscience de marcher dans le pas de son illustre prédécesseur italien[17] ».

---

[8] GENDRE (1996 : 203).

[9] Le poème était anciennement appelé *Le Sonnet*, au moment de sa première publication dans *La Nouvelle Rive Gauche* (23 février - 2 mars 1883).

[10] GENDRE (1996 : 203).

[11] Gendre (1996 : 203).

[12] v. chapitre 11.

[13] v. chapitre 13.

[14] Bien que *le* vers italien soit, en réalité, l'équivalent du décasyllabe *M10 : 4+6*.

[15] v. chapitre 14.

[16] DURAND (2006 - 171).

[17] SABOURDY (2005 : 72).

La suite du premier quatrain nous introduit dans son architecture « immense et condensée » et parallèlement à la thématique religieuse que l'auteur de *Sagesse* emprunte à la tradition littéraire du Grand Siècle[18]. Sensible comme l'est Verlaine « à la valeur plastique du sonnet, qui se présente comme une œuvre d'art[19] », le poète accompagne le lecteur dans une visite guidée de cette basilique de « Saint-Pierre-des-Vers », à l'âge d'or du sonnet français. Sinon que les « adjectifs forgés par Verlaine sous les noms de deux critiques traditionalistes, Edmond Schérer (1815-1889) et Francisque Sarcey (1827-1899)[20] » qui composent le septième vers, nous ramènent — ne serait-ce que pour un moment — à l'actualité du débat critique. Par le biais de cette « adjectivation burlesque réunissant prénoms et noms [Verlaine] transforme en une satire la mention d'adversaires littéraires[21] » pour reprendre enfin, déjà à partir du vers suivant, son propos « qui n'est qu'un vaste éloge, c'est-à-dire un blason du sonnet[22] ».

Le cas de Verlaine n'est pas isolé dans le panorama littéraire français de la seconde moitié du XIXe siècle. Avant lui, Gautier avait joué de l'homonymie entre la page et le page, l'une et l'autre « de satin blanc ». Sans parler de Baudelaire. Il se peut que la remise à l'honneur du *sonnet sur le sonnet* signale après tout la fin du lyrisme romantique. Comme le dit Durand, « l'inflexion est acquise voulant non 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 […] restera affirmation du métier poétique et de l'artisanat formel en même temps qu'affirmation de la poéticité même [23] ».

En effet, dans *À la louange de Laure et de Pétrarque*, Verlaine « laisse entendre que la forme vide du sonnet peut à elle seule inspirer les poètes[24] ». Mallarmé ira plus loin, jusqu'à solliciter « la disparition élocutoire du poète[25] ». Absence du poète, absence du poème, comme en témoigne « ce sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons[26] » :

---

[18] v. chapitre 2.

[19] GENDRE (1996 : 203).

[20] Bivort in VERLAINE (2009 : 58).

[21] GENDRE (1996 : 205).

[22] GENDRE (1996 : 205).

[23] DURAND (2006 : 171).

[24] SABOURDY (2005 : 72).

[25] « Crise de vers » in MALLARMÉ (1945 : 366).

[26] « Lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868 » in MALL. 732.

Sonnet allégorique de lui-même

La Nuit approbatrice allume les onyx
De ses ongles au pur Crime, lampadophore,
Du Soir aboli par le vespéral Phoenix
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore

Sur des consoles, en le noir Salon : nul ptyx,
Insolite vaisseau d'inanité sonore,
Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx
Avec tous ses objets dont le Rêve s'honore.

Et selon la croisée au Nord vacante, un or
Néfaste incite pour son beau cadre une rixe
Faite d'un dieu que croit emporter une nixe

En l'obscurcissement de la glace, décor
De l'absence, sinon que sur la glace encor
De scintillations le septuor se fixe.[27]

Mais Verlaine pouvait compter aussi sur d'autres compagnons de route. Ce n'est pas par hasard « que ce soit à la forme sonnet de préférence qu'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[28] » :

Voyelles

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

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :

---

[27] MALL. 131.

[28] DURAND (2006 : 176).

— Ô l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ![29]

À en croire l'auteur d'*Une saison en enfer*, un de ses mérites serait d'avoir *inventé* « la couleur des voyelles : A noir, I blanc, E rouge, O bleu, U vert[30] ». En effet, Rimbaud fait allusion aux *Voyelles* dans un fragment où il narre « ses *délires* poétiques[31] ». Or il se peut que l'intérêt de ce sonnet, que Verlaine publie en tête de la série des poèmes rimbaldiens dans *Les Poètes maudits*[32], relève plutôt d'une question formelle. Et c'est justement l'existence de la retranscription en prose de la phrase correspondant à l'*incipit* du sonnet qui stimule notre réflexion[33]. Dans *Alchimie du verbe*, « Rimbaud ponctue de la même manière […] sinon que […] l'ordre traditionnel, normalisé par l'école, est retrouvé[34] ». En plus de « l'identification de la voyelle O à l'*Oméga*, dernière lettre de l'alphabet grec et suggestion d'infini, de cycle et de jugement dernier[35] », c'est la volonté d'éviter l'hiatus — « l'adjectif *bleu* se terminant par une voyelle, il ne peut être suivi par une autre voyelle dans un vers, au contraire des quatre autres adjectifs de couleur » — qui induit Rimbaud poète a déporter le *O bleu* « à la fin de la série de *Voyelles*[36] ». Ainsi ce chef-d'œuvre serait-il moins un « blason de lettres et de couleurs[37] » qu'un éloge du vocalisme poétique et, par conséquent, de "l'institution Sonnet" où il apparaît, « espace de résonance de la langue poétique à son apogée[38] ». Rimbaud nous rappelle, à sa manière, que « c'est par les voyelles, après tout, que s'effectue le compte métrique[39] ».

Et c'est encore sur la même « 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)*[40] » :

---

[29] RIMB. 167.

[30] RIMB. 263.

[31] Guyaux in RIMB. 932.

[32] V. VERLAINE (2013 : 30).

[33] Qui s'appuie sur les travaux de Guyaux (cf. RIMB.) et Durand [cf. DURAND (2006)].

[34] Guyaux in RIMB. 873.

[35] Guyaux in RIMB. 874.

[36] Guyaux in RIMB. 873-874.

[37] Guyaux in RIMB. 876.

[38] DURAND (2006 : 176).

[39] DURAND (2006 : 176).

[40] DURAND (2006 : 176).

I 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,
Emboîtant 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 ;
A chaque pieu, la rime — exemple : chloroforme.
— Chaque vers est un fil, et la rime un jalon.

— Télégramme sacré — 20 mots. — Vite à mon aide…
(Sonnet — c'est un sonnet —) O Muse d'Archiméde !
— 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 :
« O lyre ! O délire ! O… » — Sonnet — Attention ![41]

Pic de la Maledetta —. Août.

Corbière semble poser l'accent sur la « laideur pythagorique » du sonnet : ses règles comminatoires « y sont renvoyées à une absurde dimension militaire[42] ». Même la modernité qui l'inspire — railway, télégraphe, annonce publicitaire — est une « modernité froide de la sérialité et de la réification généralisée[43] ». Il reste qu'elle est inscrite dans la forme, de même que la tradition : « 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[44] ».

Les exemples que nous venons de citer témoignent du fait que sur le terrain des contenus se jouent des manœuvres qui vont moins à contre-courant par rapport à la direction suivie par la forme qu'elles ne procèdent parallèlement à sa marche, pour en mettre en relief son ambiguïté : cette structure que le compas de la « muse d'Archimède » inspire, apparemment très claire, rigide et contrôlée, se trouve constamment perturbée par son côté irrationnel, qui s'exprime notamment dans son asymétrie structurelle.

---

[41] CORB. 718.

[42] DURAND (2006 : 177).

[43] DURAND (2006 : 177).

[44] DURAND (2006 : 177).

IV

MODERNITÉ DE LA FORME

« What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry »

William Blake

L'asymétrie formelle est sans aucun doute l'une des caractéristiques du sonnet qui satisfait à son exigence d'ambiguïté et qui contribue davantage à sa modernité. D'emblée, le lecteur peut aisément la repérer :

Sonnet

Je vais faire un sonnet ; des vers en uniforme
Emboîtant 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 des dominos en file, tout au long.
J'ai suivi mainte allée épinglée où chaque orme
Rêvait 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

1,2,3,4, et puis 4 : 8 — je procède
Ensuite 3 par 3 — tenons Pégase raide,
Ô lyre ! ô délire ! oh ! assez ! attention.[1]

[1] CORB. 1271.

Même si l'on admet avec Corbière que « la preuve d'un sonnet est par l'addition[2] », il reste qu'un poème composé d'une suite de 14 vers n'est pas forcément un sonnet. Pour ce qui concerne le sonnet français *standard*, « reconnaître un sonnet, c'est plutôt reconnaître un *octave* suivi d'un *sestette*[3] ». La première division d'une pièce de 14 vers — s'il y en a une — est donc simplifiable dans la formule 8-6, les deux parties du sonnet pouvant être comparées « par la force de leur autonomie, à de véritables strophes[4] », d'où les termes *fronte* et *sirma* dérivants de la tradition italienne. L'inévitable fracture qui se crée au moment du passage de la première partie à la seconde s'appelle *volta*[5]. Cette répartition serait l'héritage d'une division propre à la *cobla esparsa,* terme qui désigne une stance isolée de la chanson médiévale, pièce à partir de laquelle le sonnet — dans un moment où la poésie rompt avec le chant — prend son essor en tant que forme autonome.

Or, l'octave[6] se composant de deux ensembles de quatre vers appelés *quatrains* — « deux parties largement indépendantes l'une de l'autre[7] » — le nombre 8 s'avère être ultérieurement décomposable en 4-4. Il s'agit de la répartition canonique des premiers vers, qui sera pourtant régulièrement mise en discussion par les auteurs le long de l'évolution de la forme : pensons aux divisions typographiques alternatives (les sonnets *inversés* en sont un exemple) et — côté syntaxe — aux sonnets en une seule phrase, aux enjambements entre huitième et neuvième vers, à la *tentation symétrique* de la structure *7/7* (répartition en deux phrases de 7 vers).

Mais les contradictions les plus éclatantes du système strophique résident dans la structure du sestette. En plus d'être la cause de l'asymétrie de l'architecture générale de la pièce — la longueur différente entre les deux parties séparées par la bascule engendrant de nombreux effets dont nous parlerons plus bas — le sestette est porteur à son intérieur d'une asymétrie ultérieure, due au fait que le prototype du sonnet *régulier* impose trois rimes pour six vers en excluant la structure CDE CDE et que sa disposition typographique *canonique* impose quant à elle une division en deux ensembles de trois vers, que nous appellerons *tercets*.

---

[2] Sa commutativité garantissant le statut de sonnet aux formes *inversées, polaires* et *alternées*.

[3] AROUI (2005 : 502).

[4] AROUI (2005 : 502).

[5] Nous reviendrons plus bas sur l'importance de cet endroit sensible du sonnet, véritable *moment- charnière* du poème. Pour le définir nous utiliserons dorénavant le terme équivalent en français : *bascule.*

[6] À l'instar de Jean-Louis Aroui, nous préférons ce terme plutôt que celui de *huitain*, désignant une strophe de huit vers ainsi définie par égalité mutuelle avec son pair, ce qui n'est pas le cas dans le sonnet (sinon par rapport à un modèle imaginaire de sonnet). Il en va de même pour le terme *sestette* qui remplace ici le plus commun *sizain*.

[7] AROUI (2005 : 503).

Ainsi la structure *irrégulière* citée ci-dessus serait-elle la seule en mesure d'éviter la contradiction entre les deux canons. Mais le canon veut au contraire qu'il y ait un distique faisant *typographiquement* corps unique avec un vers détaché de son contexte rimique (que le lecteur repérera dans le tercet final). Or, bien que l'agencement des rimes ne soit pas l'argument du présent chapitre[8], nous soulignons ici la nature ambigüe des tercets. À titre de comparaison nous pouvons prendre le cas du sonnet *anglais*, où la division typographique et les rimes vont de pair, alors que dans le modèle du sonnet français la structure rimique appellerait à une division 2-4 tandis que la convention typographique impose une division 3-3.

Arrêtons-nous un instant sur les raisons pour lesquelles la valeur de cette convention ne peut pas être sous-estimée : le système asymétrique du sonnet est régi par une ambiguïté de fond : si les rimes délimitent quant à elles trois systèmes clos équivalents à des strophes, « un autre indice du sonnet, qui remonte au moins au temps des incunables, […] la division typographique du sizain en deux tercets[9] » fait en sorte que le lecteur bascule entre une division tripartite et une répartitions en quatre ensembles. L'équivoque serait celui d'une forme qui ne saurait se décider en faveur d'une prédominance de l'oreille ou de l'œil (rappelons-nous ses origines), le sestette étant l'endroit où se manifeste ce double jeu : « Ce qui, phoniquement, demeurait un ensemble, se présente à l'œil comme deux unités[10] ».

Alors que dans des éditions anciennes, l'existence de la *strophe* pouvait n'être repérable que par sa cohérence interne (par exemple par la ponctuation ou la disposition rimique) — ce qui renvoyait le lecteur à l'idée d'un ensemble constitué de trois strophes — un sonnet tel qu'il est édité actuellement se présente à l'œil comme une composition en quatre parties : et il suffit de penser aux sonnets de Mallarmé — où « le propos s'anéantit, ou plutôt se réfugie dans les marges, dans les blancs où gît l'être potentiel[11] » — pour se rendre compte qu'il ne s'agit pas là d'un simple effet visuel. Mallarmé lui-même souligne l'influence de la question typographique sur l'ensemble du poème en ces termes : « L'armature intellectuelle du poëme se dissimule et tient — a lieu — dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers[12] ».

---

[8] v. chapitres 10-11.

[9] GENDRE (1996 : 14-15).

[10] GENDRE (1996 : 15).

[11] GENDRE (1996 : 224).

[12] « Lettre à Charles Morice du 27 octobre 1892 » in MALLARMÉ (2003 : 659).

N'empêche que « c'est avec des mots » que l'on fait des vers. Il me semble donc opportun de revenir à la question de l'asymétrie de longueur qui différencie l'octave et le sestette. En se référant toujours à un sonnet prototype, en supposant l'existence d'une rupture à la volta (ou, le cas échéant, d'une progression qui s'opère en deux moments distincts), il paraît plutôt banal de dire que tout discours en huit vers se déploie de manière différente par rapport à un discours en six vers. Soit. La proportion est de 4/3. Dans le cas d'un sonnet en mètre alexandrin, qui compte 168 syllabes, sa première partie est constituée de 96 syllabes et la seconde de 72 syllabes.

Un fanatique de l'ordre et de la symétrie tel que Banville avait créé l'illusion de résoudre le problème par une formule, qui ne fait pourtant que confirmer — malgré le propos de l'auteur — ce que nous venons d'affirmer :

> La forme du Sonnet est magnifique, prodigieusement belle — et cependant infirme en quelque sorte ; car les tercets, qui à eux forment six vers, étant d'une part *physiquement* plus courts que les quatrains, qui à eux deux forment huit vers —, et d'autre part *semblant* infiniment plus courts que les quatrains — à cause de ce qu'il y a d'allègre et de rapide dans le tercet et de pompeux et de lent dans le quatrain ; — le Sonnet ressemble à une figure dont le buste serait trop long et les jambes trop grêles et 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. […] L'artifice doit donc consister à grandir les tercets, à leur donner de la pompe, de l'ampleur, de la force et de la magnificence. […] Mais ici il s'agit d'exécuter ce grandissement sans rien ôter aux tercets de leur légèreté et leur rapidité essentielles[13].

Selon Chevrier, en réponse à « ce reproche de nanisme micromèlique » fait par Banville, « la forme remaniée par Mallarmé [le sonnet anglais] évoque plutôt une danseuse sur ses pointes…[14] ».

En fin de compte, et n'en déplaise à Banville, « la loi générale du sonnet, commande[rait] l'extension, puis la contraction[15] ». Ni plus ni moins qu'une longue phrase proustienne, le sonnet prend soin de son lecteur et suit le principe fondamental selon lequel une tension narrative peut se dilater davantage dans une première phase (croissante) du discours — comme si l'auteur tirait des élastiques — pour se résoudre après en un déploiement plus court, afin de ne dépasser pas les limites de l'attention du lecteur. Lisons Proust pour mieux comprendre de quoi il s'agit :

---

[13] BANVILLE (1872 : 176-178).

[14] CHÉVRIER (1995 : 46).

[15] GENDRE (1996 : 219).

> Et comme cet hyménoptère observé par Fabre, la guêpe fouisseuse, qui pour que ses petits après sa mort aient de la viande fraîche à manger, appelle l'anatomie au secours de sa cruauté et, ayant capturé des charançons et des araignées leur perce avec un savoir et une adresse merveilleux le centre nerveux d'où dépend le mouvement des pattes, mais non les autres fonctions de la vie, de façon que l'insecte paralysé près duquel elle dépose ses œufs, fournisse aux larves quand elles écloront un gibier docile, inoffensif, incapable de fuite ou de résistance, mais nullement faisandé, Françoise trouvait pour servir sa volonté permanente de rendre la maison intenable à tout domestique, des ruses si savantes et si impitoyables que, bien des années plus tard, nous apprîmes que si cet été-là nous avions mangé presque tous les jours des asperges, c'était parce que leur odeur donnait à la pauvre fille de cuisine chargée de les éplucher des crises d'asthme d'une telle violence qu'elle fut obligée de finir par s'en aller[16].

La longue phrase que nous venons de citer — apparemment très complexe — se construit pourtant sur une architecture qui est entièrement au service du lecteur. Comme dans le cas du sonnet, elle se divise en deux parties, la proportion de 4/3 justifiant l'analogie proposée. Chaque partie est consacrée à l'un de deux constituants de la *métaphore,* qui est une ressource privilégiée du langage poétique ; la première au comparant : « et comme cet hyménoptère … », la seconde au comparé[17] : « [ainsi] Françoise … ».

La partie en tête de la phrase, composée d'une séquence d'appositions qui ne semble avoir jamais de fin, se veut plus longue et plus complexe que celle qui la termine. Le lecteur, sans doute fatigué au moment où il atteint le tournant, doit être aidé — afin de venir au bout de sa lecture — par la structure même de la proposition. Le narrateur ne cesse alors d'alimenter la curiosité du lecteur par le biais d'un procédé très simple : chaque fois qu'il ajoute des informations censées compléter une unité de sens, des nouveaux éléments de suspense sont introduits qui font en sorte que le lecteur n'est jamais en mesure de céder à la fatigue et, par conséquent, interrompre la lecture : ces effets de suspension — « si savantes et si impitoyables que … », « nous apprîmes que … », « c'était parce que … », « d'une telle violence qu[e]… » — ont pour but de fragmenter un espace qui en vertu de sa position finale pourrait sinon paraître insurmontable, en lui donnant ainsi une certaine légèreté.

De manière analogue, dans sa seconde partie, le sonnet standard vient à l'aide du lecteur en divisant typographiquement en deux ce qui serait une unité strophique (ce qui stimule aussi une fragmentation syntaxique) et en multipliant les rimes. Le lecteur se trouve alors conforté par l'illusion d'un nœud qui va peu à peu se démêler.

---

[16] PROUST (1987 : I, 122).

[17] cf. chapitre 7.

L'aspect de l'attention *au* et *du* lecteur n'est pas négligé par les sonnettistes du XIXe siècle. Il est tout à fait central, par exemple, dans la réflexion esthétique de Baudelaire. Dans le célèbre éloge (en prose) de notre forme, il écrit : « Tout ce qui dépasse la longueur de l'attention que l'être humain peut prêter à la forme poétique n'est pas un poème[18] ». Se figurant alors le sonnet à l'image d'une danse, l'auteur et le lecteur censés danser en couple, son asymétrie serait finalement une qualité positive, les quatrains « ayant l'expansion des choses infinies », le sestette le don de la synthèse nécessaire à toute conclusion.

Rappelons-nous que le sonnet naît comme une forme épigrammatique et diversement de la ballade, par exemple, qui ne se termine pas, il exige un *terminus* à son voyage. « Par sa brièveté et par sa chute, le sonnet est une forme close ; par son asymétrie, il est une forme, je n'irai pas jusqu'à dire oraculaire, mais en tout cas énigmatique. L'esprit, comme la sensibilité, séduits par des trompe-l'œil aiment à s'y chercher[19] ». Aragon le définit une « machine à penser » dont la raison d'être serait celle de « résoudre une question posée dans ses quatrains par le double déduit logique de ses tercets[20] ». Or, l'asymétrie de la forme est remise en question par une propriété caractérisant quelques sonnets de notre corpus dont *Ma Bohème* de Rimbaud :

Ma bohème (fantaisie)

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
Mon paletot aussi devenait idéal ;
J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ;
Oh ! là ! là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !

Mon unique culotte avait un large trou.
— Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.
— Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou

Et je les écoutais, assis au bord des routes,
Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
De rosée à mon front, comme un vin de vigueur ;

Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon coeur ![21]

---

[18] BAUDELAIRE (1973 : I, 676).

[19] GENDRE (1996 : 130).

[20] DONALDSON-EVANS (1969 : 16).

[21] RIMB. 106.

Ce *manifeste* qui met en scène « avec un ton délicatement parodique […] l'amour courtois du ménestrel itinérant[22] » partage — « sous le signe de l'élasticité et de l'*aise*[23] » — plusieurs traits stylistiques avec les deux autres sonnets du "cycle bohémien" (à savoir *Au Cabaret-Vert*[24] et *La Maline*[25]). En plus de proposer des parallélismes inhérents « l'équilibre interne du vers[26] » — notons le même emploi du proclitique à la césure du treizième vers de *Ma Bohème* et du troisième vers du sonnet *Au Cabaret-Vert*[27] — nous observons le même décalage quant à « l'équilibre d'ensemble du sonnet[28] ». Comme l'a signalé Pierre Brunel[29], dans tous les trois cas, la dernière phrase du second quatrain enjambe la bascule. Ces enjambements, soulignés par la propriété *XB*[30] qui relève « l'absence de ponctuation à la fin du huitain[31] », Rimbaud a pu les trouver chez Baudelaire[32] et dans trois sonnets des *Poèmes saturniens*[33]. *Nevermore* et *Monsieur Prudhomme,* en particulier, « présentent le même genre de décalage que les sonnets de Rimbaud. Ceux-ci enjambent sur une coordination entre deux propositions (*Au Cabaret-Vert, Ma Bohème*) ou sur une apposition en incise qui vient couper une proposition entre le sujet et le verbe (*La Maline*)[34] ».

Dans *Ma Bohème*, ce décalage « à l'échelle du sonnet entre la division métrique en huitain et sixain et la division syntaxique » est souligné par la discordance globale entre « la suite des sept premières courtes phrases [et] la longue phrase qui commence au vers avant le sixain[35] ». Et pourtant, au dire de Cornulier, « sous ce décalage manifeste, on peut aussi apercevoir une concordance profonde[36] » :

---

[22] MURPHY (2004 : 122-123).

[23] MURAT (2001 : 211).

[24] v. conclusion(s).

[25] v. chapitre 14.

[26] MURAT (2002 : 211).

[27] « Comme des lyres *je* + tirais les élastiques » ; « — *Au Cabaret-Vert* : *je* + demandai des tartines ».

[28] MURAT (2002 : 211).

[29] BRUNEL (1983 : 56).

[30] cf. chapitre 7.

[31] CORNULIER (2009 : 53).

[32] *L'Aube spirituelle, Un fantôme IV (Le Portrait), Le Vin du solitaire, Recueillement…*

[33] *Une grande dame*, *Monsieur Prudhomme* (v. chapitre 14) et *Nevermore* (v. chapitre 6).

[34] MURAT (2002 : 212).

[35] CORNULIER (2009 : 53).

[36] CORNULIER (2009 : 53-54).

> [Dans Ma Bohème] le sizain constitue à lui seul une coordonnée affirmative ; et le huitain peut donner à la fin de son dernier vers une impression de complétude, le huitième vers fournissant une huitième phrase affirmative ; en témoigne parfois non seulement la manière dont le sonnet est dit, mais la manière dont il est imprimé, par exemple avec un point final après « frou-frou » dans la collection « Bouquins » (éd. Louis Forestier). Ces "erreurs" révèlent une division réelle : le dernier vers du huitain, disant que « Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou », n'exprime pas plus explicitement que le second vers (« sous le ciel, Muse […] ton féal ») le phénomène même de l'influence du ciel. Ce n'est qu'au début du sixain que l'enfant est représenté « assis » écoutant les étoiles et recevant la rosée. Ainsi le huitain entier peut sans contresens être compris comme exprimant principalement la marche (même poétique et rimante), et le sixain entier comme exprimant l'influence du ciel et l'espèce d'activité musicienne (bizarre) des souliers aux cordons tirés avec le pied près du cœur. La bascule du sonnet (terme d'André Gendre) est donc complexe, et permet de le partager à la fois entre deux fois sept vers (décalage), et entre son huitain et son sixain (concordance profonde)[37].

En général, sans rentrer pour le moment dans le détail des structures qui composent l'ensemble d'un sonnet, nous pouvons affirmer que « le moule étroit de ses quatorze vers [en fait] une discipline intellectuelle, un outil au moyen duquel on arrive à sonder l'esprit[38] ». Dans le cas de *Ma Bohème*, le parallélisme entre forme et contenu est apparemment garanti du fait que « la fière allure de celui qui va non seulement debout, mais *sous le ciel*, […] contraste finalement […] l'humble posture de celui qui, assis au bord de la route (sol) et même replié en son intimité, rapproche de son cœur son pied[39] ».

Asymétrique ou non, il reste que le sonnet est « une énigme qui n'est pas déchiffrable que par et dans la construction[40] ». Somme toute, c'est donc la structure en trompe-l'œil qui souligne et parfois même impose quelques détours sémantiques dans le corps du sonnet : « 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[41] ». Un coup de théâtre est toujours à l'affût, le plus souvent à l'occasion des endroits stratégiques du sonnet, tels que l'attaque[42], la bascule[43] ou la chute[44].

---

[37] CORNULIER (2009 : 53-54).

[38] DONALDSON-EVANS (1969 : 16).

[39] CORNULIER (2009 : 60).

[40] GENDRE (1996 : 222).

[41] DURAND (2006 : 177).

[42] cf. chapitre 6.

[43] cf. chapitre 7.

[44] cf. chapitre 8.

2d quatrain

L’ABC DU SONNET

V

AUTOUR DU SONNET

Un sonnet ne se résume pas à ses quatorze vers. Le contexte et le paratexte influencent la lecture d'un poème qui « est certes une forme close et autonome, mais paradoxalement s'est développé en grappes plus ou moins hiérarchisées au sein des recueils[1] ». Le degré d'autonomie du sonnet a beaucoup évolué avec le temps. À son origine, fidèles à la logique d'antan, des auteurs comme Ronsard ou Du Bellay composent leur pièces autour d'un même sujet — le recueil des *Amours,* par exemple, est une collection sur le thème suggéré par le titre — et suivent un fil rouge bien déterminé : chaque poème constituant « une réponse contrastée ou nuancée à tel autre[2] » est en relation avec l'ensemble auquel il est censé appartenir.

Même en parcourant les recueils plus modernes, le lecteur n'aura pas de difficulté à repérer de véritables séquences de sonnets. Des sections de *Sagesse,* par exemple, sont entièrement composées de ce genre de séquences, le sonnet « permet[tant] sur un thème donné de multiplier les tableaux comme une suite de variations[3] ». Bien que non identifiables aux sections du recueil, des séquences sont également présentes dans les *Fleurs du mal* : pour n'en citer qu'une, il suffit de penser aux trois sonnets consécutifs — de *La Beauté* à *La Géante*, en passant par *L'Idéal* — consacrés à cette beauté particulière qui est la beauté baudelairienne. Et il est possible de parler de *cycle bohémien* (en se référant à *Ma bohème, Au Cabaret-Vert* et *La Maline)* même chez un auteur (Rimbaud) qui n'a jamais eu soin d'imprimer — « cette petite chose immense[4] » — ses vers.

---

[1] GENDRE (1996 : 115).

[2] GENDRE (1996 : 90).

[3] GENDRE (1996 : 194).

[4] VERLAINE (2013 : 43).

En somme, « la finesse des mécanismes mis en œuvre dans un unique sonnet fai[san]t miroiter des horizons de sens plus subtils encore, […] les poètes se sont plu à élaborer des réseaux de sens entre plusieurs sonnets[5] ». La propriété de se prêter à de savantes dispositions caractérise donc la forme étudiée : dans les recueils où le sonnet est mêlé à des formes plus longues « sa fonction paraît se définir […] selon une dichotomie : concentration - expansion. Les sonnets représentent le temps de la concentration, les autres pièces le temps de l'expansion[6] ». C'est le cas, par exemple, des *Fleurs du mal* qui, mélangeant des sonnets à des pièces de longueur différente, s'inscrivent ainsi dans la lignée des *canzonieri* classiques.

Avec le temps, le caractère individuel du sonnet se fait de plus en plus marqué, sa beauté pythagorique se suffisant à elle-même. En témoigne la croissante rigueur individuelle des pièces. Ce qui engendre inévitablement des effets sur le rapport entre les pièces mêmes et les recueils qui les contiennent. Au cours du XIXe siècle, le sonnet « a pris, lui, une importance individuelle plus considérable qui lui permet de figurer en petit nombre[7] » ou d'être considéré dans son autonomie. La diversification des contenus allant de pair, l'ensemble perd de son unité et les auteurs peinent davantage[8] dans la construction de leurs *concept-albums* (si l'on peut employer un terme du vocabulaire musical contemporain).

La fragmentation qui s'en suit influence l'itinéraire de lecture à l'intérieur des recueils. S'il est traditionnellement choisi par l'auteur et par conséquent imposé au lecteur par la succession typographique du texte — c'est encore le cas des *Fleurs du mal*, le voyage baudelairien étant divisé en sections —, les choses changent avec Mallarmé, qui prône plutôt le contraire : selon lui, « tout poëme d'un volume de vers doit pouvoir être lu à part et détaché, comme s'il n'appartenait pas à un ensemble[9] ». Ainsi la "navigation" du lecteur de ses *Poésies* a-t-elle lieu là « où tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs[10] ».

Le manque d'un parcours de lecture déterminé en amont ne signifie pourtant pas l'absence d'une architecture, Mallarmé dédaignant les livres qui en sont privés. Hypothèse confirmée — entre

---

[5] GENDRE (1996 : 115).

[6] GENDRE (1996 : 132).

[7] GENDRE (1996 : 166-167).

[8] Signalons à ce propos le cas *légendaire* de Jules Laforgue qui ne cessait de se plaindre à propos du manque d'unité de son œuvre poétique.

[9] « Lettre à Léo d'Orfer (juin 1884) » in MALLARMÉ (1965 : II - 782).

[10] « Crise de vers » in MALLARMÉ (1945 : 360).

autres — par « le soin qu'il a apporté à l'encadrement paratextuel du volume [*Poésies*], installant en position symétrique à chaque extrémité, un sonnet faisant office de portique (dessinant, au moins, le fantôme d'un édifice)[11] ».

Salut

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe ;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers ;

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile[12]

Au sonnet liminaire — « texte protocolaire à tous égards et dont Mallarmé souhaitait qu'il fût composé dans un autre caractère que la suite afin de mieux le démarquer de l'ensemble qu'il ouvre à la manière d'une dédicace, d'une épigraphe ou d'une préface (*Salut* est tout cela à la fois)[13] » — fait écho, dans le souci de recréer un véritable effet de cadre, le sonnet *Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos* :

Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos,
Il m'amuse d'élire avec le seul génie
Une ruine, par mille écumes bénie
Sous l'hyacinthe, au loin, de ses jours triomphaux.

Coure le froid avec ses silences de faux,
Je n'y hululerai pas de vide nénie
Si ce très blanc ébat au ras du sol dénie
À tout site l'honneur du paysage faux.

---

[11] DURAND (1998 : 64).

[12] MALL. 4.

[13] DURAND (1998 : 52).

Ma faim qui d'aucuns fruits ici ne se régale
Trouve en leur docte manque une saveur égale :
Qu'un éclate de chair humain et parfumant !

Le pied sur quelque guivre où notre amour tisonne
Je pense plus longtemps peut-être éperdument
À l'autre, au sein brûlé d'une antique amazone.[14]

Il convient d'ajouter une dernière remarque à propos de ces deux sonnets : si le premier d'entre eux est titré, ce n'est pas le cas pour celui qui clôt l'édition Deman du recueil mallarméen. Ainsi sommes-nous introduit au paratexte auctorial[15], un autre élément qui peut influencer sur la question de l'autonomie d'une forme. Le titre en particulier joue un rôle très important. Les sonnets de Ronsard en étaient privés. Ils étaient numérotés. Preuve supplémentaire — s'il en fallait une — qu'un ordre de lecture était fourni par l'auteur. D'après Malherbe, le titre générique de *Sonnet*, de simples formules d'hommage ou quelques mots sur la circonstance dans laquelle le texte est composé vont prendre le relai du système de numérotation en vogue à la Renaissance. Signe évident du changement de destination d'une forme de plus en plus vouée aux occasions galantes.

Le XIXe siècle confère aux sonnets des titres, ce qui témoigne, en quelque sorte, de leur existence individuelle. En réalité, des signes avant-coureurs de cette évolution apparaissent déjà chez Tristan l'Hermite. Selon Gendre, le sieur de Soliers « contribue à individualiser le sonnet, […] à sa manière, c'est-à-dire en donnant un titre à chacun des poèmes[16] » supposant une réminiscence de quelques compositions de Guillaume des Autels ou alors soulignant sa capacité de jouer à l'avance par rapport à Baudelaire.

En plus d'être numérotés, les sonnets des *Fleurs du mal* ont — à l'instar des sonnets des *Chimères* — des titres : seulement quatre des soixante-douze sonnets de la troisième édition font exception à la règle. Le Verlaine des *Poèmes Saturniens*[17], Rimbaud et Corbière[18] suivront la même lignée. Ces auteurs ne font d'ailleurs qu'exploiter à plein le potentiel du titre, parfois en mesure d'agir sur la sémantique du texte en influençant la réception du poème de la part du lecteur, ou de créer des effets spécifiques, grâce à sa capacité d'interaction avec le corps du poème.

---

[14] MALL. 44.

[15] Selon la définition forgée par Gerard Genette dans ses *Palimpsestes* (1982). Il comprend, entre autres éléments, les titres, les dédicaces et les épigraphes.

[16] GENDRE (1996 : 136).

[17] Aucun sonnet de ce recueil n'est sans titre.

[18] Un unique sonnet de Rimbaud (« Morts de quatre-vingt-douze… ») n'a pas de titre. Il en va de même pour Corbière (« Moi ton amour ? — Jamais ! … » qui ne fait pas partie des *Amours jaunes*).

C'est le cas du sixième sonnet des *Poèmes saturniens*[19], où un effet de surprise est produit par un jeu de substitution sémantique entre le titre (*Mon rêve familier*) et le premier vers du texte : « Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant ». Cet effet est renforcé par l'utilisation savante de la métrique : la pause assurée par la césure classique, en s'accordant une « lecture conservatrice du vers » — ou alors « ce fantôme d'une coupe abolie[20] » au cas où le lecteur privilégie une scansion "romantique" de l'alexandrin — « introduit un précieux instant de silence entre le mot de rêve et l'adjectif qui le qualifie[21] ». Or, l'adjectif qui est mis en valeur par la césure se trouve en contradiction avec l'adjectif *familier* que le lecteur vient de repérer dans le titre et s'attend à retrouver dans le texte.

De même, l'influence du titre peut s'exercer rétrospectivement sur le texte. Par exemple, dans le sonnet baudelairien suivant — tiré de la section des *Tableaux parisiens*[22] —, il est à la fois présentation et solution de l'aporie ou de l'énigme à la base de la composition :

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ![23]

---

[19] v. chapitre suivant.

[20] CAVALLIN (2007 : 71).

[21] CAVALLIN (2007 : 73).

[22] Il s'agit d'une section qui a été ajoutée dans la seconde édition des *Fleurs du mal* (1861) et qui comprend dix-huit poèmes ; mais seulement trois d'entre eux sont des sonnets : en plus du sonnet *À une passante, Les Aveugles* et *Brumes et pluies*.

[23] BAUD. 92.

Le poète flâneur réécrit le célèbre poème *À Venus de Milo*[24] (considéré comme le manifeste de l'école parnassienne) à sa manière, c'est-à-dire en choisissant de *photographier* la « fugitive beauté » (en pause) d'une figure en mouvement plutôt que de reproduire — selon le modèle parnassien en vogue — une statue immobile (en pose). Le substantif qui donne le titre au poème se construit à partir du verbe *passer*, que le lecteur retrouve au passé simple dans le corps du sonnet — à savoir dans le troisième vers. Or, la forme nominale du terme cache une contradiction à son intérieur, puisque ce qui passe ne pourrait pas continuer de passer. Mais c'est précisément la tâche que Baudelaire s'était proposée : éterniser — à travers le passage du perfectif à l'imperfectif — le moment éphémère du passage de la femme en le transformant en présent éternel, de manière à ce qui était accidentel devienne l'essence même de la femme. Bref, le titre — en plus de présenter l'aporie — en fournit en même-temps la solution.

La contradiction est redoublée par un effet de *schize* engendré par la structure même du titre, sans relation avec le texte : « À une passante » n'est rien d'autre qu'une formule de l'hommage selon la structure canonique « à » + destinataire de l'hommage. Or, l'indétermination de ce dernier — le terme générique de « passante » fait tout sauf l'identifier — annule l'effet de la formule. Si elle est reléguée dans le blanc entre titre et texte, la formule dont il est question fait office de dédicace, autre élément du paratexte auctorial à l'instar de l'épigraphe (très en vogue chez les romantiques).

Ces deux éléments révèlent souvent l'intertexte du poème ; nous pouvons observer cette caractéristique dans l'exergue du sonnet suivant, où l'épigraphe anticipe le(s) destinataire(s) des invectives du poète.

> *« … Français de soixante-dix, bonapartistes,*
> *républicains, souvenez-vous de vos pères en 92, etc… »*
> . . . . . .
> PAUL DE CASSAGNAC, *Le Pays*

Morts de Quatre-vingt-douze et de Quatre-vingt-treize,
Qui, pâles du baiser fort de la liberté,
Calmes, sous vos sabots, brisiez le joug qui pèse
Sur l'âme et sur le front de toute humanité ;

Hommes extasiés et grands dans la tourmente,
Vous dont les coeurs sautaient d'amour sous les haillons,
Ô Soldats que la Mort a semés, noble Amante,
Pour les régénérer, dans tous les vieux sillons ;

[24] Poème de Leconte de Lisle, publié en 1852 dans *Poèmes antiques*.

Vous dont le sang lavait toute grandeur salie,
Morts de Valmy, Morts de Fleurus, Morts d'Italie,
Ô million de Christs aux yeux sombres et doux ;

Nous vous laissions dormir avec la République,
Nous, courbés sous les rois comme sous une trique.
— Messieurs de Cassagnac nous reparlent de vous ![25]

La citation partielle — l'*etc*... final en dit long sur sa valeur aux yeux du poète — associée au dernier vers qui mentionne explicitement ces « Messieurs de Cassagnac » méprisés par le poète participe à part entière à la structure du texte, en créant un véritable effet de bouclage. Sur ce point, Cornulier a relevé la fréquence « franchement curieuse » de la préposition « de » dans le corps qui s'ajoute à la particule « de » présente, au seuil du sonnet, dans la signature de l'exergue, et à sa conclusion, dans le nom « de Cassagnac »[26].

Dans cet autre exemple, Corbière unit l'emploi de la citation en exergue à la formule d'hommage présente dans le titre :

À un juvénal de lait

Incipe, parve puer, risu cognoscere..

À grands coups d'avirons de douze pieds, tu rames
En vers... et contre tout — Hommes, auvergnats, femmes.
Tu n'as pas vu l'endroit et tu cherches l'envers.
Jeune renard en chasse... Ils sont trop verts — tes vers

C'est le vers solitaire. — On le purge. — Ces Dames
Sont le remède. Après tu feras de tes nerfs
Des cordes-à-boyau ; quand, guitares sans âmes,
Les vers te reviendront déchantés et soufferts.

Hystérique à rebours, ta Muse est trop superbe,
Petit cochon de lait, qui n'as goûté qu'en herbe,
L'âcre saveur du fruit encore défendu.

Plus tard, tu colleras sur papier tes pensées,
Fleurs d'herboriste, mais, autrefois ramassées...
Quand il faisait beau temps au paradis perdu.[27]

---

[25] RIMB. 79.

[26] cf. CORNULIER (2009 : 32). Makiko Ueda a souligné le parallélisme liant l'exergue au texte à travers la présence des groupes nominaux du type « N1 de N2 » [cf. UEDA (2000)].

[27] CORB. 764.

Les références intertextuelles peuvent aussi être dérisoires. La citation incomplète de Virgile (le mot latin *matrem* est remplacé par les deux points de suspension) est à l'image du traitement ironique sinon irrespectueux des modèles qui est typique chez des auteurs comme Corbière et Rimbaud et qui caractérisera l'esprit *fin de siècle*.

Il nous reste à vérifier l'utilisation de ces instruments collatéraux dans les sonnets de notre corpus. Quasiment absentes dans ses recueils précédents, les dédicaces abondent dans *Jadis et Naguère* de Verlaine, où treize sonnets sont dédiés à des artistes amis du poète[28]. Corbière, de son côté, utilise la formule d'hommage dans quatre titres des *Amours jaunes*, sans pourtant vouloir identifier personne[29]. L'utilisation de la dédicace est épisodique chez Baudelaire et Rimbaud : *Le Rêve d'un curieux,* dernier sonnet des *Fleurs du Mal*, est l'unique sonnet baudelarien adressé a quelqu'un. Or, dans le second manuscrit, le poète aura le soin de biffer à l'encre rouge le nom de Felix Nadar — présent dans le premier manuscrit — pour ne laisser finalement apparaître que ses initiales dans l'édition publiée en 1861. Rimbaud l'imitera dans *Rêvé pour l'hiver*, sonnet dédié *à *** Elle*.

Mallarmé nécessite quant à lui un discours *a latere.* Son corpus ne présente aucune dédicace ou épigraphe, ce qui paraît paradoxal si l'on se tient au fait que les sonnets du poète des mardis de la rue de Rome ont été composés — surtout vers la fin de sa vie — « au gré des opportunités et des occasions, demandes ou commandes, remémorations ou commémorations, hommages à témoigner ou à rendre », sa production se vouant presque exclusivement à « une esthétique de la circonstance et, au plus essentiel, dans une éthique et une économie de don[30] ». Il y a pourtant deux raisons qui justifient cette absence. *Primo*, la présence d'une bibliographie à la clôture du recueil — qui « témoigne, inutilement peut-être, de quelque déférence aux scoliastes futurs[31] » — permet au poète d'évoquer les lieux et les contextes d'écriture et de publication des textes, leurs destinataires ou leurs commanditaires originaux. *Secundo*, le minimalisme de Mallarmé, vérifiable en plusieurs aspects de son œuvre, l'impose. Outre la raréfaction des signes paratextuels — tels que les intertitrages —, soulignons l'absence de titre individuel dans presque la moitié de ses sonnets. Changement de paradigme par rapport aux modèles esthétiques suggérés par Baudelaire et ses contemporains.

---

[28] Ajoutons à ces 13 sonnets la dédicace dans le titre présente dans le sonnet *À Albert Merat*.

[29] Des titres comme *À l'Éternel Madame* ou *À une demoiselle* le confirment.

[30] DURAND (1998 : 51).

[31] MALL. 48.

Mais le minimalisme mallarméen apparaît déjà dans le titre de son recueil-album : le titre rhématique *Poésies* ne suit pas l'exemple des poètes post-classiques qui « ont de préférence recours au titre thématique […] ou du moins à l'intitulé hybride, dans lequel la mention du genre ou de la forme est assortie d'une précision de contenu ou de tonalité[32] ». Ce qui est « à référer aussi bien à un effet de couverture appelé par l'inflation éditoriale moderne (où chaque livre, pour exister dans la masse, devra s'en détacher par une singularité affichée) qu'à l'évolution propre de la pratique poétique à partir du romantisme, qui ne moulera plus, en le faisant savoir de la page de titre, dans les formules rituelles auxquelles s'obligeaient les poètes antérieurs[33] ».

Avec Mallarmé, le titre est remis en cause à nouveau, sans pourtant que cela touche à l'autonomie que la forme a conquise entre-temps. Au contraire, l'autonomie du texte est renforcée par le traitement qui lui est réservé par le dernier prince des poètes du XIXe siècle. Même les *blancs* entre un sonnet et l'autre y concourent. Mallarmé souhaite qu'une page vierge soit dédiée à chacun de ses poèmes :

> « Je voudrais un grand blanc après, un repos, car ils n'ont pas été composés pour se suivre ainsi, et bien que, grâce à l'ordre qu'ils occupent, les premiers servent d'initiateurs aux derniers, je désirais bien qu'on ne les lût pas d'une traite et comme cherchant une suite d'états de l'âme résultant les uns des autres, ce qui n'est pas, et gâterait le plaisir particulier de chacun[34] ».

Somme toute, comme le *Coup de dès* nous l'enseigne, « rien du texte n'est étranger au livre[35] », ses ressources ne se limitant pas aux titres, aux dédicaces et aux épigraphes. Mais l'auteur du *Sonnet allégorique de lui-même* va plus loin dans l'affirmation de l'autonomie de sa forme privilégiée : d'après lui, chacune de ses parties — il entendait par cela chaque strophe — est un poème en entier.

Sans aller jusque-là, nous pouvons affirmer — avant d'entamer l'analyse de ses différentes parties — que même s'il « acquiert sa pleine signification dans la totalité d'un recueil et est donc une forme ouverte, [le sonnet] ne perd pas dans cette ouverture un caractère individuel très marqué[36] ». Ce n'est qu'un autre aspect de sa dualité.

---

[32] DURAND (1998 : 48).

[33] DURAND (1998 : 48).

[34] « Lettre à Catulle Mendès du 24 avril 1866 » in MALL. 694.

[35] DURAND (1998 : 46).

[36] GENDRE (1996 : 89).

VI

L'ATTAQUE

L'*attaque* n'est rien d'autre que l'ouverture du corps du sonnet, l'amorce du texte. Son principe coïncide avec celui du premier vers ; elle est par conséquent fixe en amont, bien qu'elle puisse entretenir des liens avec les éléments du paratexte qui éventuellement la précèdent[1]. Il n'en va pas de même pour son terme, qui subit l'influence de plusieurs facteurs œuvrant de façon autonome. La syllabe finale du premier vers appelant une rime, notre oreille est tentée d'attendre sa réalisation avant de la considérer comme achevée. Mais la ponctuation peut fragmenter les vers, suggérant à l'œil sa conclusion anticipée. Sa limite en amont varie donc au cas par cas. C'est donc l'ensemble des structures syntaxique, rimique et typographique qui détermine la typologie d'attaque d'un sonnet.

Du point de vue de la métrique, l'attaque concourt à l'établissement du mètre, le plus souvent parce qu'elle coïncide avec le premier vers (propriété A1) ou un fragment du vers initiale (propriété a1) ; le cas échéant, notamment en présence d'une attaque ayant la propriété A2 (ou A4[2]), elle contient le premier vers à son intérieur. Si elle ne correspond pas forcément aux premiers mots écrits par le poète, l'attaque assure néanmoins la rencontre entre le lecteur et le corps du sonnet. Dans la lecture à voix haute, par exemple, elle constitue le commencement de l'émission sonore. Elle acquiert donc — bon gré mal gré — une fonction de carte de visite, en fournissant un premier nœud minimal de sens, parfois en association avec le titre, comme nous avons vu dans le cas du sonnet *Mon rêve familier* :

[1] Ces éléments étant facultatifs, comme nous l'avons vu dans les cas d'absence de titre, dédicace ou épigraphe (chapitre précédent).

[2] Cas rarissime de quatrain monorime.

Mon rêve familier

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

Car elle me comprend, et mon coeur, transparent
Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

Est-elle brune, blonde ou rousse ? - Je l'ignore.
Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore
Comme ceux des aimés que la Vie exila.

Son regard est pareil au regard des statues,
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.[3]

Examinons le rôle de l'attaque dans ce poème. Côté métrique, l'ambiguité entre partition en *trimètre romantique* (« je fais souvent | ce rêve étrange | et pénétrant ») et *classique* (« je fais souvent ce rêve | étrange et pénétrant ») ne peut pas être résolue en faveur de l'une ou de l'autre ; les deux remplissant une fonction bien définie.

En effet, si la lecture classique — l'adjectif couvrant, selon la norme, tout l'hémistiche[4] — est *sémantiquement* plus intéressante puisqu'elle introduit une pause qui met en valeur l'adjectivation[5], la lecture "romantique" est quant à elle *musicalement* plus intéressante. La scansion du vers en 4 | 4 | 4 fait entendre l'allitération du son [ã] qui se répète dans les trois moments forts du vers. La même base vocalique ainsi répétée engendre un effet de retour perpétuel. Selon Cavallin, la « résonance prolongée et amplifiée du premier au dernier accent tonique du vers traduit à merveille la hantise lancinante du rêve[6] ». De son côté, le lecteur peut presque lire *ad libitum* « ces vocables dont la musique refuse de se dissiper : *je fais souvent ce rêve étrange et pénétran..ge, et pénétran..ge, et pénétran..ge,…*[7] ».

---

[3] VERL. 63.

[4] Le vers ne peut pas être considéré *classique* au sens propre si l'adjectif ne le *remplit* pas : *Je fais souvent ce rêve I étrange, comme //.

[5] Le clin d'oeil envers le titre met en évidence la contradiction du rêve (V. chapitre précédant).

[6] CAVALLIN (2007 : 63).

[7] CAVALLIN (2007 : 63).

Chez Verlaine, la musique n'est pas sans rapport avec les contenus. C'est précisément le contraire. En rétablissant la césure, un accent *parasitaire* est ajouté qui tue la récurrence vocalique, mais qui souligne du coup l'allitération totale entre *étrange* et *pénétrant* : effectivement, « c'est toute la matière phonétique du mot *étrange* qui se répète, sous forme masculine, dans l'adjectif *pénétrant* : [étran]ge, pén[étrant][8] ». Dans ce cas, l'*étrange* assimilation de deux mots antonymes — homonymie relative sur antinomie relative (*extra* ≠ *penitus*) — traduit l'opposition sémantique entre *familier* (nous revenons ainsi au titre) et *étrange*. L'énigme du sonnet est donc présentée dès son attaque, notamment à la césure du premier vers, « cette contradiction dans les termes annon[çant] la double caractérisation de la femme du poème comme connue, mais non reconnue : à la fois intime et distante, si proche et pourtant si lointaine[9] ». Nous reviendrons sur ce sonnet à l'occasion de l'examen des mécanismes qui se produisent à la bascule pour en définir la clef de lecture. Pour l'instant, nous pouvons affirmer que la reconnaissance du problème — selon le principe de la méta-communication — constitue déjà une première résolution (certes partielle) de l'énigme.

Il va de soi que les procédés que l'attaque met en acte pour remplir ses fonctions ne s'en remettent pas seulement à la métrique. Dans un autre sonnet de la section *Melancholia,* Verlaine exploite à la fois les ressources des structures rimique et syntaxique :

Nevermore

Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon monotone
Sur le bois jaunissant où la bise détone.

Nous étions seul à seule et marchions en rêvant,
Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent.
Soudain, tournant vers moi son regard émouvant
" Quel fut ton plus beau jour? " fit sa voix d'or vivant,

Sa voix douce et sonore, au frais timbre angélique.
Un sourire discret lui donna la réplique,
Et je baisai sa main blanche, dévotement.

— Ah ! les premières fleurs, qu'elles sont parfumées !
Et qu'il bruit avec un murmure charmant
Le premier oui qui sort de lèvres bien-aimées ![10]

---

[8] CAVALLIN (2007 : 63).

[9] CAVALLIN (2007 : 73).

[10] VERL. 61.

Dans ce sonnet, l'attaque nous présente un souvenir — mais peut-être ne s'agit-il pas d'un unique souvenir — « obstiné comme un vieux corbeau *with such a name as Nevermore*[11] ». Le titre annonçait déjà la référence à Edgar Allan Poe, renforcée par la construction du premier vers « dont la segmentation en trois volets distincts (apposition, proposition verbale, sujet isolé en contre-rejet)[12] » n'est pas sans rappeler l' *incipit* du *Cygne* de Baudelaire, principal traducteur — sinon disciple — du poète américain. Ainsi l'intertexte enchaîne-t-il un *effet domino* d'un écrivain à l'autre, de Poe à Baudelaire, de ce-dernier à Verlaine. De même, un premier souvenir en annonce un autre. Mais le parallélisme entre la thématique posée par le texte et son intertexte va plus loin : à l'instar des images des trois poètes, qui sont superposées sans pourtant qu'il y ait une parfaite conjonction entre elles, les figures des deux amants protagonistes du sonnet se dédoublent, « seul à seule », plutôt qu'elles ne se joignent. Cavallin fournit plusieurs indices en faveur de cette lecture. Nous empruntons à son étude les quelques remarques qui soulignent spécifiquement le rôle de l'attaque en partant de « la figure de dédoublement la plus suggestive et la plus obvie[13] » : le système de rimes choisi par l'auteur.

Nevermore doit à la singularité dans la distribution de ses rimes, le fait d'être le seul sonnet de notre corpus à répondre à la propriété A4, la ponctuation forte à la fin du premier quatrain contribuant à la perception de ce dernier en tant que bloc unique, détaché de son homologue. Les rimes — qui d'habitude mettent en relation les deux quatrains entre eux[14] — contribuent ici à « ce drame de dédoublement ou de fausse conjonction[15] » par le biais de la division de l'octave en un premier quatrain de rimes féminines — dont la lancinante monotonie est comme à souligner la raison par laquelle le poète *se sépare* de sa bien-aimée — et un second de rimes masculines. À vrai dire, des signes avant-coureurs de ce dédoublement étaient déjà présents bien avant l'achèvement de l'attaque. Le dédoublement était annoncé par « la répétition emphatique de l'apostrophe du premier vers. […] Le mot *souvenir* est au singulier, comme l'atteste la personne verbale, mais redoublé. […] Le premier souvenir, celui de la promenade automnale, en cache un second, celui du premier oui printanier dont la question de la bien-aimée provoqua la réminiscence[16] ».

---

[11] CAVALLIN (2007 : 95).

[12] CAVALLIN (2007 : 95).

[13] CAVALLIN (2007 : 99).

[14] C'est le cas de toutes les autres structures à deux rimes de l'octave.

[15] CAVALLIN (2007 : 98).

[16] CAVALLIN (2007 : 98).

Il est évident que, grâce a sa position privilégiée, l'attaque est censée influencer toute la lecture du sonnet. Si la bascule est souvent exploitée pour introduire une volte-face et la chute une surprise, l'endroit stratégique qu'elle occupe lui confie naturellement le rôle d'*étoile polaire*. Elle constitue un point de repère, afin que le lecteur ne soit pas dérouté par la suite. Ailleurs, elle situe le milieu dans lequel l'action se déroule. Ici, elle agit sur les limites temporelles de la scène ; « le double mot de souvenir distingue plus qu'il n'assimile deux temporalités différentes : un passé récent et un passé lointain dont la double hantise invalide la perception du temps présent, quasi imperceptible dans le poème[17] ». Parce que l'attaque joue un rôle très important dans la composition d'un sonnet, nous pouvons affirmer avec Cavallin que « le poème *Nevermore* est composite et pluriel à l'instar de son premier vers[18] ». Ce dernier a une autre caractéristique qu'il faut souligner. Le point d'interrogation fragmente le vers en isolant une proposition de sens complet. Il s'agit d'un autre procédé technique apte à mettre en valeur l'attaque. Dans ce sonnet, la propriété a1 s'ajoute donc à la propriété A4.

Si *Nevermore* est l'unique cas de sonnet A4, des sonnets A2 sont présentes — quoique rares — dans notre corpus[19] :

La Fontaine de sang

Il me semble parfois que mon sang coule à flots,
Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots.
Je l'entends bien qui coule avec un long murmure,
Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure.

A travers la cité, comme dans un champ clos,
Il s'en va, transformant les pavés en îlots,
Désaltérant la soif de chaque créature,
Et partout colorant en rouge la nature.

J'ai demandé souvent à des vins captieux
D'endormir pour un jour la terreur qui me mine ;
Le vin rend l'oeil plus clair et l'oreille plus fine !

J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux ;
Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles ![20]

---

[17] CAVALLIN (2007 : 98).

[18] CAVALLIN (2007 : 95).

[19] *Monsieur Prudhomme* de Verlaine, *Déclin, À un juvénal de lait* et *Soneto a Napoli* de Corbière.

[20] BAUD. 115.

Dans la lecture qu'il fait du poème, Richter fait remarquer que c'est du premier hémistiche « que découle tout le sonnet [et que] tout repose donc sur *l'impression subjective* du poète[21] ». Mais il s'agit d'une sensation « tellement réelle que le poète-fontaine dit qu'il vérifie [en fin du premier quatrain] si la blessure existe vraiment[22] ». Le critique propose une analogie entre « la rythmicité du cœur[23] » et « l'activité poétique, faite essentiellement […] de son et de rythme[24] ». Il se peut que les rimes plates des quatrains miment les flots de sang qui coulent deux par deux. Mais au-delà de la valeur sémantique de ce choix formel, ce qui est évident est l'isolement des distiques du premier quatrain, ce qui leur confère une certaine autonomie.

Si la chute des *sonnets mallarméens*[25] nous enseigne que le distique isolé donne l'allure de la formule, dans le cas du *Soneto a Napoli,* Corbière nous offre une formule au sens propre : « Il n'est pas de Samedi / Qui n'ait de soleil à midi[26] ». Par ailleurs, même si elle ne forme pas un distique initial, la première rime peut également jouer un rôle fondamental :

La Cloche fêlée

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette fidèlement son cri religieux,
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente !

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.[27]

---

[21] RICHTER (2001 : 1352).

[22] RICHTER (2001 : 1353).

[23] RICHTER (2001 : 1352).

[24] RICHTER (2001 : 1352).

[25] À entendre ici comme équivalent de *sonnets anglais* ou *élisabéthains*.

[26] CORB. 784.

[27] BAUD. 71.

Dans ce sonnet censé décrire l'impuissance d'un poète qui n'est pas doué — contrairement à Victor Hugo ? — d'un « gosier vigoureux », la nature de la poésie est définie par sa négation : c'est un chant qui ne chante pas. Mais une nouvelle arme poétique se déclenche — à partir de l'attaque — pour remplacer la qualité qui fait défaut au poète. La première rime du sonnet (hiver / s'élever) est moins une fausse rime[28] qu'une *rime à l'œil*, ressource inespérée d'un poème non vocalisé. Bien que les tercets nous indiquent que le sujet lyrique est enterré vif « sous un grand tas de morts / Et [qu'il] meurt sans bouger, dans d'immenses efforts », l'attaque témoigne du fait que « sa voix affaiblie » trouve le moyen de se faire *entendre*. À travers l'écriture. La prédominance de l'œil sur l'oreille — loin d'éteindre à jamais la *voix* du poète — garantit la survivance du sonnet baudelairien, sinon sa résurrection ; le temps viendra où quelque lecteur redécouvrira le texte. Ainsi fera-t-il office de caisse de résonance pour la *parole* du poète. D'ailleurs, même s'il ne se manifeste apparemment pas, le *son* est là : ainsi qu'une cloche fêlée qui chante à l'intérieur du sonnet, les véritables premières rimes (amer / hiver ; d'écouter / s'élever) — ne se réalisent pas à l'extérieur, à savoir en fin de vers, mais par le biais de vocables internes aux premiers deux vers. Au bout du compte, l'attaque de ce sonnet nous avertit des contradictions — qui sont celles de la forme en général — inhérentes au rapport entre la vue et l'ouïe. Le premier vers s'ouvre sur un oxymoron — « une rencontre de deux sentiments opposés[29] » — qui prépare le terrain à la situation aporétique de l'attaque, où il est question « d'écouter … les souvenirs lointains | lentement s'élever » ! Comment réussir l'exploit de faire résonner à l'oreille des souvenirs sinon que par le biais de ce merveilleux chiasme en pur style baudelairien ?

Il s'agit du même procédé technique que l'on retrouve dans le premier vers du sonnet *À une passante*[30] qui témoigne d'une autre typologie d'attaque, caractérisant les sonnets ayant la propriété A1[31], c'est-à-dire ces sonnets où il y a coïncidence entre le premier vers et la première unité sémantique :

> La rue assourdissante autour de moi hurlait.

---

[28] Elle était authentique dans les temps reculés où l'on prononçait le *r* final des verbes.

[29] RICHTER (2001 : 722).

[30] v. chapitre 5.

[31] Les propriétés *a1* et *A1* — sommées entre elles — caractérisent plus d'un quart des sonnets de notre corpus : 28% des sonnets "maudits" et 25% des sonnets baudelairiens. Dans le cas de Corbière, quasi la moitié de ses sonnets (15 sur 33).

La condensation de ce vers, qui situe le milieu de la rencontre manquée entre le poète et la « fugitive beauté », est stupéfiante. D'emblée, tout lecteur de poésie est en mesure de repérer ce double hiatus censé provoquer un effet de dysharmonie et par conséquent d'évoquer une idée de bruit, voire de chaos. Rien de moins simple pour un *bon* poète que de l'éviter en composant, par exemple, l'*alexandrin* suivant : *La ville assourdissante hurlait autour de moi[32]. Mais c'est précisément ce que Baudelaire ne veut pas. En effet, les deux hiatus ([y a] / [a y]) sont d'autant plus nécessaires à l'économie du sonnet qu'ils font partie de ce mécanisme de chiasme qui régit tout le premier vers. Les consonnes [l] et [r] ouvrent le vers et le referment (en ordre inversé). Autour de la césure, la répétition des consonnes occlusives dentales [d̪], [t̪] complète le miroitement parfait :

[l] - [r] - [y a] - [d̪] - [t̪] / [t̪] - [d̪] - [a y] - [r] - [l].

En mettant en relation l'aspect phonétique à l'aspect sémantique, le vers est entièrement construit comme un cercle — infernal ? — « autour de [la figure du poète] ». Ce dernier veut traduire le sentiment d'aliénation éprouvé par un individu lorsqu'il se trouve seul au milieu de la foule d'une ville moderne. C'est justement à l'époque de Baudelaire que Paris devenait — suite aux travaux du baron Haussmann — le prototype de ce genre de villes, telles que nous les connaissons de nos jours.

Cette attaque confirme l'une des caractéristiques générales du sonnet dont nous avons parlé plus haut : l'hésitation entre une primauté de l'œil ou de l'oreille. Dans une ville moderne, le regard — muet — devient sans doute la faculté sensorielle la plus importante : au milieu d'une « rue assourdissante » un passant ne s'oriente que grâce à la vue ; et c'est grâce à la vue aussi que dans ce sonnet, le lecteur distingue — d'emblée — le signe de ponctuation à la fin du premier vers et, par conséquent, son isolement. Le mètre s'imposant, la *musique* du sonnet n'est pas en mesure de faire autant. Alors, la structure chiasmatique du vers intervient pour mettre à l'égal les effets de miroitement visuel et auditif « car le sonnet est merveilleusement combiné pour se fixer à la fois dans la mémoire auditive, visuelle et intellectuelle[33] ». À quoi bon construire un tel procédé si ce n'est aussi pour satisfaire l'oreille du lecteur ?

---

[32] En faisant l'économie de l'antéposition du complément circonstanciel de lieu, cette *amélioration* du vers aurait enlevé les hiatus sans toucher à la sémantique — *rue* étant ici une synecdoche pour *ville*.

[33] MILLEPIERRES (1967 : 131).

Mais nous verrons dans les chapitres suivants[34] que cet équilibre fragile qui fait que « les couleurs et les sons se répondent[35] », est menacé dans le régime poétique moderne.

[34] cf. chapitres 8 et 9.

[35] « Correspondances » in BAUD. 11.

LA BASCULE

La notion de *bascule* désigne, selon la norme, une *frontière* qui sépare les deux parties du sonnet (octave et sestette). Dans un sonnet canonique, les éléments sémantiques, syntaxiques[1] et typographiques[2] concourent ensemble à la bipartition du sonnet. Mais nous verrons par la suite que ces éléments ne sont pas forcément en concordance entre eux.

Fidèles à la logique ambiguë qui caractérise le sonnet, nous ne pouvons amorcer notre réflexion qu'à partir d'une contradiction : sans *réellement* exister, la bascule est sans doute l'endroit le plus important du sonnet. Essayons de justifier notre définition : si elle n'est qu'une *barrière imaginaire,* c'est qu'elle ne se manifeste pas concrètement. Pour lui donner une représentation visuelle, nous pouvons affirmer qu'elle coïncide, d'un point de vue formel, avec le blanc où se joue la bipartition entre « le caractère à la fois conservateur et figé des quatrains, et le caractère moderne et libre des tercets[3] ». D'où les nombreuses métaphores utilisées pour définir cet endroit stratégique. Si le fait de parler simplement de *saut interstrophique*[4] ne tient pas compte de la particularité qui la caractérise par rapport aux autres blancs du sonnet, les alternatives — y compris le terme *bascule* — risquent de s'adapter à certains de ses réalisations plutôt que de valoir en général. Nous reprenons ici les synonymes répertoriées par les critiques, en sachant qu'une définition satisfaisante de cet endroit stratégique ne peut résulter que de leur somme.

---

[1] Il peut s'agir de la présence d'un signe de ponctuation forte à la fin du second quatrain.

[2] À savoir l'espace blanc qui sépare le second quatrain du premier tercet.

[3] AROUI (2005 : 503).

[4] Définition invalidée par la thèse qui suit (exposée à la page suivante), selon laquelle la bascule peut se manifester dans le corps du texte et caractériser le sonnet des propriétés *b1*/*B1* et *B2*.

Brogan utilise la locution anglaise *turn in thought*, lui assignant ainsi le rôle de *volte-face*[5], rôle justifié par le fait que la bascule somme le changement dans le schéma des rimes au changement dans la structure typographique (passage de deux blocs de 4 vers à deux blocs de 3 vers). En effet, en français, *tournant* est l'un des termes les plus couramment employés pour définir ce que les italiens appellent *volta.* En revanche, le caractère imaginaire de la bascule dont les effets se font quand-même *entendre* est souligné par Gendre qui parle de « puissant *hiatus*[6] ». Par ailleurs, pour définir l'*abîme* que l'on veut parfois créer entre les deux parties du sonnets, le même critique affirme que « le *passage* du huitain au sizain est devenu une *faille*[7] ». Ces termes sont proches d'un autre synonyme d'usage courant : *charnière*.

L'idée de distance ou séparation (barrière, hiatus, faille, charnière) et l'idée de variation ou mouvement (bascule, tournant, volte-face) correspondent-elles, dans la pratique, à la valeur que les auteurs veulent accorder à cet endroit stratégique ? Dans le sonnet *À une dame créole*, où Baudelaire exploite la bascule pour changer — brusquement ? — de scénario, il se peut que les deux acceptions soient présentes en même-temps :

À une dame créole

Au pays parfumé que le soleil caresse,
J'ai connu, sous un dais d'arbres tout empourprés
Et de palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse,
Une dame créole aux charmes ignorés.

Son teint est pâle et chaud ; la brune enchanteresse
A dans le cou des airs noblement maniérés ;
Grande et svelte en marchant comme une chasseresse,
Son sourire est tranquille et ses yeux assurés.

Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire,
Sur les bords de la Seine ou de la verte Loire,
Belle digne d'orner les antiques manoirs,

Vous feriez, à l'abri des ombreuses retraites,
Germer mille sonnets dans le coeur des poètes,
Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.[8]

---

[5] « The *volta* is significant because both the particular rhymes unifying the two quatrains of the octave and also the envelope scheme are abandoned simultaneously, […] creating a decisive "turn in thought" », in BROGAN (1993 : 1367).

[6] GENDRE (1996 : 171). Italiques miennes.

[7] GENDRE (1996 : 170). Italiques miennes.

[8] BAUD. 62.

À la bascule, « une interpellation soudaine, majestueuse et oraculaire succède à l'évocation distanciée[9] ». Il y a un déplacement de Paris, d'où parle le poète, au pays créole (« *Si vous alliez* et non pas : **Si vous veniez*[10] »). Cependant, l'harmonie entre les strophes — si chère à Baudelaire — est assurée par un effet chiasmatique par lequel le « pays parfumé que le soleil caresse » est évoqué par le « vrai pays de gloire / Sur les bords de la Seine ou de la verte Loire » et vice-versa. Cela dit, la bipartition du sonnet est assez commune : traditionnellement, la distance entre les deux stances du sonnet souligne l'opposition intrinsèque à sa forme, voire son dimorphisme. La bascule est alors souvent exploitée pour passer du récit au discours direct, du comparant au comparé, etc…

En revenant à l'analyse du sonnet *Mon rêve familier*[11], observons que Verlaine « joue le jeu classique » ou « surjoue même[12] » l'opposition formelle entre les deux parties du sonnet. Il s'en sert pour peindre deux portraits opposés de la femme : une femme familière dans les quatrains, qui devient une femme étrange dans les tercets. D'un point de vue syntaxique, l'abondance de pronoms et adjectifs possessifs à la première personne est remplacée par des formes à la troisième personne (« son nom », « son regard »). Cette opposition est doublée par une opposition entre espace intérieur et extérieur : dans l'octave la femme est présente (mais seulement à l'intérieur du rêve) ; après la bascule le poète essaie de la représenter (mais plus on la *réalise*, plus elle s'éloigne). Conformément à la phénoménologie du rêve — au réveil, le rêve nous échappe —, le rêve est réel seulement à l'intérieur de son domaine. Pour souligner le passage du rêve au réveil, Verlaine s'impose un changement de rhétorique.

Le style des quatrains est désordonné, redondant, prosaïque si l'on peut dire. Il s'agit d'une rhétorique de l'*inventio* selon les principes de l'hyperbate — ajout de bribes de phrases après la clôture syntaxique — et de la recherche de mots selon l'imitation du récit de rêve : « et pénétrant […] et que j'aime, et qui m'aime/ Et qui n'est […] et m'aime et me comprend […] et mon cœur […] et les moiteurs […] », jusqu'au moment du réveil. Dans une forme qui défend — au dire de Boileau[13] — la répétition des mots, des syntagmes sont repris plusieurs fois : le deuxième et le troisième vers du second quatrain, par exemple, débutent par la même construction (« Pour elle seule »). En revanche, la rhétorique des tercets est celle des identifications : « aux longues phrases

---

[9] GENDRE (1996 : 177-178).

[10] GENDRE (1996 : 178).

[11] v. chapitre 5.

[12] CAVALLIN (2007 : 67).

[13] BOILEAU (1674 : II - v. 91) : « [Apollon défendit] qu'un mot déjà mis osât s'y remontrer ».

balbutiantes, onduleuses et embrouillées des quatrains succède, dans les deux tercets, un rapide jeu formel de questions et de réponses[14] ».

Nous avons jusqu'à maintenant décrit la bascule, et les effets qu'elle est censé produire, en l'identifiant à l'espace blanc où elle est censée se cacher. Or, elle peut aussi se manifester — à nos yeux — dans le corps du texte, tantôt sous forme de mots (un distique, un vers ou un fragment de vers[15]) ou, tout simplement, sous forme d'un signe de ponctuation (*B*+) — le plus souvent un tiret — comme dans le cas suivant :

Le Guignon

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphe, il faudrait ton courage !
Bien qu'on ait du coeur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon coeur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres.

— Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes ;

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.[16]

En analysant l'*articulation octave - sestette* de ce sonnet, Cornulier met l'accent sur « la curieuse disparité qu'on peut ressentir[17] » entre les deux parties. Baudelaire souligne par le tiret l'hiatus sémantique du poème, « creusé par l'absence d'articulation logique initiale du sizain[18] ». Apparemment anodin, le rôle de la ponctuation est tellement important que l'« on peut avoir l'impression, après le tiret, d'un changement de voix, comme si celle de celui qui va à sa sépulture (huitain) n'était pas celle, anonyme, qui affirme l'existence de joyeux ensevelis (sizain)[19] ».

---

[14] CAVALLIN (2007 : 67).

[15] Le sonnet assume alors, selon le cas, les propriétés *B2*, *B1* ou *b1*.

[16] BAUD. 17.

[17] CORNULIER (2002 : 233).

[18] CORNULIER (2002 : 233).

[19] CORNULIER (2002 : 36).

Examinons maintenant quelques sonnets où la bascule est identifiable avec un fragment du vers 9 (propriété *b1*) ou, plus rarement, du vers 8 (*b-1*). Ce dernier cas est représenté par ce sonnet de Corbière :

Duel aux camélias

J'ai vu le soleil dur contre les touffes
Ferrailler. — J'ai vu deux fers soleiller,
Deux fers qui faisaient des parades bouffes ;
Des merles en noir regardaient briller.

Un monsieur en ligne arrangeait sa manche ;
Blanc, il me semblait un gros camélia ;
Une autre fleur rose était sur la branche,
Rose comme... Et puis un fleuret plia.

— Je vois rouge... Ah oui ! c'est juste : on s'égorge —
... Un camélia blanc — là — comme Sa gorge...
Un camélia jaune, — ici — tout mâché...

Amour mort, tombé de ma boutonnière.
— À moi, plaie ouverte et fleur printanière !
Camélia vivant, de sang panaché ![20]

Ici, le huitième vers se termine par une unité sémantique indépendante qui déborde les cinq syllabes de l'hémistiche[21] sans pourtant couvrir le vers dans son intégralité. Il indique le moment exact dans lequel le duel jusqu'alors puéril (« des parades bouffes ») se mue en le drame annoncé par les « merles en noir », qui représentent avec l'éclat violent du soleil pareil à celui des fers l'une de ces « notations du paysage [qui] deviennent allusives du récit [et] s'y intègrent parfaitement[22] ». Il faut relever que ce fragment que nous considérons être la manifestation verbale de la bascule suit une partie purement descriptive soudainement interrompue par les trois points de suspension — « premier élément affectif du tracé syntaxique ! » — qui signalent « la transition vers la partie proprement lyrique. Dès lors, l'action se précipite, la phrase s'exaspère, avec ses nominales, ses exclamations et ses répétitions insistantes, qui toute amplifient l'image du camélia[23] », le poète ayant finalement pris conscience de la valeur symbolique de la fleur qu'il distingue deux vers auparavant.

---

[20] CORB. 737.

[21] Le mètre employé est *M10 : 5+5* (v. chapitre 13).

[22] ANGELET (1961 : 54).

[23] ANGELET (1961 : 125).

Pour ce qui concerne la propriété *b1*, on peut prendre comme exemple des sonnets que nous avons déjà cité. Dans *Le Sonneur* de Mallarmé, le premier hémistiche du vers 9 — « Je suis cet homme. Hélas ! » — contient une unité sémantique indépendante marquant une rupture : d'un « récit allégorique au huitain » à la « brusque traduction du sens figuré au début du sizain[24] ». Cependant, le lien est assuré par « cet homme » qui à l'image d'un Janus, se penche tantôt vers le sonneur des quatrains — sonneur de cloches — tantôt vers celui du sestette — sonneur de sonnets ? —, en installant un « rapport comparatif entre un bedeau qui entend mal le timbre de ses cloches et un *je* qui désespère d'atteindre l'Idéal[25] ».

Mais c'est dans le sonnet *À une passante* que la bascule se manifeste — au sens propre — de la manière plus évidente, aux yeux du lecteur : « Un éclair… puis la nuit ! » — son isolement étant renforcé par le tiret qui sépare les deux hémistiches du vers. Il se peut qu'une interprétation selon laquelle la première moitié de cet hémistiche est censée appartenir aux quatrains (enjambement strophique) — elle en résume la couleur — et la seconde au sestette — qui est caractérisé par une ambiance nocturne — soit plausible ; n'empêche qu'une réalisation tangible de la bascule, ainsi réduite aux trois points de suspension, est *visible*.

Il va de soi que la manifestation concrète de la bascule n'est pas sans produire les effets dont nous avons parlé auparavant à propos de la bascule *enfermée dans le blanc qui sépare l'octave du sestette*. Ici, elle s'accompagne d'un passage du discours rapporté au style direct : « Fugitive beauté […] Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? ». Curieusement, ce passage advient au moment où la femme n'est plus là. Par conséquent, le narrateur se met à parler au vide. Il ne lui reste que la communication intransitive par le poème. Comme dans le cas de *Mon rêve familier*, ici aussi deux rhétoriques opposées occupent chacune les deux parties du sonnet[26] : la verticalité du discours *ejaculatoire* — rhétorique de l'*ejaculatio* — s'oppose au mouvement et à la narration des quatrains : rhétorique de la *narratio.*

Les cas de sonnets ayant la propriété *b1* sont relativement peu nombreux dans notre corpus : le pourcentage plus élevé est à l'apanage de Rimbaud qui atteint 20%[27], suivi de Mallarmé[28], ce qui

---

[24] GENDRE (1996 : 218).

[25] GENDRE (1996 : 219).

[26] Comme dans le cas précédent, la remarque sur le changement de rhétorique est de Jean-Christophe Cavallin.

[27] Il s'agit de 3 sonnets sur 15, notamment *Le Dormeur du val, Le Châtiment de Tartufe* et *Rages de Césars* (ce dernier étant le seul cas de sonnet rimbaldien ayant la propriété *b-1*).

[28] 13%, 3 sonnets sur 24 : *Placet futile, Le Sonneur* et « *Quelle soie aux baumes de temps* ».

n'est pas sans intérêt, si l'on pense que le poète de la série des *Tombeaux* est celui qui *respecte* davantage l'unité de la strophe[29]. Verlaine et Baudelaire atteignent, quant à eux, de plus modestes pourcentages[30].

En revanche, suivant notre corpus, le nombre de sonnets ayant les propriétés *B1* et *B2* est plus élevé. Chez Corbière, il s'élève environ à 50% dans les deux cas. Mais nous connaissons la particularité syntaxique du style de Corbière. Si dans le cas de Baudelaire, les sonnets *B2* (14%) sont deux fois plus récurrents que les sonnets *B1* (7%), le corpus *des maudits* dans son ensemble indique que ces auteurs y recourent indifféremment (17% contre 20%) et presque avec la même fréquence que leur prédécesseur, le plus haut pourcentage globale étant exclusivement dû à l'influence du poète breton.

Souvent, la propriété *B2* induit le lecteur à *diviser* le sestette en distique + quatrain (sonnet 4-4-2-4[31]). Cornulier — selon qui « ce problème *réel* est lié à l'ambiguïté[32] des séquences rimiques[33] » —, en examinant l'un des sonnets *B2*, notamment *Le Mauvais moine*, penche en faveur d'une analyse en 3-3 mais il admet qu'ailleurs dans les *Fleurs du mal* « la situation est souvent moins simple ou moins claire[34] ». En témoigne le sonnet suivant :

Bohémiens en voyage

La tribu prophétique aux prunelles ardentes
Hier s'est mise en route, emportant ses petits
Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits
Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes.

Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes
Le long des chariots où les leurs sont blottis,
Promenant sur le ciel des yeux appesantis
Par le morne regret des chimères absentes.

---

[29] Aucun cas chez lui de sonnets ayant les propriétés *A1, B1* ou *C1*, rien qu'un sonnet ayant la propriété *B2*, notamment *Tombeau* (celui de Verlaine) et deux sonnets *C2* (*Renouveau* et *Le Sonneur*). Ces deux cas témoignant de la transition de leur auteur vers le sonnet anglais, on peut considérer que leur syntaxe respecte la strophe (dans une disposition typographique alternative).

[30] 5% (4 sur 72) pour les deux.

[31] De même, la présence de la propriété *C2* peut cacher un formatage *anglais* en 4-4-4-2. Nous discuterons de ces problèmes au cours des chapitres 5 et 6.

[32] Notre lecteur ne s'étonnera pas de retrouver *la* caractéristique — s'il faut en choisir une — qui définit le sonnet.

[33] CORNULIER (2002 : 205). Italiques miennes.

[34] CORNULIER (2002 : 206).

Du fond de son réduit sablonneux le grillon,
Les regardant passer, redouble sa chanson ;
Cybèle, qui les aime, augmente ses verdures,

Fait couler le rocher et fleurir le désert
Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert
L'empire familier des ténèbres futures.[35]

S'il est vrai que « la tradition française ne favorise pas ici, graphiquement et sémantiquement, *a priori,* un traitement rythmique en 2-4[36] », il est évident que le formatage 3-3 « pourtant dicté par le poète[37] » — ou par la tradition éditoriale ? — est particulièrement problématique. Dans ce cas, il nous semble qu'une cohérence du groupe rimé terminal (quatrain) remplace un défaut de cohérence du tercet terminal. Il reste que nos "conclusions" sont les mêmes que celles de Cornulier : « le rythme n'étant pas une propriété objective et stable du texte, mais relevant plutôt de la manière — variable — dont s'organise son appréhension dans un esprit[38] », le traitement rythmique que l'on envisage au cas par cas « n'implique pas que les analyses qu'[il] ne favorise pas, ou parfois même gêne, soient à exclure[39] ».

Nous avons donc souligné l'influence exercée par la bascule selon ses diverses manifestations — plus ou moins concrètes. Il ne nous manque que de vérifier les effets produits par son absence[40]. Car il est des cas où la bascule n'existe pas, ni réellement ni de façon imaginaire. C'est le cas des sonnets ayant la propriété *XB*.

Nevermore est l'un des sonnets déjà analysés ayant cette propriété, ce qui parait contrarier le discours sur le dédoublement formulé à partir de l'analyse de son attaque. En réalité, le manque de ce *lieu concret de rencontre* que pouvait représenter la marque de bipartition du sonnet ne fait que souligner davantage la séparation entre ces amants « qui coexistent sans se rejoindre[41] » : à défaut d'une prémisse apparemment opposée, « cette situation artistique n'est pas sans analogie avec celle de l'amour à côté duquel on passe simplement comme dans *À une passante* [42] ».

---

[35] BAUD. 18.

[36] CORNULIER (2002 : 206).

[37] CORNULIER (2002 : 206).

[38] CORNULIER (2002 : 206).

[39] CORNULIER (2002 : 207).

[40] À ne pas confondre avec le cas précédemment expliqué d'une bascule confinée dans le blanc entre octave et sestette.

[41] CORNULIER (2002 : 234).

[42] CORNULIER (2002 : 234). Note en bas de page.

De l'analyse comparée de notre corpus, il émerge que les sonnets *XB* sont beaucoup plus nombreux dans le corpus maudit[43] que chez Baudelaire[44]. Or, la plupart d'entre eux sort de la plume de Verlaine, qui en a signé 13 (des 72 de son corpus) outre *Nevermore*. S'y oppose Corbière, dont voici l'unique exemple signalé :

> J'aimais… — Oh, ça n'est plus de vente !
> Même il faut payer : dans le tas,
> Pioche la femme ! — Mon amante
> M'avait dit : « Je n'oublîrai pas… »
>
> … J'avais une amante là-bas
> Et son ombre pâle me hante
> Parmi des senteurs de lilas…
> Peut-être Elle pleure… — Eh bien : chante,
>
> Pour toi tout seul, ta nostalgie,
> Tes nuits blanches sans bougie…
> Tristes vers, tristes au matin !…
>
> Mais ici : fouette-toi d'orgie !
> Charge ta paupière rougie,
> Et sors ton grand air de catin ![45]

Dans ce quatrième sonnet de la suite de huit sonnets en octosyllabes consacrés à *Paris,* l'effet de bascule est apparemment analogue à celui que nous avons décrit à propos de *Duel aux camélias*[46] : une anticipation du changement de registre issu de la seconde partie, à savoir le passage d'un « élément ironique empruntant la phrase brève et exclamative [à un] élément élégiaque qui recourt à l'affirmative soutenue[47] ». Mais, en réalité, « le second [de deux plans différents développés] n'occupe que le milieu de la pièce[48] » — qui est donc cyclique — et l'absence de la bascule révèle ici moins d'une transition anticipée que de son échec. La transition n'est qu'amorcée par le poète qui « s'évade du présent dans le souvenir amoureux — aussitôt bafoué : le poème reprend alors son tracé initial[49] ».

---

[43] 20 sur 144 (14%).

[44] 4 sur 72 (5%).

[45] CORB. 707.

[46] Exemple de sonnet ayant la propriété *b-1*.

[47] ANGELET (1961 : 125).

[48] ANGELET (1961 : 102).

[49] ANGELET (1961 : 102).

Il arrive aussi que l'absence de bascule soit cachée derrière une *fausse bascule*, ou *bascule en trompe-l'œil* :

> Ses purs ongles très-haut dédiant leur onyx,
> L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
> Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
> Que ne recueille pas de cinéraire amphore
>
> Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
> Aboli bibelot d'inanité sonore,
> (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
> Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)
>
> Mais proche la croisée au nord vacante, un or
> Agonise selon peut-être le décor
> Des licornes ruant du feu contre une nixe,
>
> Elle, défunte nue en le miroir, encor
> Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
> De scintillations sitôt le septuor.[50]

Dans cet éloge du silence et du néant qu'est le célèbre *sonnet en -yx*, « la vacuité se signale dans une première lecture par l'absence d'une ponctuation forte jusqu'au dernier vers ; en effet, on ne peut pas prendre en compte le point à la fin du vers 8, car il ne régit que la parenthèse et laisse sans contrôle élocutoire tout ce qui le précède en deçà de la parenthèse et ce qui le suit au-delà[51] ». L'absence de bascule peut donc signaler la présence d'un sonnet en une seule phrase[52].

Ailleurs, elle est une conséquence de quelques répartitions insolites du sonnet, telles que la division 7-7 ou 11-3. On sait que tous les auteurs de notre corpus[53] ont subi la *tentation symétrique* de diviser le sonnet en 7-7, mais il est intéressant de découvrir de nombreux cas de sonnets 11-3. Sans doute se conforment-ils à une définition — discutable — qui veut que le sonnet soit « un petit poème destiné à renfermer une pensée intéressante, profonde ou gracieuse, qui se prépare dans les onze premiers vers, et qui se manifeste dans les trois derniers, en présentant quelque chose de frappant et de relevé[54] ». Ce qui nous renvoie à l'analyse de la chute.

---

[50] MALL. 37.

[51] GENDRE (1996 : 224).

[52] cf. chapitre 14.

[53] Sauf Corbière, selon qui il n'existe que le sonnet fragmenté.

[54] http://www.espacefrancais.com/le-sonnet/.

VIII

LA CHUTE

Selon Jacques Peletier, un trait du sonnet — qui relève du fait qu'il dérive de l'épigramme — le caractérise plus que tous les autres : « il doit se faire apparoir *illustre* en sa conclusion[1] ». Dans les traités classiques, plusieurs termes sont évoqués pour désigner cet endroit clé « qui fait presque tousjours le bon, ou le mauvais destin de ce petit poème[2] » : en plus de *chute*, qui est le terme le plus utilisé à nos jours, *lumière, sidération, acuité, illumination, coup foudroyant, étincelle.* Or, par l'idée que ces termes véhiculent, sa fonction semble se réduire à la satisfaction d'une exigence de précision et de clarté. En tout cas, ces termes expriment une idée de mouvement et de progrès du discours. En effet, contrairement à la ballade, un sonnet ne peut pas se conclure en boucle.

Au cours des années, « l'assimilation à l'épigramme s'effacera peu à peu, sauf quant à la recherche du trait final que recommande Peletier[3] » et qui prépare « le triomphe de la *pointe*[4]», mot qui est presque devenu synonyme de chute. Mais pour les poètes de la modernité il est évident que le sonnet se prête désormais « à deux discours séparés, celui de la clarté et de la limpidité classiques[5] » étant constamment perturbé par la présence d'un côté énigmatique et mystérieux, voire oraculaire. La chute devient alors « l'endroit désigné de l'ambiguïté[6] ».

---

[1] PELETIER DU MANS (1930 : 164). Italiques miennes.

[2] COLLETET (1965 : 190).

[3] LOTE (1991 : II, 59).

[4] GENDRE (1996 : 139).

[5] GENDRE (1996 : 173).

[6] GENDRE (1996 : 173).

Par la place qu'elle occupe, l'importance de cet "endroit" est indéniable. Durand parle d'une « 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 » et d'un « retroussement ligne à ligne du système des rimes en direction de ses attaques[7] ». La chute a le rôle de réaliser l'expression totale de la pensée. La structure du sonnet français standard favorise, selon Gendre, « une articulation *tri-logique*[8] grâce à la rime plate des vers 9 et 10, qui forme comme un noyau, un centre d'équilibre où convergent les différentes énergies avant qu'elles ne trouvent une résolution dans le *quatrain* final[9] ». Ainsi la chute devient-elle, tour à tour, la conclusion, la synthèse ou encore le dénouement du poème, selon l'articulation du discours.

Gendre semble prendre pour acquis la division du sestette en *distique* + *quatrain*, alors que l'une des normes classiques qui président (ou présidaient) à notre forme impose le partage des deux tercets par le sens. En effet, le commencement de la chute varie cas par cas, selon les structures rimique et syntaxique des derniers vers. Les propriétés qui dérivent de la relation entre ces deux structures seront analysées par la suite. Pour l'instant, remarquons que certains "effets" échappent à notre classification, car ils sont dus à la relation entre l'aspect sémantique et la typographie du texte. C'est le cas, par exemple, dans *Sed non satiata*, qui peut être qualifié de « sonnet à double queue » ; en effet, « chacun des deux tercets (modules du sixain) y apport[e] parallèlement sa conclusion (Styx ou Proserpine) par son dernier vers, […] celle du tercet conclusif (*devenir Proserpine* au lit) renchérissant sur celle du précédent (*embrasser neuf fois*)[10] » :

Sed non satiata

Bizarre déité, brune comme les nuits,
Au parfum mélangé de musc et de havane,
Oeuvre de quelque obi, le Faust de la savane,
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits,

Je préfère au constance, à l'opium, au nuits,
L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane ;
Quand vers toi mes désirs partent en caravane,
Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis.

---

[7] DURAND (2006 : 170).

[8] Selon des « schémas tels que affirmation-opposition-conclusion ou phrase-antiphrase-synthèse ou encore exposition-complication-dénouement ». [(GENDRE 1996 : 23)].

[9] GENDRE (1996 : 23).

[10] CORNULIER (2002 : 232).

Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,
Ô démon sans pitié ! verse-moi moins de flamme ;
Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois,

Hélas ! et je ne puis, Mégère libertine,
Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine ![11]

Analysons maintenant les propriétés relevées par le système de classement que nous avons adopté. Il s'agit des propriétés *c1* (vers final fragmenté), *C1* (dernier vers isolé par la présence d'un signe de ponctuation forte à la fin du vers 13) et *C2* (« dans le "distique" final la rime coïncide avec la syntaxe et contribue avec elle à détacher la fin[12] ») :

Le Sonneur

Cependant que la cloche éveille sa voix claire
A l'air pur et limpide et profond du matin
Et passe sur l'enfant qui jette pour lui plaire
Un angelus parmi la lavande et le thym,

Le sonneur effleuré par l'oiseau qu'il éclaire,
Chevauchant tristement en geignant du latin
Sur la pierre qui tend la corde séculaire,
N'entend descendre à lui qu'un tintement lointain.

Je suis cet homme. Hélas ! de la nuit désireuse,
J'ai beau tirer le câble à sonner l'Idéal,
De froids péchés s'ébat un plumage féal,

Et la voix ne me vient que par bribes et creuse !
Mais, un jour, fatigué d'avoir enfin tiré,
Ô Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai.[13]

Cet exemple de sonnet *C2* est représentatif de l'esthétique du sonnet mallarméen. Selon Gendre, « la conversion de Mallarmé au néant s'inscrit précisément dans les deux derniers vers en rimes plates, là où se profile l'ébauche du sonnet anglais[14] ». Le distique final donne aux derniers vers l'allure d'une formule, voire d'une sentence. D'où la familiarité de ce genre de chute avec l'aphorisme, le proverbe, la maxime.

---

[11] BAUD. 28.

[12] GENDRE (1996 : 220).

[13] MALL. 13.

[14] GENDRE (1996 : 218). Sur la question v. chapitre 11.

Le sonnet *C2* est particulièrement apprécié par Baudelaire[15]. *À une passante*[16], « où la fin ajoute, au mal de la séparation, le mal de [la] conscience réciproque [de l'amour à côté duquel on passe simplement] impliqué par le mot conclusif du sonnet : *savais*[17] », est un exemple de ce genre de sonnet. Dans le "distique final" — « Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ![18] » — le chiasme et l'anaphore qui sont présents dans les vers 13 et 14 respectivement viennent enrichir l'effet provoqué par la propriété *C2*.

Cette propriété est très rare dans le corpus des poètes maudits — nous ne la retrouvons que chez Mallarmé (mais deux fois seulement dans ses sonnets *français*[19]) et chez Corbière[20] —, qui lui préfèrent les propriétés *C1* et *c1*[21] :

Les Douaniers

Ceux qui disent : Cré Nom, ceux qui disent macache,
Soldats, marins, débris d'Empire, retraités
Sont nuls, très nuls, devant les Soldats des Traités
Qui tailladent l'azur frontière à grands coups d'hache

Pipe aux dents, lame en main, profonds, pas embêtés,
Quand l'ombre bave aux bois comme un mufle de vache
Ils s'en vont, amenant leurs dogues à l'attache,
Exercer nuitamment leurs terribles gaîtés !

Ils signalent aux lois modernes les faunesses.
Ils empoignent les Fausts et les Diavolos.
« Pas de ça, les anciens ! Déposez les ballots ! »

Quand sa sérénité s'approche des jeunesses,
Le Douanier se tient aux appas contrôlés !
Enfer aux Délinquants que sa paume a frôlés ![22]

---

[15] 10 sonnets *C2* sur 72 (14%) : *Duellum, Le Flambeau vivant, L'Aube spirituelle, Causerie, La Musique, À une passante, Brumes et pluies*, *Les Deux Bonnes Sœurs, La Fontaine de sang* (v. chapitre 6), *La Mort des artistes.*

[16] v. chapitre 5.

[17] CORNULIER (2002 : 234).

[18] BAUD. 92.

[19] *Renouveau* est l'autre exemple de sonnet *C2* dans son corpus.

[20] *Paris VIII.*

[21] Dans le corpus maudit 29% de sonnets sont *C1 ou c1* (42/144), — 67% chez Corbière (22/33), 47% chez Rimbaud (7/15), 18% chez Verlaine (13/72) — ce qui atteste une fréquence double par rapport au corpus baudelairien où elle atteint 14% (10/72). Soulignons qu'elle n'apparait pas chez Mallarmé.

[22] RIMB. 159.

Le Dormeur du val

C'est un trou de verdure où chante une rivière,
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent ; où le soleil, de la montagne fière,
Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort ; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme :
Nature, berce-le chaudement : il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine,
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.[23]

Les propriétés *C1* et *c1* engendrent des effets analogues entre eux. Dans les deux cas, la dernière phrase est mise en relief par l'isolement syntaxique, qui la détache du reste du poème. L'auteur peut exploiter ce dernier vers isolé pour s'y exprimer avec plus d'emphase ou pour surenchérir sur l'idée illustrée dans les vers précédents (*Les Douaniers*), ou alors pour créer un effet de surprise, plus ou moins attendu par le lecteur (*Le Dormeur du val*).

Dans ce dernier sonnet, une relation attaque / chute est introduite qui oppose le sens de l'ouïe et le sens de la vue[24]. À la musicalité de l'attaque qui décrit un milieu naturel « où *chante* une rivière » s'oppose une description éminemment visuelle qui emmène le lecteur pas après pas vers la découverte finale des « deux trous rouges au côté droit » du soldat. Mais l'harmonie évoquée dès l'attaque du sonnet est maintenue jusqu'au dernier moment, comme le témoigne l'adjectif qui apparaît en rejet au début du dernier vers (« tranquille »). Or, par le biais d'une chute si abrupte, l'auteur parvient — en dix syllabes ! — à renverser l'atmosphère du sonnet. Cet effet de surprise — qui affirme la primauté de la vue sur l'ouïe[25] — témoigne peut-être de la transition d'un régime poétique romantique à un régime poétique moderne « où l'instance du visuel tend de plus en plus à l'emporter sur l'instance acoustique[26] ».

---

[23] RIMB.112.

[24] L'entrée en jeu tardive de l'odorat (vers 11) est neutralisée du fait que « les parfums ne font pas frissonner sa narine ».

[25] cf. chapitre 6.

[26] DURAND (2006 : 174).

Il est d'ailleurs évident que l'émission sonore de l'acte de lecture — quelle que soit la chute proposée — ne peut se terminer qu'à la fin du dernier vers et que le lecteur, par le biais du coup d'œil qu'il jette inévitablement sur la feuille de papier, sait par avance que le poème est en train de se terminer. Dans la chute de l'un des sonnets que l'on a déjà analysé, *Mon rêve familier*[27], — « Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a / L'inflexion des voix chères qui se sont tues.[28] » — ce phénomène physique lié à l'acte de lecture coïncide avec le contenu du poème qui « se referme sur une extinction de voix ; la voix de l'apparition est la voix des voix éteintes, c'est-à-dire le silence même[29] ».

[27] v. chapitre 6.

[28] VERL. 63.

[29] CAVALLIN (2007 : 69).

Tercets / Sestette

CLASSIFICATION(S) DES SONNETS

NOMBRE DE VERS & TYPOGRAPHIE

La propriété *V14*, qui signale le respect de cette loi des quatorze vers qui est inscrite dans toute définition de la forme étudiée, est de loin la plus importante pour la reconnaissance d'un sonnet[1] : elle est attestée, chez tous les poètes, à près de 100%. Notons que tous les sonnets que nous avons présentés jusqu'à maintenant sont des sonnets *V14*. En effet, notre corpus ne présente qu'un seul exemple de sonnet *non-V14*. C'est le cas singulier du *sonnet de 15 vers (V15)*. Aroui, entre autres, qualifie ce genre de poème de *sonnet à clausule*[2]. Ce véritable monstre (du moins cette anomalie) — aux yeux des puristes — a trouvé refuge chez des poètes comme Corbière et Verlaine.

Trois poèmes de Verlaine peuvent effectivement être identifiés comme des sonnets *T-15*. Deux d'entre eux font partie de la deuxième édition de *Dédicaces* (1894), « nouvelle fuite dans le divertissement, la parodie ou la grimace[3] » qui devient un véritable laboratoire de variantes inusitées de notre forme fixe : il s'agit de XLVIII *À E…* (POUR SES ÉTRENNES)[4] et de la seconde partie — marquée par le sous-titre RICHESSE — de LV *À mon éditeur*[5]. Le troisième cas fait partie de l'*Appendice pour une nouvelle édition* de *Dédicaces* : il s'agit, ici aussi, du second morceau d'une série de deux sonnets, titrée *Pour « la Plume »*[6].

---

[1] À l'instar de la propriété *T-Rg* (v. chapitre suivant), qui est parmi les autres propriétés d'un sonnet la seule en mesure de rivaliser avec les pourcentages que *V14* atteint.

[2] AROUI (2002 : 165).

[3] Borel in VERL. 549.

[4] VERL. 587.

[5] VERL. 594-595. Dont la première partie est un sonnet à part entière. À partir de son premier vers (« Je veux dépeindre en ce sonnet »), cela ne peut pas être plus claire.

[6] VERL. 636.

Dans tous les trois cas, notons que le mètre *M8* se maintient dans les premiers quatorze vers et mue en *M12 (6+6)* dans le seul vers de clausule, sans doute dans le souci de détacher davantage cette conclusion (déjà isolée par un blanc) du reste du texte. Si dans XLVIII *À E…* (POUR SES ÉTRENNES) et dans *Pour « la Plume » : II*, « le quinzième vers est rendu nécessaire par le schéma de rimes du sestette, qui laisse une terminaison orpheline[7] », pour ce qui en est de LV *À mon éditeur : II (RICHESSE)* la clausule s'explique à elle-seule : « Misère qui voudrais me proposer des bornes[8] ».

Étant donné que toute définition de la forme étudiée part du principe qu'il faut compter quatorze vers, est-ce encore le cas d'utiliser le terme *sonnet* pour définir une pièce de "longueur" différente ? Il est possible que l'ajout d'un quinzième vers — typographiquement détaché du reste de l'ensemble — à une structure qui est de toute évidence celle de la forme étudiée fait obstacle à son appartenance à la famille des sonnets.

Vu que les trois compositions de ce genre signées de la plume de Verlaine sont hors corpus, nous laissons le lecteur juger de la pertinence de cette forme d'après ce poème retrouvé de Corbière[9] :

Paris diurne

Vois aux cieux le grand rond de cuivre rouge luire,
Immense casserole où le Bon Dieu fait cuire
La manne, l'arlequin, l'éternel plat du jour.
C'est trempé de sueur et c'est poivré d'amour.

Les Laridons en cercle attendent près du four,
On entend vaguement la chair rance bruire,
Et les soiffards aussi sont là, tendant leur buire ;
Le marmiteux grelotte en attendant son tour.

Tu crois que le soleil frit donc pour tout le monde
Ces gras graillons grouillants qu'un torrent d'or inonde ?
Non, le bouillon de chien tombe sur nous du ciel.

Eux sont sous le rayon et nous sous la gouttière
À nous le pot-au-noir qui froidit sans lumière...
Notre substance à nous, c'est notre poche à fiel.

Ma foi j'aime autant ça que d'être dans le miel.[10]

---

[7] AROUI (2002 : 161).

[8] VERL. 595.

[9] Qui ne fait pas partie des *Amours jaunes.*

[10] CORB. 887.

À croire l'auteur de *I Sonnet (avec la manière de s'en servir)*[11] ce sonnet n'en serait pas un, « car l'âme d'un sonnet c'est une addition[12] ». Et pourtant, dans *Paris diurne* toute autre règle semble respectée par le poète qui sait compter les vers : « 1, 2, 3, 4, et puis 4 : 8 » et qui les sait ranger : « ensuite 3 par 3[13] »… Et si Corbière lui-même ne croyait pas aux règles comminatoires du sonnet ?

Sa poésie, « *mélange adultère de tout*[14] *»,* prend tout le temps « l'allure d'une parodie plus ou moins accentuée[15] ». Dans ce poème posthume, comme d'ailleurs dans toute son œuvre, le poète breton « tend à la création d'une poésie *antipoétique*[16] ». Nous pouvons le constater dans tous les aspects de son esthétique : la ponctuation, la syntaxe, le lexique… Selon nous, de même que dans le texte « le poète dénonce, par le voisinage d'un mot savant et d'un terme grossier (*La manne / l'arlequin*), le premier par le second[17] », il dénonce aussi la forme savante du sonnet par l'utilisation irrégulière — voire irrespectueuse — qu'il en fait.

Il est évident que Corbière ait abouti à ce poème de quinze vers ayant toujours eu à l'esprit de composer un sonnet ou pseudo-tel. D'ailleurs, même en doutant de la disposition typographique adoptée par les éditeurs, le schéma rimique AABBCDDCEEFGGFF n'est pas répertorié ni comme strophe autonome[18] — à s'en tenir, du moins aux recensements notamment de Martinon[19] — ni comme forme fixe alternative.

Cela dit, la propriété *V15* représente sans doute un cas limite de sonnet. Il reste que sa présence est attestée dans l'histoire de la littérature comme l'une de nombreuses variantes irrégulières de la forme étudiée : en plus d'un vocabulaire spécifique, le sonnet à clausule est doué de ses propres règles. Son quinzième vers — qui est dit *vers médaillé* — doit forcément rimer avec l'un des derniers vers du tercet final.

---

[11] v. chapitre 3.

[12] CORB. 1271.

[13] CORB. 1271.

[14] *Épitaphe* des *Amours jaunes*.

[15] ANGELET (1961 : 37).

[16] ANGELET (1961 : 37).

[17] ANGELET (1961 : 37).

[18] Martinon (1912 : 424) nous avertit qu'un couplet de quinze vers doit forcément se décomposer en éléments plus simples, sans unité, et il en est ainsi de toutes les strophes de pareilles dimension. Déjà « Peletier, dans son *Art poétique*, déclarait, malgré l'exemple des *Odes pindariques* de Ronsard, que la strophe régulière ne peut pas, en principe, dépasser dix vers (MARTINON 1912 : 413) ».

[19] MARTINON (1912 : 591).

Or, le sonnet *V15* ne représente pas la seule exception possible au canon. Verlaine, « grand expérimentateur de sonnets[20] », s'est aussi essayé au sonnet de 13 vers. L'unique cas de ce genre est illustré par le poème *Édition originale contemporaine*[21]. Le statut de sonnet lui est garanti du fait qu'il est inclus dans « un recueil composé exclusivement dans cette forme, comme l'indique son titre même (*Biblio-sonnets*)[22] ». L'anomalie résultant de la présence de treize vers est masquée par le formatage en quatorze lignes, avec une « frontière parastrophique à l'intérieur du vers 11, la segmentation du vers étant accompagnée d'un blanc[23] ».

Somme toute, au delà du sarcasme de l'homme siècle (« Faites donc des sonnets et des mathématiques[24]! »), d'après l'analyse de ces rares exemples de sonnets *non-V14*, nous pouvons affirmer que le critère du nombre de vers ne suffit pas — à lui seul — ni à qualifier un poème de sonnet ni à l'exclure de cette catégorie. À ces lecteurs qui ne sont pas d'accord avec notre affirmation et qui restent convaincus du fait que notre forme exige le respect de la « loi des quatorze vers », essayons au moins de démontrer que la propriété commutative de l'addition garantit la possibilité de disposer les vers selon divers formatages typographiques. À nos yeux, le bouleversement dans l'ordre des strophes ne pose pas de problèmes quant à la reconnaissance de la forme, à condition que la division en quatre blocs dont deux quatrains et deux tercets soit maintenue. Cela étant, nous avons exclu de ce chapitre l'examen de certaines configurations telles que le sonnet en trois parties (formaté en 4-4-6) ou le sonnet sans blancs[25].

La classification par disposition typographique distingue les sonnets selon la division de leur quatorze vers en blocs[26]. Si « 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

---

[20] AROUI (2002 : 160).

[21] VERL 972.

[22] VERL 972.

[23] AROUI (2002 : 160-161). cf. AROUI (1996 : 177).

[24] HUGO (1967 : II - 851, « Préparation des *Contemplations* »).

[25] Si dans sa thèse de doctorat [v. AROUI (1996 : 210-212)], Aroui a pourtant montré que *L'Allée* (VERL. 108) a tout d'un sonnet (inversé), il nous semble trop compliqué de reconnaître ce statut à d'autres poèmes de quatorze vers. À notre avis, des poèmes comme *Une gravure fantastique* ou *Don du poème* ne sont pas de sonnets. Ce qui ne fait que confirmer notre idée — et celle de Corbière ? — selon laquelle « la preuve d'un sonnet [n'est pas] par l'addition ». Pour ce qui concerne le cas du sonnet en trois parties, Aroui a montré, d'après l'examen des éditions alternatives des poésies complètes de l'auteur, que le formatage en 4-4-6 du sonnet *À Félicien Champsaur (*VERL. 948) est fautif. [cf. AROUI (2002 : 166)].

[26] Parfois appelés *strophes*. Mais nous pouvons parler de strophes seulement d'un point de vue visuel.

plus en plus à l'emporter sur l'instance acoustique[27] », l'examen du corpus confirme que la propriété *T-Rg* d'un poème — identifiant le formatage graphique en 4-4-3-3 — est fondamentale pour sa reconnaissance en tant que sonnet[28].

Aucun autre type de disposition typographique n'apparaît ainsi chez Rimbaud, où cette régularité se heurte à « une très grande violence thématique faite à cette forme[29] » ; seulement trois sonnets des soixante-douze du corpus de Verlaine (4%) et deux des trente-trois de Corbière (6%) dérogent à cette division canonique. Ces auteurs ne s'écartent pas du tracé baudelairien : les deux cas (3%) de sonnets « très expérimentaux » de Baudelaire n'empêchent pas le poète de garder « *l'essence* de la forme du sonnet[30] ». Est-ce un hasard si *L'Avertisseur* et *Bien loin d'ici*[31] ne sont pas publiés à l'intérieur des *Fleurs du mal* du vivant de leur auteur ?

Il va de soi que « le formatage graphique est une manière de conditionner le traitement rythmique du texte dans la tête du lecteur[32] ». Dans le cas du sonnet *T-Rg*, la différence de masse et de taille des deux premiers blocs par rapport aux blocs successifs provoque d'emblée une division 8-6 renforcée par la convention éditoriale qui veut que « dans les éditions du temps des *Fleurs du mal*, les sonnets sont souvent divisés en huitain, imprimé sur une page de droite (impaire), et sixain au verso[33] ». Cette pagination — « sans doute d'abord provoquée par le désir de faire commencer chaque poème sur une page de surface du bloc de pages à lire (comme un chapitre, donc à droite et de numéro impair), et le désir de laisser une ample respiration au titre en le plaçant vers le milieu de cette page[34] » — a le mérite de diviser le sonnet de la manière la plus conforme à son rythme[35] ».

Ensuite, conformément au formatage graphique imposé par la tradition éditoriale dans laquelle s'inscrivent les poètes de la modernité, les deux paires de blocs sont ultérieurement divisés

---

[27] DURAND (2004 : 174).

[28] Pour être exact, il faut introduire ici la distinction entre sonnet français et sonnet anglais, vu que Mallarmé emploie couramment à partir des années 1870 la disposition typographique de ce dernier. Cependant, il ne s'agit pas d'une variation à la règle, mais de l'emploi d'une autre forme (cfr. approfondissement en queue du présent chapitre). C'est pourquoi nous avons exclu ce genre de sonnets du corpus de notre recherche.

[29] DURAND (2004 : 176).

[30] GUBBINS (2013 : 149).

[31] Respectivement BAUD. 140 et BAUD. 145. Il s'agit de deux sonnets publiés dans la 3*e* édition (posthume) des *Fleurs du mal*, parue en 1868.

[32] CORNULIER (2002 : 206)

[33] CORNULIER (2002 : 204). C'est Claude Pichois qui a signalé cette particularité à Cornulier.

[34] CORNULIER (2002 : 204).

[35] CORNULIER (2002 : 204).

par l'œil du lecteur en deux parties égales. L'octave est formaté en 4-4 et le sestette en 3-3. Or, nous savons que les poètes se sont plus à créer des *distorsions*, en imposant des traitements rythmiques en désaccord avec la disposition régulière du poème. Si la distinction réelle est souvent problématique quant aux tercets, ce qui fait dire à Cornulier que « leur régularité peut être superficielle[36] », la situation n'est guère différente pour les autres frontières graphiques du sonnet. Il suffit de penser au sonnet *Ma Bohème* de Rimbaud dont nous avons déjà signalé plus haut la tentation symétrique (propriété *7/7*)[37].

Mais examinons maintenant le cas de ces auteurs qui sont allés "plus loin que Rimbaud", jusqu'à se débarrasser du formatage canonique : le sonnet *inversé* (*T-Inv*)[38] — formaté en 3-3-4-4 — dispose les tercets avant les quatrains. Son invention est attribuée, au dire de Jasinski[39], à Auguste Brizeux, un romantique qui entendait « remettre le sonnet sur ses pieds[40] », car d'après lui, « les rimeurs [l'avait posé] sur la pointe[41] ». Mais Jost[42] soutient que le premier exemple de ce genre est le sonnet de Jean-Jacques Ampère[43] cité par Sainte-Beuve dans ses *Portraits contemporains*.

---

[36] CORNULIER (2002 : 223).

[37] v. chapitre 3 AMBIGUÏTÉS DE LA FORME ET DES CONTENUS.

[38] Ailleurs ce type de sonnet est appelé *inverti* (définition qui devient intéressante lorsqu'on analyse son utilisation chez Verlaine) ou *renversé.* Cette dernière variante est adoptée par Aroui (2002 : 166).

[39] JASINSKI (1970 : 232-233).

[40] DURAND (2006 : 173).

[41] CHEVRIER (2005 : 325-326) cite le poème *Formes et pensées* :

> Les rimeurs ont posé le sonnet sur la pointe,
> Le sonnet qui s'aiguise et finit en tercet :
> Au solide quatrain la part faible est mal jointe.
>
> Je voudrais commencer par où l'on finissait.
> Tercet, svelte, élancé, dans ta grâce idéale,
> Parais donc le premier, forme pyramidale !
>
> Au-dessous les quatrains, graves, majestueux,
> Liés par le ciment de la rime jumelle,
> Fièrement assoiront leur base solennelle,
> Leur socle de granit, leurs degrés somptueux.
>
> Ainsi le monument s'élève harmonieux,
> Plus de base effrayante à l'œil et qui chancelle,
> La base est large et sûre et l'aiguille étincelle,
> La pyramide aura sa pointe dans les cieux.

[42] JOST (1989 : 93).

[43] Texte dans JOST (1989 : 93-94).

Mise à part toute question sur la paternité de cette forme, c'est « en 1866, dans les colonnes du *Parnasse contemporain*, que s'effectue au plus visible le coup de force majeur[44] » de cette variante. Le premier des trois volumes publiés par Alphonse Lemerre y imprime — ainsi que les autres poèmes des *Épaves* — ce sonnet de Baudelaire :

Bien loin d'ici

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

D'une main éventant ses seins,
Et son coude dans les coussins,
Ecoute 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.

Du haut en bas, avec grand soin,
Sa peau délicate est frottée
D'huile odorante et de benjoin.
— Des fleurs se pâment dans un coin.[45]

L'inversion confirmant la structure de base, tout lecteur peut aisément reconnaître la forme étudiée. Selon Durand, « fût-il inversé, le sonnet reste un cadre, une typographie autant qu'une topographie[46] ». Dans le cas spécifique de *Bien loin d'ici*, 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* […] et, au-delà, par l'évocation d'une position en *coin* placée précisément au coin inférieur droit du cadre du sonnet[47] ». Le vocabulaire choisi et la localisation des *mots-repères* sont symptomatiques de la volonté de l'auteur d'identifier le cadre du sonnet « à la *chambre* de la belle Dorothée et, par conséquent, à la *case sacrée* dans laquelle le lecteur est introduit au premier vers[48] ».

---

[44] DURAND (2006 : 173).

[45] BAUD. 145.

[46] DURAND (2006 : 174-175).

[47] DURAND (2006 : 175). Le critique remarque aussi le « teneur quelque peu ironique » du signal méta-prosodique placé à l'attaque du vers 11, « puisque c'est ici le haut qui est devenu le bas ».

[48] DURAND (2006 : 175).

Suite à une motivation énonciative (effet de surprise engendré par l'une des interventions directes du locuteur) qui se double d'une exaspération de la chute (effet de suspense créé par le détachement du dernier vers), la disposition typographique diffère légèrement dans l'unique cas de sonnet inversé chez Corbière, « avec sa ligne de points prolongeant en énigme la disparition du "crapaud" poète[49] » :

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 ! —

… 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 moi.

Ce soir, 20 juillet.[50]

Selon l'opinion de Chevrier[51] — qui qualifie ce sonnet d'*interverti* — il n'y a pas lieu de voir ici une « défiguration » de la forme, du fait que le vers terminal isolé se rencontre ailleurs dans les *Amours jaunes*. Il reste néanmoins que dans ce sonnet, où Corbière « pervertit l'imagerie lyrique traditionnelle en faisant du crapaud, *rossignol de la boue*, le répondant allégorique du poète[52] », le renversement du formatage standard s'accompagne d'un « renversement des perspectives métaphoriques traditionnelles[53] » ; ce qui arrive au moment où « La lune plaque en métal clair / Les découpures du vert sombre ».

---

[49] DURAND (2006 : 177).

[50] CORB. 735.

[51] CHEVRIER (2005 : 341).

[52] VAILLANT (2012 : http://books.openedition.org/pupo/2303).

[53] ANGELET (1961 : 95).

Forme et contenu allant de pair, ces inversions sont donc — à ce qu'il paraît — indissociables des effets de sens. Chez Verlaine, seul poète de notre corpus qui y recourt plusieurs fois, le sonnet *inverti* « est le plus souvent réservée à des sujets (homo)sexuels (voir *Résignation* dans les *Poèmes saturniens*, *Sappho* dans *Les Amies*, et, non recueillis en volume, *Henri III* et *Le bon disciple*)[54] ». Aroui remarque que — à la différence de *Bien loin d'ici* et *Le Crapaud*, qui par leur formule de rimes sont irréguliers — « *Résignation* est exactement […] l'envers d'un sonnet régulier marotique[55] », tandis que les trois autres sonnets cités sont les seuls de Verlaine à être « le parfait renversement du sonnet régulier à formule Peletier[56] ».

Si la forme inversée illustrée par Baudelaire a été prolongée par Verlaine et Corbière, l'autre variante graphique que l'on doit à l'auteur des *Fleurs du mal* — le sonnet *rentré* (*T-Ren*) ou « *polaire*[57] » — n'a pas eu la même destinée. Ainsi *L'Avertisseur* — qui « intrique les deux tercets au milieu des quatrains, [comme] s'il s'agissait de faire violence à la forme[58] » — se signale-t-il pour son unicité (dans notre corpus) :

L'Avertisseur

Tout homme digne de ce nom
A dans le coeur un Serpent jaune,
Installé comme sur un trône,
Qui, s'il dit : " Je veux ! " répond : " Non ! "

Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des Satyresses ou des Nixes,
La Dent dit : " Pense à ton devoir ! "

Fais des enfants, plante des arbres,
Polis des vers, sculpte des marbres,
La Dent dit : " Vivras-tu ce soir ? "

Quoi qu'il ébauche ou qu'il espère,
L'homme ne vit pas un moment
Sans subir l'avertissement
De l'insupportable Vipère.[59]

---

[54] Bivort in VERLAINE (2006 : 208).

[55] AROUI (2002 : 167-168).

[56] AROUI (2002 : 169).

[57] MORIER (1998 : 1092). Du fait que le deux quatrains sont placés aux deux extrémités du poème.

[58] DURAND (2006 : 174).

[59] BAUD. 140.

Notons que notre corpus fait défaut de l'autre typographie possible de sonnet polaire, celle qui formate le poème en 3-4-4-3. Il s'agit en effet d'un formatage d'autant moins justifiable que la rime solitaire du premier tercet reste (trop) longtemps sans réponse. De même, aucun des cinq poètes analysés[60] ne semble avoir expérimenté la structure du *sonnet alterné* (*T-Alt*), formatée en 4-3-4-3 ou alors en 3-4-3-4[61]. Ces deux structures[62] ont été inaugurées respectivement par Catulle Mendès[63] et par Auguste Brizeux[64]. Les rares exemples de formes alternatives à la disposition canonique qui sont présents dans notre corpus nous montrent « que toute structuration de ce genre reste gratuite tant qu'elle ne débouche pas sur une mise en relation de la forme avec le contenu[65] ».

Terminons cet échantillon d'*irrégularités typographiques* par un cas tout à fait différent ; il s'agit du (des) poème(s) en clôture de la deuxième section de *Sagesse* :

VIII

— Ah ! Seigneur, qu'ai-je ? Hélas ! me voici tout en larmes
D'une joie extraordinaire : votre voix
Me fait comme du bien et du mal à la fois,
Et le mal et le bien, tout a les mêmes charmes.

Je ris, je pleure, et c'est comme un appel aux armes
D'un clairon pour des champs de bataille où je vois
Des anges bleus et blancs portés sur des pavois,
Et ce clairon m'enlève en de fières alarmes.

J'ai l'extase et j'ai la terreur d'être choisi.
Je suis indigne, mais je sais votre clémence.
Ah ! quel effort, mais quelle ardeur ! Et me voici

Plein d'une humble prière, encor qu'un trouble immense
Brouille l'espoir que votre voix me révéla,
Et j'aspire en tremblant.[66]

---

[60] Si ce n'est que Verlaine. Au dire d'Aroui [cité par CHEVRIER (2005 : 340)], *Gabriel de Yturri* (ABBA CCCA BBA DDD) et *Dernier Espoir* (ABBA CCDE FFE DGG) sont (par leur agencement des rimes !) des sonnets alternés.

[61] Aucun poète ne semble avoir repris jusqu'à maintenant la forme *alternée inverse* de Brizeux. Selon l'opinion de Chevrier, « cette absence, ou cette plus grande rareté, provient peut-être de ce qu'elle représente la transformation la moins reconnaissable de la forme originelle ». [CHEVRIER (2005 : 342)].

[62] Dans les deux cas, le problème de la rime sans réponse est résolu : Mendès adopte le schéma ABAB ABA CDCD CDC, Brizeux redécouvre le tercet monorime d'origine bretonne, qu'il appelle *ternaire.*

[63] Dans le poème *Canidie*, paru en 1863.

[64] À l'intérieur de *L'Arbre du* nord, qui contient deux de ces sonnets [v. CHEVRIER (2005 : 333-334)].

[65] SCHWISCHAY (1998 : 10).

[66] VERL. 272.

IX

— Pauvre âme, c'est cela ![67]

À l'imitation d'Aroui, nous considérons ces deux parties distinctes (d'un long poème qui en compte neuf) un seul sonnet « *à superparastrophe*[68] ». Cette terminologie convient à ces « regroupements poétiques démarqués par une numérotation ou une ligne de pointillés[69] », dont l'unicité « tient seulement à des facteurs d'ordre sémantique (bouclage de sens), et non à la métrique[70] ». Dans cette série de dix sonnets le changement de numérotation signale le changement de locuteur (« pauvre âme » / Dieu). En plus, « la motivation sémantico-énonciative se double ici de la recherche d'une chute, apportée par les propos de Dieu à la fin du dernier vers. Cette recherche de la chute rejoint la configuration sémantique habituelle du sonnet, qui fait que l'on a pu parfois le rapprocher de l'épigramme[71] ».

Finalement, notre corpus présente un cas assez particulier de sonnet de quatorze vers disposé sur quinze lignes. Il s'agit du sonnet *Hommage (à Puvis de Chavannes)*, recueilli dans l'édition Deman des *Poésies* de Mallarmé. Cela va sans dire que la bizarre disposition de ce texte sur le papier blanc n'est pas le fruit du hasard. Il s'agit plutôt d'une précise exigence métrico-rimique : la bipartition sur deux lignes du dernier vers du premier tercet (« De Chavannes / jamais seul ») — qui fait suite au vers « O solitaire Puvis » — masque le non-respect de la règle de l'alternance[72].

Hommage

Toute Aurore même gourde
À crisper un poing obscur
Contre des clairons d'azur
Embouchés par cette sourde

A le pâtre avec la gourde
Jointe au bâton frappant dur
Le long de son pas futur
Tant que la source ample sourde

---

[67] VERL. 272.

[68] V. AROUI (1996 : 189).

[69] AROUI (2002 : 174).

[70] AROUI (2002 : 174).

[71] AROUI (2002 : 174).

[72] Il s'agit d'un sonnet *XS-Fém* (v. Annexes II à la fin du volume).

Par avance ainsi tu vis
O solitaire Puvis
De Chavannes
                jamais seul

De conduire le temps boire
À la nymphe sans linceul
Que lui découvre ta Gloire.[73]

Somme toute, à la lumière de l'analyse de notre assez restreint corpus, nous pouvons retenir cet enseignement : s'il est vrai que le sonnet ne se réalise pas au moyen d'une seule structure, toute alternative à la structure canonique ne peut s'imposer que par une finalité qui puisse la justifier, que ce soit sur le plan des contenus ou de la forme.

[73] MALL. 40.

X

NOMBRE DE RIMES

Dans un sonnet, plusieurs typologies de classification par système rimique sont possibles. En première instance, nous pouvons classer les sonnets en vertu du nombre de rimes qui les compose. Par exemple, la propriété *R5* caractérise un sonnet marotique, les trois rimes du sestette s'ajoutant aux deux rimes de l'octave. Étant donné l'autonomie des systèmes rimiques de l'octave et du sestette, nous avons préféré traiter séparément l'agencement des rimes de ces deux ensembles. Suivant notre méthode, dans le même cas qu'auparavant, les sigles 2-*Em* et *6-Em* suivront donc — entre parenthèses — le sigle qui identifie le nombre des rimes[1]. En plus, suite à l'établissement de la règle de l'alternance des sexes entre les rimes, une troisième classification est possible qui divise les sonnets entre masculins (propriété S-*Mas*) et féminins (propriété S-*Fém*). Dans le cas où le sonnet analysé transgresse la dite règle, les sigles *X* ou *XS* sont employés pour l'identifier[2].

L'analyse de l'évolution historique de la définition du terme *sonnet*[3] nous témoigne de l'importance capitale du système rimique dans la reconnaissance de la forme. Dans le corpus de dictionnaires consultés, la quasi totalité des entrées consacrées au sonnet insiste sur l'agencement des rimes comme étant l'une des traits qui sont censés le définir. C'est le cas de toute forme fixe ; en plus, le respect du système rimique influence sans aucun doute l'orientation du discours poétique. Pour Baudelaire, « tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes est incapable d'exprimer une idée quelconque[4] ».

---

[1] *R5 (2-Em ; 6-Em)* ne peut donc identifier qu'un sonnet marotique.

[2] *X-Mas* dans le cas d'un sonnet où les rimes sont toutes masculines, *X-Fém* au cas où elles sont toutes féminines, *XS* au cas où elles sont mixtes (sans respecter l'alternance). v. Annexes II à la fin du volume.

[3] v. chapitre 1.

[4] BAUD. 183.

Bien qu'elle ne soit plus, à nos jours, un élément essentiel dans la construction d'une strophe — la séparation typographique semble suffire — la rime est encore, sous le Second Empire, l'une de marques fondamentales de la poésie : d'après Martinon, si le nombre des vers est l'autre critère d'identification d'une strophe, « il y a un second caractère principal, qui est […] l'ordre des rimes, facteur essentiel du rythme[5] ».

Notre propos n'est pas de contester cette évidence. Au cours de ce chapitre, nous nous intéresserons — conformément à l'objectif de notre analyse — aux nombreux cas de variations présents dans notre corpus par rapport au canon rimique établi. S'il est vrai que deux types de structures se sont imposés comme *les* modèles du sonnet français (le sonnet marotique et le sonnet Peletier[6]), nous savons qu'ils sont loin d'être les seuls pratiqués par les poètes de la modernité.

Selon la norme, la structure rimique conventionnelle se construit sur cinq rimes. Or, l'analyse de notre corpus nous montre que cette prédominance n'est confirmée qu'en partie, avec des pourcentages qui varient sensiblement d'un auteur à l'autre. Si chez Corbière la variété est de mise[7], Mallarmé et Verlaine, en revanche, se trouvent être — en se limitant à l'examen du nombre de rimes — plus "réguliers" que les autres maudits. Face à quelques cas épisodiques de sonnets *R7*, *R6* ou *R4*[8], plus de 80% des sonnets des deux "princes des poètes" ont cinq couleurs rimiques[9]. Nous pouvons vérifier la présence de la propriété *R5* dans les sonnets de Mallarmé et Verlaine cités plus haut[10].

Mais les cas les plus surprenants sont ceux de Baudelaire et Rimbaud. Le poète des *Petits poèmes en prose* semble ne pas vouloir mettre un frein à l'expérimentation des formes. Dans son corpus, toutes les typologies de sonnets par nombre de rimes sont représentées. Les sonnets *R7* rivalisent avec *R5* au-dessus de 40%. Nous trouvons également un bon nombre de sonnets *R6* (14%) et la présence épisodique d'autres configurations possibles, dont un type *R2*[11] (*Sonnet d'automne*).

---

[5] MARTINON (1912 : VI).

[6] *R5 (2-Em ; 6-Em)* et *R5 (2-Em ; 6-Cr)* respectivement.

[7] 64% de sonnets *R5*, 27% de sonnets *R7*, deux cas de type *R4*, un cas de type *R6*. Ce dernier cas (*Paysage mauvais*) — très particulier — sera analysé en queue du présent chapitre.

[8] Verlaine : 5% de sonnets *R7*, 7% de sonnets *R4* et 1% de sonnets *R6* (un seul cas sur 72). Mallarmé : 8% de sonnets *R7*, 4% de sonnets *R4* (un seul cas sur 24).

[9] 82% (59 sur 72) des sonnets verlainiens. 88% (21 sur 24) pour Mallarmé.

[10] *À la louange de Laure et Pétrarque, Mon rêve familier, Nevermore, Le Sonneur, Salut,* « Mes bouquins refermés… »

[11] Le type *R4* est représenté par *La Mort des pauvres*. Le type *R3* par *Bien loin d'ici* (cas-limite à la frontière entre *R2* et *R3*).

Quant au poète voyant, — qui considère Baudelaire comme le « roi des poètes, *un vrai Dieu* », mais qui reproche à « la forme si vantée en lui [d'être] mesquine[12] » —, il s'opère chez lui un véritable bouleversement du canon. La typologie *R7* est élue comme modèle (sa fréquence atteint 80%[13]).

Nous verrons par la suite que ces chiffres résultent d'un choix esthétique précis relatif à la structure rimique de l'octave, l'hypothèse avancée par Murat étant que Rimbaud ait adopté « comme forme de base un schéma qui correspond au type le plus employé par Baudelaire[14] ». Il reste que les deux poètes préfèrent les quatrains indépendants (à 4 rimes) aux quatrains unissonnants (à 2 rimes). Par conséquent, le type *R7*, illustré par l'exemple suivant, ne peut que s'imposer :

Venus Anadyomène

Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés ;

Puis le col gras et gris, les larges omoplates
Qui saillent ; le dos court qui rentre et qui ressort ;
Puis les rondeurs des reins semblent prendre l'essor ;
La graisse sous la peau paraît en feuilles plates ;

L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût
Horrible étrangement ; on remarque surtout
Des singularités qu'il faut voir à la loupe...

Les reins portent deux mots gravés : Clara Venus ;
— Et tout ce corps remue et tend sa large croupe
Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.[15]

Avant d'entamer l'analyse séparée des structures rimiques de l'octave et du sestette, il faut introduire une notion qui à la fois vient confirmer, par sa rareté, l'indépendance des deux structures, et à la fois met en crise, pour la simple raison qu'elle se manifeste, le principe de bipartition du sonnet.

---

[12] RIMB. 348.

[13] Mais 100% du premier Rimbaud (celui de 1870). Nous registrons une tendance opposée pour les sonnets de 1871 : *Les Douaniers* et *Voyelles* sont de type *R5* ; *Oraison du soir* est de type *R4*.

[14] MURAT (2002 : 206).

[15] RIMB. 66.

Il s'agit de la notion de contagion rimique, qui caractérise les cas où « une ou plusieurs couleurs rimiques […] ont des instances autant dans l'octave que dans le sestette[16] ». Comme Aroui nous avertit, « la question de l'interdépendance rimique d'un octave et d'un sestette n'est pas simple, et le contenu du relevé des pièces concernées variera selon le point de vue et l'encodage adoptés[17] ».

D'après notre méthode de classification, nous ne pouvons repérer aisément que les cas plus éclatants, par exemple ceux où il y a moins de quatre couleurs rimiques (à savoir les sonnets *R2* ou *R3*[18]). Prenons le cas du *Sonnet d'automne*, que nous venons de qualifier de sonnet *R2 :*

Sonnet d'automne

Ils me disent, tes yeux, clairs comme le cristal :
« Pour toi, bizarre amant, quel est donc mon mérite ? »
— Sois charmante et tais-toi ! Mon coeur, que tout irrite,
Excepté la candeur de l'antique animal,

Ne veut pas te montrer son secret infernal,
Berceuse dont la main aux longs sommeils m'invite,
Ni sa noire légende avec la flamme écrite.
Je hais la passion et l'esprit me fait mal !

Aimons-nous doucement. L'Amour dans sa guérite,
Ténébreux, embusqué, bande son arc fatal.
Je connais les engins de son vieil arsenal :

Crime, horreur et folie ! — Ô pâle marguerite !
Comme moi n'es-tu pas un soleil automnal,
Ô ma si blanche, ô ma si froide Marguerite ?[19]

Dans ce cas, les formules de rimes de l'octave et du sestette « ne peuvent être étudiées isolément sans une erreur de perspective[20] ». Par exemple, il est évident que les deux couleurs rimiques du sestette « ne sont qu'un aspect local du caractère bicolore du sonnet entier[21] ».

---

[16] AROUI (2002 : 202).

[17] AROUI (2002 : 202).

[18] *Bien loin d'ici* (v. chapitre précédent) représente l'unique cas de sonnet *R3* dans notre corpus, mais cette classification est incertaine. En effet, la nouvelle couleur de rime qui est introduite dès la bascule [wɛ̃] pourrait être accouplée à celle des tercets initiales [ɛ̃]. Ce qui transformerait du coup le poème en sonnet *R2*.

[19] BAUD. 65.

[20] AROUI (2002 : 202).

[21] CORNULIER (2002 : 225).

Selon Richter, « le *sonnet* que nous lisons se définit justement par son caractère *automnal*, dans une facture qui se distingue de la facture normale à cinq rimes, et encore plus de celle que Baudelaire pratique souvent, et qui en comporte même sept[22] ». Seules deux couleurs rimiques (*-al, -ite*) « nous accompagnent, sans aucune variation, pendant tout le poème[23] ». Ajoutons à cela que l'uniformité du son est augmentée davantage dans les tercets par la présence d'une rime riche (*guérite / marguerite*) et d'une rime conclusive (*marguerite / Marguerite*) définie « ostentatoirement bizarre[24] » par Cornulier : « la quasi-répetition rimique […] est d'autant plus surprenante, choquante même, en cette position conclusive, qu'on a souvent dit que dans un sonnet un mot ne devait pas être répété (même ailleurs qu'à la rime), ou, suivant la formule de l'*Art poétique* de Boileau, qu'il était proscrit *qu'un mot déjà mis osât s'y rémontrer*[25] ». Nous savons tous que dans l'imaginaire collectif l'automne n'est pas sans évoquer une certaine monotonie (d'où l'usage courant de la rime *automne / monotone*[26] que nous trouvons, par exemple, dans l'attaque de *Nevermore*). C'est précisément « en cela que l'on peut reconnaître l'*automnalité*, pour ainsi dire, de ce sonnet[27] ».

Or, le phénomène de contagion rimique n'est pas sans perturber la bipartition normale du sonnet. Par l'interdépendance de l'octave et du sestette, « l'effort d'uniformité […], flagrant dans le sizain, […] est spectaculaire et exceptionnel à l'échelle du sonnet[28] ». Vu que la bascule[29] se caractérise normalement par un changement dans le schéma des rimes, nous sommes en présence d'un effet analogue à celui de l'absence de ponctuation à la fin de l'octave.

Essayons d'aller plus loin, en avançant l'hypothèse selon laquelle cette perturbation est exprimée aussi par le contenu de ces vers qui devraient assurer la transition des quatrains aux tercets. Le premier hémistiche du vers 9 — mis en valeur par la propriété *b1* — est là pour conforter l'esprit du lecteur. Du moins en apparence, la bascule vient changer le cadre peu rassurant défini par les mots-rimes de la première partie (dont *infernal* - *mal*).

---

[22] RICHTER (2001 : 619).

[23] RICHTER (2001 : 619).

[24] CORNULIER (2002 : 228).

[25] CORNULIER (2002 : 228). En italiques le vers de BOILEAU (1674 : II - v. 91).

[26] CORNULIER (2002 : 230) : « Les notions d'*automne* et de *monotone* sont mariées dans la mémoire poétique française par leur rime banale, ostensiblement inclusive ».

[27] RICHTER (2001 : 620).

[28] CORNULIER (2002 : 230).

[29] v. chapitre 7.

Si l'on identifie les deux parties formelles du sonnet avec les deux amants protagonistes du poème, l'ouverture des tercets semble être de bon augure : l'octave et le sestette, de même que le poète et son aimée, peuvent se conjoindre « doucement ». Or, c'est précisément l'absence de changement des couleurs rimiques qui met en crise la bipartition formelle du sonnet et le rapport amoureux. Apparemment, les amants ne semblent pouvoir s'aimer que dans la « guérite » assurée par la bascule. Après quoi l'Amour — par la répétition des rimes de l'octave — « bande son arc fatal ».

Il est pourtant vrai que le rapport amoureux ne peut pas se réduire à quelques moments de « candeur » automnale. La « passion » et l'« esprit » que le « bizarre amant » s'efforce de garder en cachette, finissent malgré lui par se montrer (« Crime, horreur et folie ! »). Si la douceur promise par le premier hémistiche du sestette est menacée, c'est que les rimes des tercets — du fait qu'elles redoublent celles des quatrains — engendrent un effet éjaculatoire en visant au plus haut de la structure du sonnet (vers l'octave). Par un effet de rime, le poète fait ainsi usage — contrairement à ce que désirait le « bizarre amant » — de son « vieil arsenal ».

Or, il va de soi qu'un certain degré d'interdépendance rimique entre les deux parties du sonnet est également présent dans des sonnets qui n'ont pas la propriété *R2* (ou *R3*). Cela est évident, par exemple, dans le *sonnet en -yx*[30] : sans qu'il y ait pourtant répétition de couleur, les rimes du sestette (*-or, -yxe*) sont l'équivalent — respectivement masculin et féminin — de celles de l'octave (*-ore, -yx*).

Nous pouvons même affirmer avec Marchal que le sonnet est « construit sur deux seules rimes alternativement masculines et féminines[31] ». La question du sexe des rimes influence aussi deux des trois sonnets de Verlaine qui font partie de notre corpus où le système rimique est perturbé à tel point que la notion même de schéma rimique est remise en question. Les rimes finales du sonnet XIX de la troisième section de *Sagesse*[32] (*souverain / reine*) et de *Vers pour être calomnié*, (*tel / immortelle*) ne sont pas des rimes au sens propre. S'il est assez commun pour le poète de Metz de fabriquer des sonnets où le sexe des rimes est exploité à des fins sémantiques[33], cela n'implique pas forcément la présence de rimes veuves.

---

[30] *Ses purs ongles très haut…* (MALL. 37). Il en va de même pour sa version précédente, le célèbre *Sonnet allégorique de lui-même* (MALL. 732-733).

[31] Marchal in MALLARMÉ (1992 : 240).

[32] VERL. 289.

[33] Souvent aux dépens de la règle de l'alternance (v. chapitre 12).

Fait exception le *Sonnet boiteux* — Verlaine emprunte cette définition au vocabulaire classique mais en changeant sa signification[34] — où le système rimique est abandonné dans le second tercet, le poème se terminant sur quatre vers blancs. La propriété *XR* identifie cette typologie de sonnet :

Sonnet boiteux

À Ernest Delahaye.

Ah ! vraiment c'est triste, ah ! vraiment ça finit trop mal,
Il n'est pas permis d'être à ce point infortuné.
Ah ! vraiment c'est trop la mort du naïf animal
Qui voit tout son sang couler sous son regard fané.

Londres fume et crie. O quelle ville de la Bible !
Le gaz flambe et nage et les enseignes sont vermeilles.
Et les maisons dans leur ratatinement terrible
Epouvantent comme un sénat de petites vieilles.

Tout l'affreux passé saute, piaule, miaule et glapit
Dans le brouillard rose et jaune et sale des Sohos
Avec des "indeeds" et des "all rights" et des "haôs".

Non vraiment c'est trop un martyre sans espérance,
Non vraiment cela finit trop mal, vraiment c'est triste
Ô le feu du ciel sur cette ville de la Bible ![35]

Est-il encore approprié de parler de *sonnet* dans un cas comme celui-ci ? Nous répondons que oui, ne fût-ce que par le titre que l'auteur donne à son poème. Certes, « nous sommes ici aux frontières de notre forme[36] ». Il s'agit, selon Gendre, d'un sonnet à l'image de son auteur : « Verlaine boite, et le sonnet avec lui[37] ». Ainsi, comme dans le cas du sonnet boiteux classique (où le dernier vers seulement ne respectait pas le mètre imposé par l'auteur dès l'attaque du sonnet), « tout ne boite pas dans ce poème, sans quoi il n'y aurait pas de boiterie[38] ! ».

---

[34] Selon Richelet, « les [sonnets] boiteux sont ceux qui n'ont pas autant de sylabes à l'un ou l'autre de ses derniers vers qu'ils en ont aux autres du corps » (*Dictionnaire*, 1694 : 336).

[35] VERL. 323-324.

[36] GENDRE (1996 : 208).

[37] GENDRE (1996 : 205).

[38] GENDRE (1996 : 206).

Côté métrique, à la différence des hypothèses de scansion formulées par Gendre, selon qui « il suffit d'imaginer des trimètres [afin que] le mètre, irrégulier certes, ne [soit] pas boiteux[39] », nous penchons en faveur d'une scansion « qui préfère aux coupes déterminées par le sens (donc ternaires), la marque fixe des hémistiches[40] ». Dans les quatorze vers de ce sonnet, la seule coupe métrique en mesure de se maintenir "stable" — à nos yeux — est celle que l'on peut fixer après la cinquième voyelle. Ce qui nous donne un mètre *M13 : 5-8*.

Du coup, la prétendue irrégularité métrique ne serait pas confirmée (si ce n'est que pour le choix du mètre impair ; mais nous savons, d'après son *Art poétique* de 1874, que dans l'esprit de Verlaine : « l'Impair / plus vague et plus soluble dans l'air[41] » est moins la marque d'une boiterie que celle d'une musicalité du vers).

La véritable boiterie est celle des rimes ; celles-ci sont organisées jusqu'au premier tercet, mais il est évident que le sonnet s'achève « sous le signe de la perdition[42] ». Et cela malgré le fait qu'une sorte de schéma rimique est garanti par le rôle structural du sexe des rimes[43] : le premier quatrain et le premier tercet sont masculins, tandis que le second quatrain et le second tercet sont féminins. Dans le cas du *Sonnet boiteux*, l'effet de sens qui accompagne cet abandon partiel du schéma rimique nous est suggéré par le dernier tercet d'une version antérieur du sonnet : « Ah ! vraiment cela finit trop mal, vraiment c'est triste. / <u>Comme un vers sans rime</u> et comme un fusil sans portée. Ô le feu du ciel sur cette ville de la Bible[44] ! ».

Verlaine a remplacé le « commentaire de sa propre irrégularité [avec] une espérance qui ne rime avec rien[45] ». Notons, en effet, que le mot *ésperance*, si l'on étend la question rimique à l'examen des rimes internes, est le seul mot de fin de vers qui ne trouve pas son "pair" ailleurs dans le texte. Le mot *glapit* peut "rimer" avec le mot *finit* (vers 13) ; *triste* et *Bible* sont des mots déjà utilisés dans l'octave : le mot *Bible* en particulier se retrouve à l'avant-dernière rime de l'octave (*Bible / terrible*). Selon Gendre, cette répétition empêche le sonnet « de dériver complètement[46] ».

---

[39] GENDRE (1996 : 206).

[40] GENDRE (1996 : 207).

[41] VERL. 326.

[42] GENDRE (1996 : 208).

[43] Il s'agit d'un procédé que l'on retrouve ailleurs dans l'œuvre de Verlaine, par exemple dans le sonnet *Explication*, recueilli dans *Parallèlement*.

[44] VERL. 1146. Je souligne.

[45] GENDRE (1996 : 208).

[46] GENDRE (1996 : 207-208).

Cet exemple — sans doute exceptionnel, voire extrême — témoigne du fait que la forme *sonnet* peut se reconnaitre même au cas où la structure de ses rimes est en crise. En cela, le système rimique se comporte de manière analogue à la disposition typographique (rappelons-nous le cas du sonnet de 15 vers). Un classement des sonnets par nombre de rimes ne suffit pas à tirer des conclusions sur la régularité des sonnets ou à relever, au contraire, des transgressions par rapport au modèle canonique. Elle doit toujours s'accompagner d'une analyse séparée des structures rimiques de l'octave et du sestette. Ainsi le sonnet *Paysage mauvais* pourrait passer pour "régulier" du fait de ses cinq couleurs rimiques :

Paysage mauvais

Sables de vieux os — Le flot râle
Des glas : crevant bruit sur bruit...
— Palud pâle, où la lune avale
De gros vers, pour passer la nuit.

— Calme de peste, où la fièvre
Cuit... Le follet damné languit.
— Herbe puante où le lièvre
Est un sorcier poltron qui fuit...

— La Lavandière blanche étale
Des trépassés le linge sale,
Au soleil des loups... — Les crapauds,

Petits chantres mélancoliques
Empoisonnent de leurs coliques,
Les champignons, leurs escabeaux.[47]

En réalité, il cumule une anomalie dans la structure de l'octave du fait qu'il ajoute une couleur rimique par rapport à la forme standard à ce phénomène de contagion rimique entre octave et sestette qui réduit d'une unité le total de rimes de l'ensemble. Pour cette raison, nous avons choisi de le traiter — en dépit de ses cinq couleurs rimiques — à l'instar d'un sonnet *R6*[48].

[47] CORB. 794.

[48] Il s'agit du seul sonnet *R6* (ou pseudo-tel) de Corbière.

TYPES DE RIMES

En adaptant la classification illustrée par Cornulier[1] à notre méthode, nous avons choisi de distinguer d'abord les structures de l'octave en trois groupes selon le nombre de rimes. Ainsi, le premier ensemble regroupe les structures à quatrains unissonnants[2] et à rimes permutées ([3]), les deux types étant *bicolores*. Nous avons décidé de signaler cette propriété par l'utilisation du chiffre *2* devant chacune des sigles identifiant ce genre de quatrains. Un deuxième groupe comprend les rares quatrains construits sur trois rimes, que nous avons défini *tricolores*[4] et que nous signalons par le chiffre *3*. Le dernier ensemble regroupe tous les quatrains indépendants[5], le chiffre *4* signalant la présence de quatre rimes dans les huit vers.

Traditionnellement, les quatrains « sont presque toujours conformes au schéma ABBA ABBA, qui reproduit le type italien le plus usité et sont construits sur deux rimes. Cependant Port-Royal autorise aussi ABAB ABAB […] ; c'est la formule italienne la plus ancienne, et Dante s'en est servi[6] ». N'empêche que les poètes de la jeune Pléiade — et Marot avant eux — ont expérimenté tous les agencements possibles. En suivant l'évolution de la forme, nous constatons que l'influence du modèle pétrarquiste n'a jamais connu de crises et que *2-Em* demeure la structure privilégiée par les sonnettistes.

---

[1] CORNULIER (2002 : 20).

[2] *2-Em ; 2-Cr ; 2-Pl* respectivement pour ABBA ABBA ; ABAB ABAB ; AABB AABB.

[3] Le même sigle *2-Inv* identifie les deux cas, à savoir ABBA BAAB ; ABAB BABA.

[4] *3-Em ; 3-Cr ; 3-Pl* respectivement pour ABAB CBCB ; ABBA ACCA ; AABB AACC.

[5] *4-Em ; 4-Cr ; 4-Pl* respectivement pour ABBA CBBC ; ABAB CBCB et AABB CCBB.

[6] LOTE (1991 : I - 17).

D'après Martinon, cela dépend d'une raison esthétique. Leur caractéristique d'être moins lyriques que les rimes croisées « est précisément ce qui fait que les rimes embrassées ont prévalu en tout temps et prévalent encore pour le sonnet : les rimes croisées lui donnent une allure d'ode qui le fait sortir de son cadre[7] ».

En analysant notre corpus, nous observons que chaque poète traite le système rimique de l'octave à sa manière. Si Baudelaire évite de conférer à la structure *2-Em* un rôle majeur[8], sa fréquence dépasse néanmoins 50% dans l'ensemble du corpus maudit. Cela dit, elle n'est jamais utilisée par Rimbaud et elle ne revient que deux fois dans les *Amours jaunes* ; c'est donc la prédilection de Verlaine et Mallarmé[9] pour cette structure qui en garantie le succès. Étant donné qu'elle représente une marque de régularité et d'adhésion au canon, nous pouvons souligner l'opposition — pour ce qui en est de cette propriété — entre l'attitude conservatrice de Verlaine et Mallarmé et une sorte de désir de transgression de la part de Rimbaud et Corbière. Contrairement à ces derniers — qui élisent un modèle structural alternatif qui finit par caractériser leurs quatrains[10] — Baudelaire ne semble disposé à accorder à aucune structure le statut de forme canonique, comme le montre la dispersion des pourcentages d'utilisation des autres structures dans notre relevé[11]. Ajoutons que toutes les variantes possibles — ou presque[12] — sont présentes dans son corpus. Historiquement, parmi toutes ces structures, celle qui a su mieux rivaliser avec le modèle dominant est sans doute la structure croisée *2-Cr*, celle qui a été choisie comme modèle par Corbière :

Sonnet de nuit

O croisée ensommeillée,
Dure à mes trente-six morts !
Vitre en diamant, éraillée
Par mes atroces accords !

Herse hérissant rouillée
Tes crocs où je pends et mords !
Oubliette verrouillée
Qui me renferme... dehors !

---

[7] MARTINON (1912 : 93).

[8] Elle ne représente que 17% de son corpus.

[9] Respectivement 76% et 75%.

[10] *2-Cr* pour Corbière (51%) et *4-Cr* pour Rimbaud (73%).

[11] *4-Cr* est sa structure privilégiée (21%). Mais les autres types ont des pourcentages analogues : 19% pour *4-Em* et *2-Cr*, 17% pour *2-Em*, 5% pour *2-Pl, 2-Inv* et *3-Cr. 4-Pl, 3-Em* et *3-Pl* sont également présentes.

[12] Fait exception la variante à rimes permutées ABAB BABA.

Pour Toi, Bourreau que j'encense,
L'amour n'est donc que vengeance ?..
Ton balcon : gril à braiser ?...

Ton col : collier de garotte ?...
Eh bien ! ouvre, Iscariote,
Ton judas pour un baiser ![13]

La structure des quatrains "à la manière de Corbière" n'est presque jamais utilisée ni par Verlaine[14] — qui reste fidèle aux rimes embrassées dans l'octave — ni par Rimbaud[15], qui — malgré sa prédilection pour les rimes croisées — lui préfère les quatre couleurs rimiques. N'insistons pas sur la variété rimique des sonnets baudelairiens, où cette structure est traitée à l'instar de toutes les autres. Dans le cas de Mallarmé, notons une uniformisation progressive dans le choix de la structure rimique de l'octave, en ligne avec l'uniformisation générale de l'esthétique de ses sonnets. Les sonnets *2-Cr*[16] sont tous concentrés — à la version remaniée du *Sonnet allégorique de lui-même* près — dans la première partie de ses *Poésies*[17]. À partir de *Remémoration d'amis belges*, tous ses sonnets français — à l'exception de celui *en -yx*[18] — suivent le même modèle rimique : *R5 (2-Em ; 6-Cr)*[19].

À part Mallarmé, tous les poètes de notre corpus se sont essayé à l'une des variantes à rimes permutées des deux structures que l'on vient d'examiner[20]. Le sigle *2-Inv* identifie cette typologie d'octave :

---

[13] CORB. 746.

[14] Seulement 4% de sonnets *2-Cr* dans son corpus : *Femme et chatte* (dans *Poèmes saturniens*), *Explication* et *Le Sonnet de l'Homme au sable* (dans *Parallèlement*).

[15] Seulement *Oraison du soir* est un sonnet *2-Cr*.

[16] *Placet futile, Le Sonneur, Tristesse d'été* et « Ses purs ongles très haut… ».

[17] Celle qui regroupe — au sonnet liminaire près — « les poésies de l'époque parnassienne » antérieures à *Hérodiade* et à *L'Après-midi d'un faune,* pièces maîtresses témoignant de « l'effraction qu'ils ont produite dans la carrière de leur auteur ». DURAND (1998 : 66-67).

[18] V. chapitre 7.

[19] À savoir le modèle "à formule Peletier", seul considéré comme régulier par Banville (1872).

[20] Baudelaire y fait recours quatre fois : en plus que dans l'exemple illustré ici, la propriété *2-Inv* est présente — toujours dans sa variante "embrassée" (ABBA BAAB) — dans *La Vie antérieure*, dans le deuxième sonnet de la série titrée *Un fantôme* (*Le Parfum*) et dans le trente-neuvième poème des *Fleurs* (« Je te donne ces vers … »). Dans le corpus des maudits, il se trouve neuf sonnets *2-Inv,* dont six sont de Verlaine (les trois premiers — *À don Quichotte, L'Apollon de Pont-Audemer* et *Vers dorés*, tous faisant partie des *Premiers vers* — suivent le schéma ABAB BABA, tandis que les trois autres — *Lassitude, Sagesse I-XVIII et Sagesse I-IV-VII-II* — suivent le schéma ABBA BAAB), deux sont de Rimbaud (*Les Douaniers* et *Voyelles*) et un sonnet est de Corbière (*Paris IV*).

La muse vénale

Ô muse de mon coeur, amante des palais,
Auras-tu, quand Janvier lâchera ses Borées,
Durant les noirs ennuis des neigeuses soirées,
Un tison pour chauffer tes deux pieds violets ?

Ranimeras-tu donc tes épaules marbrées
Aux nocturnes rayons qui percent les volets ?
Sentant ta bourse à sec autant que ton palais,
Récolteras-tu l'or des voûtes azurées ?

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
Comme un enfant de choeur, jouer de l'encensoir,
Chanter des Te Deum auxquels tu ne crois guère,

Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,
Pour faire épanouir la rate du vulgaire.[21]

Pour ce qui concerne les configurations à rimes plates et à trois rimes, elles n'attirent pas particulièrement nos poètes. Disons que si Baudelaire s'était essayé à l'expérimentation de ces formes, ses "maudits disciples" ont décidé, quant à eux, de ne pas suivre les traces de leur maître[22]. Citons seulement — à titre d'exemple — ce sonnet sans titre, le vingt-septième poème des *Fleurs du mal*, ayant la particularité de présenter une structure tricolore de l'octave[23] :

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.

Comme le sable morne et l'azur des déserts,
Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,
Comme les longs réseaux de la houle des mers,
Elle se développe avec indifférence.

---

[21] BAUD. 15.

[22] Dans l'ensemble du corpus des maudits, les structures *2-Pl, 3-Em, 3-Pl* — pourtant illustrées par Baudelaire — sont complètement absentes. Les seuls cas de sonnets *4-Pl* (*Déclin, Bonsoir, Litanie* et *Soneto à Napoli*) et *3-Cr* (*Paysage mauvais*) sont tous de la plume de Corbière. Il reste enfin des cas exceptionnels de quatrains que nous avons qualifié d'irréguliers (*2-Irr / 4-Irr*) : en plus de la structure de *Bien loin d'ici* de Baudelaire, il s'agit de celle de *Nevermore* de Verlaine et de celle de quatre sonnets de Corbière : *Heures, À un juvénal de lait, Sonnet posthume* et *Paris diurne*.

[23] Il semble que l'exigence d'adopter une troisième couleur rimique dans le second quatrain se soit imposée ici à cause de la rareté de mots-rimes en *-acrés* (si l'on exclue l'emploi du mot *consacrés* en raison de ses liens de parenté trop étroits avec le mot *sacrés*, le mot-rime *massacrés* — éventuellement employé dans le second quatrain — serait resté orphelin). N'empêche que l'auteur aurait pu se servir — comme il a d'ailleurs fait nombreuses fois — d'une quatrième paire de rimes.

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,

Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile.[24]

Il nous reste à vérifier l'emploi des structures *4-Cr* et *4-Em*. À cette fin, il est intéressant de mentionner les deux seuls exemples de sonnets de Mallarmé qui ne font recours ni à la structure canonique de l'octave (*2-Em*) ni à son alternative par antonomase (*2-Cr*) :

Angoisse

Je ne viens pas ce soir vaincre ton corps, ô bête
En qui vont les péchés d'un peuple, ni creuser
Dans tes cheveux impurs une triste tempête
Sous l'incurable ennui que verse mon baiser :

Je demande à ton lit le lourd sommeil sans songes
Planant sous les rideaux inconnus du remords,
Et que tu peux goûter après tes noirs mensonges,
Toi qui sur le néant en sais plus que les morts.

Car le Vice, rongeant ma native noblesse
M'a comme toi marqué de sa stérilité,
Mais tandis que ton sein de pierre est habité

Par un coeur que la dent d'aucun crime ne blesse,
Je fuis, pâle, défait, hanté par mon linceul,
Ayant peur de mourir lorsque je couche seul.[25]

Renouveau

Le printemps maladif a chassé tristement
L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide,
Et, dans mon être à qui le sang morne préside
L'impuissance s'étire en un long bâillement.

Des crépuscules blancs tiédissent sous mon crâne
Qu'un cercle de fer serre ainsi qu'un vieux tombeau
Et triste, j'erre après un rêve vague et beau,
Par les champs où la sève immense se pavane

[24] BAUD. 29.

[25] MALL. 11.

Puis je tombe énervé de parfums d'arbres, las,
Et creusant de ma face une fosse à mon rêve,
Mordant la terre chaude où poussent les lilas,

J'attends, en m'abîmant que mon ennui s'élève...
- Cependant l'Azur rit sur la haie et l'éveil
De tant d'oiseaux en fleur gazouillant au soleil.[26]

Il s'agit de deux poèmes parus dans le *Parnasse contemporain* du 12 mai 1866, qui anticipent l'adhésion du poète-professeur à l'esthétique du sonnet anglais. En plus de se servir des structures *4-Cr*[27] et *4-Em*[28] pour l'octave, dans les deux cas, Mallarmé renverse la structure traditionnelle du sestette, qui veut que le distique à rimes plates soit placé à l'attaque du premier tercet. Si dans le premier sonnet, le poète opte pour la structure *6-Inv, Renouveau*, en revanche, se signale par la propriété *6-Ang*.

Le double choix de terminer le sonnet par un distique à rimes plates s'avère d'autant plus intéressant qu'il se confirme dans *Le Sonneur*[29] — autre poème contemporain de ces exemples — et qu'il anticipe d'une vingtaine d'années l'engagement de l'auteur pour la forme du sonnet anglais, plus tard rebaptisé aussi sonnet *mallarméen*. Nous pouvons donc affirmer que ces trois sonnets témoignent de cette transition, sorte de « renouveau » esthétique pour l'auteur de la *Prose pour des Esseintes*.

Cela dit, avant de vérifier quelles sont les structures rimiques standards des tercets du sonnet français — à travers l'analyse de leur fréquence dans notre corpus —, essayons de comprendre un peu plus la nature du sestette. Nous savons qu'il vient en ligne droite du sizain classique français. Selon Grammont, le quatorze vers du sonnet se divisent « en deux strophes de quatre vers [...] et une de six vers [...] Pour la strophe de six vers, on a coutume de la séparer sur le papier en deux tercets, mais c'est en réalité une strophe unique, et la disposition de ses rimes est régie par les mêmes règles que dans tout strophe de six vers[30] ».

---

[26] MALL. 11.

[27] Les quatrains "à la manière de Rimbaud" (73% de ses sonnets ont cette propriété) sont rares dans le reste du corpus maudit : outre l'exemple cité de Mallarmé, on trouve un seul cas de structure *4-Cr* chez Verlaine (*Sonnet boiteux*) et 4 cas chez Corbière (*Paris - VII, Le Crapaud, Toit*, « Moi, ton amour ? Jamais… »).

[28] Cette typologie — assez souvent utilisée par Baudelaire — se fait rare dans le corpus maudit (5%) : le corpus de Verlaine nous en fournit 4 exemples (*Imité de Catulle - II, Un soir d'octobre, Sagesse III-XIX* et *Vendanges*) ; Mallarmé (le cas mentionné) et Rimbaud (*Ma bohème*) ne l'ont utilisée qu'une seule fois. Elle est absente chez Corbière.

[29] v. chapitre 8.

[30] GRAMMONT (1965 : 102). cfr. GRAMMONT (1965 : 86) et JAKOBSON (1973 : 402).

Martinon signale que le sizain *normal*, depuis Marot, se construit sur trois rimes, étant donné que « la lyrique moderne n'admet guère la rime triple que dans les strophes impaires, où elle est indispensable, ou dans les strophes longues » et que « la rime quadruple est éliminée d'autre part en principe par la lyrique moderne[31] ». Pour Martinon, de toutes les manières de combiner trois rimes en six vers, il n'en faut retenir que deux seulement. Il élimine la structure à rimes plates et les combinaisons qui commencent par une rime simple. En effet, de tout temps les sonnettistes ont préféré se servir des sestettes à distique plat initial. En 1548, Sebillet remarquait que « les six derniers vers sont sugetz a diverse assiette : mais plus souvent lés deuz premiers de cés sis fraternizent en rime platte[32] ».

Notre corpus confirme cette tendance. La somme des propriétés *6-Cr* et *6-Em* dépasse 50% chez tous les poètes analysés. Et pourtant, cela n'empêche pas de repérer quelques particularités chez chacun d'entre eux. Corbière, par exemple, semble éviter le sestette croisé[33]. La quasi-totalité de ses sonnets (82%) adoptent la structure "embrassée". Ce choix est peut-être une conséquence de sa prédilection pour les quatrains croisées[34]. En effet, il a coutume de "renverser" le schéma rimique du sestette par rapport à celui de l'octave[35]. La fréquence de la propriété *6-Em* chez Rimbaud (53%) — privilégiant lui aussi les croisures dans l'octave — témoigne du respect de la convention. Pour la même raison, la structure canonique alternative *6-Cr* est de loin la plus utilisée par Mallarmé (79%), dont les quatrains sont — à 79% ! — à rimes embrassées. Sans être aussi ponctuel que l'auteur de « M'introduire dans ton histoire », Verlaine ne s'écarte pas de la règle[36]. Seul Baudelaire fait exception. La variété dans l'agencement des rimes[37] se confirme de mise chez l'auteur du *Sonnet d'automne.* Son attitude envers le traitement rimique des tercets reflète son attitude envers le traitement rimique des quatrains.

Remarquons que, malgré leur soi-disante autonomie, les structures de l'octave et du sestette sont liées l'une l'autre. Ici aussi, l'ambiguïté de la forme, annoncée par l'imprécision sémantique du terme *sonnet* et soulignée par l'analyse da sa structure graphique en trompe-l'œil, se confirme.

---

[31] MARTINON (1912 : 211).

[32] SEBILLET (1910 : II, II - 116).

[33] Un seul cas de sestette *6-Cr* (*Paris - VII*) et aucun cas de sestette *6-Ang* (l'autre variante croisée).

[34] Mais chez Corbière, la question du "genre" est également à retenir. 82% de ses sonnets sont *G-Mas.*

[35] Bien que dans le sonnet marotique ce changement ne se produise.

[36] 46% de sestettes *6-Cr* ; auxquels il faut ajouter 10% de sestettes *6-Ang* (croisés eux-aussi).

[37] 25% *6-Cr* ; 24% *6-Em* ; 19% *6-Ang* ; 17% *6-Inv* ; 8% *6-Bic* ; 7% *6-Pl.*

Passons maintenant — avant de conclure ce chapitre — à l'examen des agencements de rimes non-conventionnels. Si Martinon exclut catégoriquement l'emploi du sizain à rimes plates, il n'en est pas ainsi — forcément — pour Baudelaire. Cette typologie est présente dans cinq sonnets signés de sa plume[38], dont celui-ci :

La muse malade

Ma pauvre muse, hélas ! qu'as-tu donc ce matin ?
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,
Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint
La folie et l'horreur, froides et taciturnes.

Le succube verdâtre et le rose lutin
T'ont-ils versé la peur et l'amour de leurs urnes ?
Le cauchemar, d'un poing despotique et mutin,
T'a-t-il noyée au fond d'un fabuleux Minturnes ?

Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé
Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté,
Et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques,

Comme les sons nombreux des syllabes antiques,
Où règnent tour à tour le père des chansons,
Phoebus, et le grand Pan, le seigneur des moissons.[39]

En revanche, le sestette *6-Pl* n'est jamais pratiqué par Mallarmé, alors que Verlaine, Rimbaud et Corbière ne l'expérimentent qu'une seule fois[40]. De ces poètes, Verlaine est celui qui s'est essayé davantage au sestette *6-Bic*. À l'instar de Baudelaire[41], il utilise six fois[42] (sur les soixante-douze sonnets de son corpus) l'une des diverses combinaisons à deux rimes du sestette. Mallarmé — comme Rimbaud[43] — n'y fait recours que dans un seul cas[44]. Dans ses deux sonnets à

---

[38] *La Muse malade, De profundis clamavi, La Cloche fêlée, La Prière d'un païen, Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix*.

[39] BAUD. 14.

[40] Respectivement dans *Sagesse II-IV-IV, Le Châtiment de Tartufe* et *Paris VIII.*

[41] Dont les sonnets ayant la propriété *6-Bic* sont *Sonnet d'automne, Alchimie de la douleur, Les Aveugles, La Mort des pauvres, La Fin de la journée, Bien loin d'ici*. Mais comme le souligne Cornulier (2002 : 225) dans le premier cas, et dans lui seul, *6-Bic* n'est qu'un aspect local du caractère bicolore du sonnet entier.

[42] Notamment dans *Sagesse I-X, Sagesse II-IV-V, Sagesse II-IV-VII-I, Sagesse III-VIII, Le Squelette* et *Explication.* Dans ce dernier exemple, deux tercets monorimes sont employés.

[43] *Oraison du soir* se signale pour son unicité dans le corpus rimbaldien.

[44] « Ses purs ongles très haut… ».

sestette bicolore[45], Corbière adopte — sur le modèle de *La Mort des pauvres* et des *Aveugles* — la même variante avec quadruple rime du sestette classique "embrassé" : AAB AAB.

C'est au poète breton que l'on doit les configurations rimiques des tercets les plus curieuses. *Sonnet posthume* présente une anomalie qui nous fait hésiter entre une classification *6-Bic* et *6-Irr* :

Sonnet posthume

Dors : ce lit est le tien... Tu n'iras plus au nôtre.
— Qui dort dîne. — A tes dents viendra tout seul le foin.
Dors : on t'aimera bien — L'aimé c'est toujours l'Autre...
Rêve : La plus aimée est toujours la plus loin...

Dors : on t'appellera beau décrocheur détoiles !
Chevaucheur de rayons !... quand il fera bien noir ;
Et l'ange du plafond, maigre araignée, au soir,
— Espoir — sur ton front vide ira filer ses toiles.

Museleur de voilette ! un baiser sous le voile
T'attend... on ne sait où : ferme les yeux pour voir.
Ris : Les premiers honneurs t'attendent sous le poêle.

On cassera ton nez d'un bon coup d'encensoir,
Doux fumet !... pour la trogne en fleur, pleine de moelle
D'un sacristain très-bien, avec son éteignoir.[46]

Le premier vers du sestette se termine par un mot-rime (*voile*) qui par le biais de sa consonne liquide finale n'est pas sans rappeler les dernières syllabes des vers 11 et 13. Il est pourtant évident que l'égalité entre la réalisation sonore de sa dernière syllabe et celles des vers 5 et 8 s'impose à tout auditeur (s'agit-il d'un cas-limite de contagion rimique ?)

Néanmoins, l'irrégularité la plus évidente reste celle du sestette tricolore de *Fleur d'art*. Sa structure en ABA CCB ne respecte pas la règle qui dit que « les bons versificateurs rejettent […] les formules transalpines dans lesquelles les deux rimes qui se font écho sont séparées par plus de deux couleurs de rimes[47] ». Cette loi s'est imposée dès le XVI*e* siècle. Peletier affirmait déjà en 1555 qu'il ne faut pas « imiter les Italiens, qui, au dernier de leurs sonnets, diffèrent la réponse de la rime jusques à un cinquième vers. Car c'est faire languir trop longtemps l'oreille des écoutants[48] ».

---

[45] À savoir *Paris IV* et *I Sonnet (avec la manière de s'en servir).*

[46] CORB. 849.

[47] LOTE (1991 : I - 84).

[48] PELETIER (1930 : II, I - 152).

Finalement, il y a des cas où l'on ne peut même pas parler d'irrégularité. Dans le chapitre précédent, nous avons déjà mentionné les trois sonnets[49] — tous signés de la plume de Verlaine — où la notion même de système rimique est remise en question. Ils sont qualifiés de *X6*.

[49] *Sagesse III-XIX, Sonnet boiteux, Vers pour être calomnié.*

XII

NOMBRE DE MÈTRES

D'après la *théorie du vers* formulée par Cornulier, nous savons que « le seul rapport métrique est l'égalité[1] ». Or, la versification reposant sur le principe de l'égalité, le mètre — qui désigne « un rythme anatonique régulier de vers[2] » — se trouve être un "instrument" nécessaire, semble-t-il, au poète. Du moins dans la période qui fait l'objet de notre analyse, à savoir avant l'avénement du vers libre et des strophes amétriques[3]. En effet, s'il est vrai que l'on trouve des exemples de "vers libres" à l'époque classique[4], il ne faut pas oublier qu'ils font exception et que s'y opposent « les régularités massives et évidentes de la poésie française jusqu'à la fin du XIXe siècle[5] ».

Le sonnet, comme toute pièce métrique littéraire, « possède généralement un mètre de base, qui s'établit au niveau de chacun […] de ses groupes rimiques[6] ». Selon le critère établi par Cornulier, « on peut désigner un rythme anatonique de vers comme *mètre de base* dans un groupe rimique s'il remplit cette double condition : 1) il est le premier à apparaître en deux occurrences […] ; 2) il n'est pas minoritaire (c'est le mètre d'au moins la moitié des vers)[7] ».

---

[1] CORNULIER (1982 : 39).

[2] CORNULIER (2009 : 532).

[3] Au XXe siècle, la définition même de *strophe* commence à vaciller. Privée des principes de l'égalité métrique et de l'égalité rimique, il ne reste plus que la typographie à la caractériser.

[4] C'est le cas, par exemple, des "vers libres" de La Fontaine.

[5] CORNULIER (1982 : 45).

[6] CORNULIER (2009 : 527). On appelle groupe rimique « le groupe résultant de (généralement) deux modules (groupes élementaires de vers) rimant entre eux […] Contrairement à la notion de strophe, cette notion ne concerne que la structure interne du groupe » [cf. CORNULIER (2008 : 95-113)].

[7] CORNULIER (2009 : 529).

A fortiori, un mètre est *mètre de base* (*Mn*) d'un sonnet lorsqu'il se trouve répété sans concurrence. En revanche, « les mètres différents du mètre fondamental peuvent être considérés comme *contrastifs*[8] (*mn*) ». Il y a enfin des cas de pièces métriques où deux *mètres de base* s'alternent. Ils sont définis *mètres alternatifs*[9] (*Mn / Mn*)[10].

Cela étant, la forme du sonnet est « *mono-* ou *poly-métrique* selon qu'elle roule sur un ou plusieurs (au moins deux) mètres[11] ». Or, s'il est vrai que des sonnettistes ont cherché l'originalité en mélangeant des mètres divers dans une forme ordinairement monométrique (rappelons-nous la définition de *sonnet boiteux* de Richelet, identifiant ce type particulier de sonnet où la variation métrique se réduirait au dernier vers), il faut dire que la conformité au canon appartient aux sonnets construits sur un seul mètre ; la présence d'un *mètre contrastif* est une transgression — voire une exception. Il suffit de savoir qu'il y a des sonnettistes qui ne se sont jamais essayés aux sonnets polymétriques : Mallarmé en est un exemple. L'anthologie qui vient de se former au fur et à mesure que nous avançons dans notre travail confirme la prédominance indiscutable des sonnets construits sur un seul mètre : les exemples cités jusqu'à ce point appartiennent tous à ce genre. Il y a toutefois des exceptions. L'auteur le moins canonique de notre corpus est Corbière qui propose cinq sonnets *mn* (16%). Avant lui, Baudelaire en avait composé deux (2%), dont celui-ci :

Le chat

Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux ;
Retiens les griffes de ta patte,
Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Mêlés de métal et d'agate.

Lorsque mes doigts caressent à loisir
Ta tête et ton dos élastique,
Et que ma main s'enivre du plaisir
De palper ton corps électrique,

---

[8] CORNULIER (2009 : 530).

[9] Ils caractérisent le style métrique de chant. v. CORNULIER (2009 : 477-510).

[10] Notre classement ne prend pas en compte la distinction entre *mètre normal* et *mètre compensatoire* ou *de substitution*. Ce dernier est perçu, malgré son indépendance formelle, comme équivalent par rapport au *mètre normal* qu'il remplace sporadiquement et dont il n'interrompt pas la périodicité rythmique. Pour une ultérieure distinction entre *mètre de substitution* et *mètre compensatoire* ou *d'accompagnement*, voir CORNULIER (2009 : 530-532). Étant donné la difficulté de trancher entre ces hypothèses, nous avons préféré parler — en analysant ces vers qui peuvent se soumettre à la fois à une lecture "classique" (6-6) et à une lecture "romantique" (4-4-4) — d'alexandrins à double scansion rythmique. Notons pourtant que — selon la *loi des 8 syllabes* — « il y a une véritable indépendance formelle entre les rythmes 6-6 et 4-4-4 puisque leur longueur totale exacte 12 ne fait pas rythme [CORNULIER (2009 : 531)] ».

[11] CORNULIER (2009 : 532).

Je vois ma femme en esprit. Son regard,
Comme le tien, aimable bête
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,

Et, des pieds jusques à la tête,
Un air subtil, un dangereux parfum
Nagent autour de son corps brun.[12]

Dans cet exemple, Baudelaire utilise l'octosyllabe (*m8*) comme *mètre alternatif* au décasyllabe (*M10 : 4+6* ou *M-Déc*). Le sonnet est donc identifié par le sigle *M-Déc / m8*. Pour repérer l'analogie entre cette anomalie métrique et le contenu du sonnet, il suffit de remarquer que « l'alternance d'un vers long et d'un vers court suit l'alternance entre le *je* et le *tu*, entre l'homme et l'animal, entre une sorte d'*abandon confiant et sensuel* de la part du poète (vers long) et la nature insidieuse et sournoise, ambiguë, qui est représentée par la beauté singulière du chat[13] ».

Dans l'autre sonnet bimétrique des *Fleurs du mal* — à savoir *La Musique —,* « les quatorze vers […] se groupent en paires successives comprenant un premier vers de mesure 6+6 (*M-Al*) et un second de mesure 5 (*M5*)[14] » :

La musique

La musique souvent me prend comme une mer !
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile ;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile ;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre ;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir ![15]

---

[12] BAUD. 35.

[13] RICHTER (2001 : 308-309).

[14] CORNULIER (1981 : 129).

[15] BAUD. 68.

Par le biais de cette alternance qui « n'a pas de précédents[16] » dans le recueil, Baudelaire rend hommage au vers de chant par antonomase, le pentasyllabe, en nous parlant « de la musique avec une "musique" que nous n'avons jamais entendue auparavant[17] ». D'après Cornulier, « la métrique du poème peut viser à en faire l'analogue de la musique dont il décrit le pouvoir. L'alternance peu commune d'alexandrins 6+6 avec des vers très courts, différant de la longueur 6 (qui serait commune en cette place) seulement par le manque d'une syllabe peut contribuer à rendre métriquement le malaise du balancement de la mer[18] ».

Si Baudelaire se limite à l'expérimentation des sonnets bimétriques, il n'en est pas ainsi pour Rimbaud et Corbière qui vont jusqu'à pratiquer le sonnet en le construisant sur trois mètres différents :

Rêvé pour l'hiver

À *** Elle.

L'hiver, nous irons dans un petit wagon rose
Avec des coussins bleus.
Nous serons bien. Un nid de baisers fous repose
Dans chaque coin moelleux.

Tu fermeras l'oeil, pour ne point voir, par la glace,
Grimacer les ombres des soirs,
Ces monstruosités hargneuses, populace
De démons noirs et de loups noirs.

Puis tu te sentiras la joue égratignée…
Un petit baiser, comme une folle araignée,
Te courra par le cou…

Et tu me diras : « Cherche ! » en inclinant la tête,
– Et nous prendrons du temps à trouver cette bête
– Qui voyage beaucoup…

En Wagon, le 7 octobre 70.[19]

---

[16] RICHTER (2001 : 674).

[17] RICHTER (2001 : 674). Mais le lecteur des *Fleurs du mal* aura déjà rencontré le pentasyllabe en lisant *Le serpent qui danse* (où il s'alterne à *M8*) et *Invitation au voyage* (où il est *mètre de base* et où il est contrasté par *m7*). Il retrouvera ce mètre plus loin, à l'occasion du poème *L'amour et le crâne (vieux cul-de-lampe)*, encore une fois en alternance à *M8*.

[18] CORNULIER (1981 : 133).

[19] RIMB. 107.

Nous avons dit que généralement, dans un sonnet, il n'y a qu'un mètre qui se maintienne sans concurrence dans tous les vers. Le cas échéant, « quand les vers ne sont pas conformes à ce mètre, ils sont tous, entre eux, sur le même mètre contrastant uniquement avec ce mètre de base[20] ». Or, *Rêvé pour l'hiver* n'est pas seulement le seul sonnet de Rimbaud où la suite métrique n'est pas monométrique ; c'est le seul poème, avec *La Rivière de Cassis* (qui date de 1872), dans lequel Rimbaud utilise deux mètres contrastifs. En effet, dans le second quatrain du sonnet le mètre contrastif est *m8*, alors que dans les autres "strophes" (visuelles !) un *6-voyelles* est employé à sa place. Comme le signale Murphy[21], aucune édition[22] ne marque cette dualité des mètres contrastifs en utilisant des marges distinctes.

Pour revenir au choix des mètres, il faut souligner que *m6* et *m8* sont, de tous les mètres contrastifs envisageables, « les plus communs pour l'alexandrin et sont souvent mélangés entre eux[23] ». Sans être choquante[24], il reste que cette singularité est d'autant plus remarquable « que le jeune poète (pas encore seize ans selon la date indiquée) est encore un versificateur extrêmement régulier[25] ». S'il faut lui donner un sens, le fait que cette irrégularité mime l'irrégularité graphique qui est conséquente à l'action d'écrire en wagon n'est pas à exclure. Du moins à nos yeux.

Le cas du sonnet de Corbière qui roule sur plus de trois mètres, *Pudentiane*, est sensiblement différent :

Pudentiane

Attouchez, sans toucher. On est dévotieuse,
Ni ne retient à son escient.
Mais On pâme d'horreur d'être : *luxurieuse*
De corps et de consentement !...

Et de chair... de cette oeuvre On est fort curieuse,
Sauf le vendredi — seulement :
Le confesseur est maigre... et l'extase pieuse
En fait : *carême entièrement.*

---

[20] CORNULIER (2009 : 407).

[21] Murphy in RIMBAUD (1999 : 281).

[22] Suivant l'exemple de l'unique manuscrit autographe.

[23] CORNULIER (2009 : 408).

[24] Au dire de Cornulier (2009 : 408), la combinaison de l'alexandrin avec *m5* en mètre contrastif unique— que l'on a vu dans *La Musique* de Baudelaire — est beaucoup plus bizarre.

[25] CORNULIER (2009 : 409).

…Une autre se donne. — Ici l'On se damne —
C'est un tabernacle — ouvert — qu'on profane.
Bénitier où le serpent est caché !

Que l'Amour, ailleurs, comme un coq se chante...
CI-GÎT ! La pudeur-d'-attentat le hante...
C'est la Pomme (cuite) en fleur de péché.

Rome. — 40 ans. — 15 août.[26]

Aux traditionnels effets de bascule (changement rimique et changement typographique) s'ajoute ici un changement radical de mètre. Si les quatrains étaient construits sur une alternance entre *M-Al* et *m8*, rien de cela ne se passe dans les tercets, où une suite périodique de *M10 : 5+5* accompagne le sonnet jusqu'à sa conclusion[27].

Sonnets XN / XM

À ce stade, il convient d'aborder l'épineux problème de Verlaine[28], célèbre pour être un grand expérimentateur de mètres[29]. Dans les soixante-douze sonnets qui composent son corpus, nous avons relevé — au moins — trois cas de sonnet[30] où de véritables variations métriques sont cachées sous une apparente égalité (égalité dans le total de syllabes des vers).

Il est difficile d'étiqueter ces trois poèmes de sonnets monométriques, tout comme il semble risqué de les ranger parmi les types polymétriques. En fait, les anomalies du système métrique sont assez nombreuses pour que l'on puisse qualifier ces sonnets de *XM*. Il reste que pour deux d'entre eux un mètre "dominant" est présent. Dans le sonnet qui suit, il est possible d'assigner ce rôle à *M11 : 5+6*[31], en imaginant que la pression métrique exercée par les premiers vers puisse garder intacte la périodicité de la coupe métrique tout au long du sonnet :

---

[26] CORB. 21.

[27] Si la coupe 5 peut poser des problèmes dans le vers 11, elle ne peut être plus évidente — elle est renforcée par l'utilisation de la ponctuation — dans les autres vers des tercets.

[28] Dans notre corpus il n'y a qu'un seul sonnet polymétrique "standard" signé de sa plume : il s'agit du sonnet *Un soir d'octobre* — tiré de ses *Premiers vers* — où *M-Al* est *mètre de base* et *m8* est *mètre contrastif.*

[29] Pour l'approfondissement de cette question, nous renvoyons aux travaux de Jean-Louis Aroui, notamment AROUI (1996) et AROUI (2002 : 210-238).

[30] *Sagesse III-X*, *Vers pour être calomnié* et *Vendanges.*

[31] Verlaine emprunte ce mètre de Marceline Desbordes-Valmore.

Vers pour être calomnié

À Charles Vignier.

Ce soir je m'étais penché sur ton sommeil.
Tout ton corps dormait chaste sur l'humble lit,
Et j'ai vu, comme un qui s'applique et qui lit,
Ah ! j'ai vu que tout est vain sous le soleil !

Qu'on vive, ô quelle délicate merveille,
Tant notre appareil est une fleur qui plie !
O pensée aboutissant à la folie !
Va, pauvre, dors ! moi, l'effroi pour toi m'éveille.

Ah ! misère de t'aimer, mon frêle amour
Qui vas respirant comme on respire un jour !
O regard fermé que la mort fera tel !

O bouche qui ris en songe sur ma bouche,
En attendant l'autre rire plus farouche !
Vite, éveille-toi. Dis, l'âme est immortelle ?[32]

Ce sonnet est parsemé — à dessein — de quelques « vers pour être calomnié » (vers 5, 7 et 9) qui « n'acceptent pas la coupe *5+6*[33] ». Pour cette raison, au dire de Bobillot, « l'existence même de quelque chose comme une "pression quasi-métrique[34]" devient ici douteuse[35] ». Il nous semble intéressant de nous arrêter sur l'idée que le critique propose en conclusion de son étude sur l'*hendécasyllabe verlainien* : on y retrouve la question fondamentale qui définit le sonnet et qui semble aussi définir l'esthétique de l'auteur de *Jadis et naguère* (d'où peut-être sa prédilection pour la forme étudiée). Il s'agit de cette ambiguïté de fond qui caractérise et le sonnet et l'œuvre verlainienne. Dans ce poème, où « Verlaine n'est pas le "strict observateur du jeu" *quasi-métrique,* […] se manifeste, le plus symptomatiquement, le *double jeu* qui est celui de Verlaine, quant au *quasi-mètre*, mais peut-être aussi, quant au *mètre* : entre *observance* et *discordance*, l'oreille balance[36] ».

---

[32] VERL. 330.

[33] AROUI (2002 : 221).

[34] Bobillot appelle *M11 : 5+6* un quasi-mètre, parce que son usage relèverait davantage d'un choix individuel que d'un code culturel [cf. BOBILLOT (1994 : 74)].

[35] BOBILLOT (1994 : 79).

[36] BOBILLOT (1994 : 79).

Le cas du dixième poème de la troisième section de *Sagesse* est encore plus problématique que le précédent :

X

La tristesse, langueur du corps humain
M'attendrissent, me fléchissent, m'apitoient,
Ah ! surtout quand des sommeils noirs le foudroient.
Quand les draps zèbrent la peau, foulent la main !

Et que mièvre dans la fièvre du demain,
Tiède encor du bain de sueur qui décroît,
Comme un oiseau qui grelotte sous un toit !
Et les pieds, toujours douloureux du chemin,

Et le sein, marqué d'un double coup de poing,
Et la bouche, une blessure rouge encor.
Et la chair frémissante, frêle décor,

Et les yeux, les pauvres yeux si beaux où point
La douleur de voir encore du fini !...
Triste corps ! Combien faible et combien puni ![37]

Ici aussi, trois vers n'acceptent pas la coupe *3+8* imposée par les autres vers du sonnet. Or, deux d'entre eux sont les deux premiers vers du premier quatrain. Cela étant, le lecteur ne peut percevoir une régularité métrique que dans un deuxième temps. Et c'est probablement à partir des "pieds" — « toujours douloureux du chemin » — du vers 8, qu'il peut prendre conscience de l'égalité métrique des derniers vers du sonnet.

Aux effets de bascule qui se vérifient d'ordinaire, s'ajoute ainsi — de manière analogue à ce que l'on a vu en analysant le cas de *Pudentiane* de Corbière — une sorte de changement métrique : le sonnet est clôt par un sestette qui ne présente que des *M11 : 3+8* impeccables. L'égalité métrique qui s'installe à partir du vers 8 (véritable bascule du sonnet[38]) est soulignée par la construction syntaxique et par la ponctuation des vers successifs. Par un jeu d'anaphores les vers du premier tercet et le vers 12 sont construits à l'image du vers 8. Quant à la ponctuation, elle vient renforcer — par exemple dans le dernier vers — la coupe *3+8*.

Notons l'analogie entre l'exemple précédent et *Vendanges*, qui représente — *sans aucun doute* — un cas de sonnet *XM* :

---

[37] VERL. 282.

[38] v. chapitre 7.

Vendanges

À Georges Rall.

Les choses qui chantent dans la tête
Alors que la mémoire est absente,
Ecoutez, c'est notre sang qui chante…
O musique lointaine et discrète !

Ecoutez ! c'est notre sang qui pleure
Alors que notre âme s'est enfuie,
D'une voix jusqu'alors inouïe
Et qui va se taire tout à l'heure.

Frère du sang de la vigne rose,
Frère du vin de la veine noire,
O vin, ô sang, c'est l'apothéose !

Chantez, pleurez ! Chassez la mémoire
Et chassez l'âme, et jusqu'aux ténèbres
Magnétisez nos pauvres vertèbres.[39]

Comme dans le sonnet précédent, la structure métrique du sonnet est ambivalente. À un sestette « qui est très nettement composés de vers césurés en 4-5[40] » s'oppose un octave qui « semble être composé d'ennéasyllabes[41] non césurés, à la métricité toute théorique[42] ». À la différence des deux sonnets précédents, ici le mètre le plus récurrent — *M9 : 4+5* — n'est pas majoritaire dans la pièce. Et même si l'on admet que les trois premiers vers (ainsi que le cinquième) acceptent une coupe *4+5*, en tout cas, ce "mètre" ne saurait être majoritaire qu'après la bascule. Il va de soi que l'éventuelle pression métrique créée par la régularité du sestette ne peut pas s'exercer rétrospectivement sur l'octave. D'où notre incertitude sur le classement de ce sonnet (qualifié finalement de *XN* en plus que *XM*). Au cas où nous le rangions parmi les sonnets *N1*, on pourrait nous reprocher le fait qu'il existe différents mètres composés d'un total de neuf syllabes, et que plusieurs de ces mètres sont employés dans ce sonnet.

---

[39] VERL. 331.

[40] AROUI (2002 : 213).

[41] Suite à la *loi des 8 syllabes* (CORNULIER 1982), nous savons que cette notion « n'a guère de pertinence métrique en elle-même, puisqu'elle ne permet pas de spécifier de quel mètre il s'agit. Elle est par contre pertinente quand il s'agit d'étudier la présentation typographique des vers, tous les "enneasyllabes" devant être alignés sur une même marge, quelle que soit leur constitution métrique interne. » [AROUI (2002 : 212)].

[42] AROUI (2002 : 213).

Pour conclure l'analyse métrique des sonnets de notre corpus, il ne suffit pas d'avoir dressé l'inventaire de ces cas-limites où le principe de l'égalité métrique est remis en cause. Il faut examiner les diverses typologies de mètres employées. Étant donné la prédominance de l'alexandrin — conformément à la tendance que l'on retrouve dans tout genre de forme versifiée —, nous verrons dans le prochain chapitre que le sonnet n'exclut aucun type métrique.

XIII

TYPES DE MÈTRES

Conformément à la *loi des huit syllabes* « en français, les longueurs de voyelles anatoniques supérieures à 8 ne sont pas “sensibles”. Cette limite est un maximum, non un minimum : […] la longueur sommée dans les dénominations du type *décasyllabe* est donc purement théorique[1] ». Cela dit, il est possible de diviser les vers en deux catégories, les vers simples (du monosyllabe à l’octosyllabe) et les vers composés (avec un total de syllabes supérieur à 8). Avant d’en examiner toutes les possibilités métriques, identifions *le* mètre canonique de la forme *sonnet*, en suivant l’évolution historique du genre.

D’un point de vue métrique, nous pouvons affirmer avec Lote que « le sonnet français a pris lentement sa figure définitive. On a commencé à l'écrire en décasyllabes, à l'exemple de Marot[2], et selon le conseil de Sebillet. C'est ce mètre qu'a employé Du Bellay dans son *Olive* et qui règne en souverain dans les premiers recueils d'*Amours* publiés par les poètes de la Pléiade, y compris l'*Amour des Amours* de Peletier en 1555[3] ». Mais ce vers — anciennement nommé vers commun ou vers épique — sera détrôné par l’alexandrin. Le grand vers, qui « apparaît pour la première fois en 1548 dans le centième sonnet de Vasquin Philleul[4] » sera consacré par Baïf ; « ses *Amours de Francine*, en 1555, lui donnent une prédominance écrasante : 225 pièces sont en alexandrins, et 22 seulement en décasyllabes[5] ».

---

[1] CORNULIER (2009 : 536).

[2] V. introduction : Aperçu historique.

[3] LOTE (1991 : 64).

[4] LOTE (1991 : 64).

[5] LOTE (1991 : 64).

L'alexandrin s'impose donc dans le sonnet, en se conformant ainsi à la tendance — qui investît toute forme versifiée — demandant la substitution du vers commun par le mètre alexandrin. Cependant, un autre mètre s'affirme comme une alternative à l'alexandrin. C'est l'octosyllabe qui, au dire de Jasinski, « apparaît pour la première fois dans les *Amours* de Scévole de Sainte-Marthe, en 1579, sans doute à l'imitation des Italiens, qui s'étaient quelquefois servis de vers plus courts que l'hendécasyllabe. Il resta pourtant assez rare, bien qu'on en trouve des exemples [entre autres] chez Scarron et Pierre Corneille[6] ». L'octosyllabe fut en honneur au moment de la "querelle des jobelins et des uranistes" : « c'est en octosyllabe que Benserade écrivit son fameux *sonnet de Job*[7] ».

Les autres mètres sont moins fréquents. Nous trouvons, par exemple, quelques rares exemples de sonnet en heptasyllabes. Souvent ces vers « légers » sont employés lorsque l'on veut donner à la forme un ton plaisant ou satirique. En définitive, selon l'opinion de Lote, « d'un point de vue purement théorique, tous les mètres sont autorisés dans le sonnet : mais pratiquement l'alexandrin est le mètre qui lui revient par la force même des choses, puisqu'il traite de questions élevées et qu'il prend parfois un ton solennel[8] ».

La présence massive de sonnets *M-Al*[9] dans notre corpus de recherche souligne que la prédominance de l'alexandrin n'est pas remise en question sous le Second Empire. Il faudrait en conclure que nos sonnets sont "métriquement canoniques". Or, Verlaine a montré[10] que le sonnet en alexandrins peut également être un terrain favorable à l'expérimentation métrique et poétique en général. En réalité, — et c'est la limite de toute classification — c'est à cause de quelques inévitables lacunes dans notre système d'analyse que surviennent des contradictions de ce genre. En fait, il faut souligner que sous le sigle *M-Al* se cachent aussi des cas-limites de sonnets très expérimentaux, composés de quelques pseudo-alexandrins. En plus de quelques "dodécasyllabes" sujets à double scansion[11], des auteurs comme Verlaine composent aussi des alexandrins qui n'acceptent pas de coupe sixième :

---

[6] LOTE (1991 : 64).

[7] LOTE (1991 : 64).

[8] LOTE (1991 : 64).

[9] 72% chez Baudelaire ; 67% dans le corpus maudit (93% Rimbaud ; 72% Verlaine ; 67% Mallarmé ; 42% Corbière). Si l'on ajoute aux sonnets monométriques *M-Al* les sonnets polymétriques qui utilisent *M-Al* comme mètre de base les pourcentages augmentent davantage. Rimbaud atteint 100%.

[10] Mais dans une moindre mesure cette tendance s'observe chez les cinq auteurs de notre corpus.

[11] v. le cas du premier vers de *Mon rêve familier*, analysé au cours des chapitres 5-6. Un autre sonnet de la même section des *Poèmes saturniens* ayant la même singularité — *Après trois ans* (VERL. 62) — témoigne du fait qu'il ne s'agit pas d'un procédé fortuit ou sporadique.

Langueur

À Georges Courteline.

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

L'âme seulette a mal au coeur d'un ennui dense.
Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants.
O n'y pouvoir, étant si faible aux voeux si lents,
O n'y vouloir fleurir un peu cette existence !

O n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu !
Ah ! tout est bu ! Bathylle, as-tu fini de rire ?
Ah ! tout est bu, tout est mangé ! Plus rien à dire!

Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu,
Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,
Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige ![12]

Dans le sonnet précédent, plusieurs vers présentent de "coupes anomales", y compris le vers d'attaque: « Je suis l'Empire à la | fin de la décadence » présente un proclitique à la césure qui empêche la coupe sixième. Le dernier vers du premier quatrain se comporte de manière analogue. Le vers 3 se signale — sur la base des critères métricométriques[13] — pour sa propriété M6 (la coupe 6 du vers se trouve à l'intérieur d'un mot[14]). Dans tous les trois cas, une scansion métrique en 4+8 — *M12 : 4+8* est couramment employé comme *mètre d'accompagnement* de l'alexandrin[15] — se laisse préférer. Or, si l'on répète cet exercice dans le second quatrain et dans le sestette, nous observons que, sauf dans le cas du vers 2, tous les vers du sonnet acceptent — de préférence — la coupe quatrième. Du coup, c'est la coupe de l'alexandrin le plus "impeccable" de la pièce[16] (« Qui regarde passer | les grands Barbares blancs ») qui est perçue comme *compensatoire* par rapport à la régularité de la scansion 4+8[17].

---

[12] VERL. 370.

[13] Sur la question (chez Rimbaud) v. CORNULIER (2009 : 320-328 ; 348-354).

[14] Je souligne ici le sigle de cette propriété afin d'éviter toute confusion avec le sigle *M6* que nous utilisons pour identifier le type métrique du vers (v. chapitre 13).

[15] v. chapitre précédent.

[16] Les vers 5, 8 et 10 sont des "dodécasyllabes" qui se laissent scander en 6+6 ou en *4+8* indifféremment.

[17] En raison de sa quatrième voyelle féminine, une coupe quatrième — « Qui regarde I passer les grands Barbares blancs » — n'est pas envisageable pour ce vers.

Toujours est-il que ces expérimentations formelles — que ce soit dans cette pièce faisant partie du cycle parodique de *Jadis et naguère* et définie par Borel comme « un jeu sans doute, et presque une satire[18] » ou ailleurs — trouvent un écho sur le plan des contenus. Dans *Luxures*, par exemple, le vers « Les scrupules des libertins et des bégueules » n'accepte pas la coupe sixième[19], alors qu'une scansion 8-4 semble naturelle[20]. Or, ce vers, « du fait de la pression contextuelle[21] » — présence d'au moins quatre alexandrins "impeccables" dans les six vers précédents —, continue à être métriquement perçu comme 6+6. Cela étant, il en résulte un sous-vers — **les scrupules des lits* — qui n'est pas sans intérêt dans le contexte de la pièce. Ajoutons à cela le fait que ce septième vers est peut-être le vers central du sonnet[22] :

Luxures

À Léo Trézenik.

Chair ! ô seul fruit mordu des vergers d'ici-bas,
Fruit amer et sucré qui jutes aux dents seules
Des affamés du seul amour, bouches ou gueules,
Et bon dessert des forts, et leurs joyeux repas,

Amour ! le seul émoi de ceux que n'émeut pas
L'horreur de vivre, Amour qui presses sous tes meules
Les scrupules des libertins et des bégueules
Pour le pain des damnés qu'élisent les sabbats,

Amour, tu m'apparais aussi comme un beau pâtre
Dont rêve la fileuse assise auprès de l'âtre
Les soirs d'hiver dans la chaleur d'un sarment clair,

Et la fileuse c'est la Chair, et l'heure tinte
Où le rêve étreindra la rêveuse, — heure sainte
Ou non ! qu'importe à votre extase, Amour et Chair ?[23]

---

[18] Borel in VERL. 1158.

[19] v. note 15.

[20] De même, une scansion 8+4 se laisse préférer dans le vers 3 — « Des affamés du seul amour, l bouches ou gueules, » plutôt que « Des affamés du seul l amour, bouches ou gueules, » —, dans le vers 11 — « Les soirs d'hiver dans la chaleur l d'un sarment clair, » plutôt que « Les soirs d'hiver dans la l chaleur d'un sarment clair, » — et dans le dernier vers — « Ou non ! qu'importe à votre extase, l Amour et Chair ? » plutôt que « Ou non ! qu'importe a votre l extase, Amour et Chair ? ».

[21] AROUI (2002 : 225).

[22] L'édition Borel de la Pléiade nous montre les nombreuses variations auxquelles les autres vers du sonnet sont sujets. Tandis que ce septième vers n'en subit aucune.

[23] VERL. 330.

Laissons cependant de côté ces problèmes qui relèvent de la métricométrie[24] pour vérifier la présence des diverses typologies métriques dans les sonnets de notre corpus, à partir de l'examen de ces vers composés qui, sans rivaliser avec *le* grand vers français, sont utilisées par les cinq auteurs analysées.

Après sa longue épopée — qui culmine par la publication des *Amours* de Ronsard — le décasyllabe *M10 4:6* s'est fait de plus en plus rare dans la poésie française. Ce mètre a presque disparu dans notre corpus de recherche. Il ne revient que quatre fois chez Baudelaire (mais en réalité c'est à un seul poème que l'on doit sa présence, puisqu'il l'emploie dans les sonnets de la série intitulé *Un fantôme*[25]) et cinq fois chez Verlaine dont l'exemple suivant[26], composé en 1867[27] :

Allégorie

Un très vieux temple antique s'écroulant
Sur le sommet indécis d'un mont jaune,
Ainsi qu'un roi déchu pleurant son trône,
Se mire, pâle, au tain d'un fleuve lent.

Grâce endormie et regard somnolent,
Une naïade âgée, auprès d'un aulne,
Avec un brin de saule agace un faune
Qui lui sourit, bucolique et galant.

Sujet naïf et fade qui m'attristes,
Dis, quel poète entre tous les artistes,
Quel ouvrier morose t'opéra,

Tapisserie usée et surannée,
Banale comme un décor d'opéra,
Factice, hélas ! comme ma destinée ?[28]

---

[24] Pour l'approfondissement de ces aspects, nous renvoyons aux études de Cornulier [CORNULIER (1982) et CORNULIER (2009)] et Aroui [AROUI (1996) et AROUI (2002)].

[25] Richter a assez justement proposé la correspondance entre le sens *fantôme* et la forme du décasyllabe [cf. RICHTER (2001 : 349)].

[26] 5 sur 72 (7%). En plus d'*Allégorie* : *Imité de Catulle II, Per Amica silentia, Sagesse III-IX, L'Aube à l'Envers.*

[27] Paru dans *Le Hanneton*, le 26 septembre 1867, sous le titre *Paysage historique*, ce sonnet est — à l'instar de *Per amica silentia* et des autres sonnets des *Amies* (1867) — le plus ancien poème de *Parallèlement* (1889). Nous remercions Olivier Bivort de nous l'avoir signalé. De même — et assez curieusement ! —, le poème *Sagesse III-IX*, composé en 1872, serait le plus ancien de *Sagesse* (1880) [cf. VERL. 1132]. Il semble que *M-Déc* signale donc une marque d'ancienneté des poèmes à l'intérieur des recueils. Ajoutons à cela que *Imité de Catulle II* est un poème de jeunesse. Il reste que *L'Aube à l'Envers* « date sans doute de 1882 » [cf. VERL. 1160]. Mais étant donné qu'il s'agit d'un sonnet "à la manière de plusieurs", le choix métrique peut être déterminé par un original que Verlaine s'amuse à parodier.

[28] VERL. 485.

Verlaine est le seul auteur maudit qui utilise encore cette « tapisserie usée et surannée ». Corbière lui préfère *M10 : 5+5*, qui reste en tout cas exceptionnel dans les *Amours jaunes*[29]. Baudelaire, avant lui, ne l'avait utilisé que dans le cas suivant :

La Mort des amants

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Ecloses pour nous sous des ciels plus beaux.

Usant à l'envie leurs chaleurs dernières,
Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux

Et plus tard un Ange, entr' ouvrant les portes
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.[30]

Verlaine, que l'on sait être un grand expérimentateur de mètres, « n'a pratiqué le *5+5* que dans sa jeunesse[31] » : deux fois dans des sonnets de notre corpus, notamment dans *Résignation* et *Pensionnaires*. Son seul autre sonnet *M10 5:5* est *La mort des cochons,* « composé (en collaboration avec Léon Valade) dans un contexte radicalement autre (*L'Album zutique*)[32] », qui parodie le sonnet baudelairien que l'on a pris en exemple. D'où l'adoption du même mètre. Comme le souligne Aroui, « dans l'étude, publiée pour la première fois en 1865, qu'il a consacrée à Baudelaire[33], Verlaine relève, commente et approuve ce type de vers chez l'auteur des *Fleurs du mal*[34] ». N'empêche qu'il l'abandonne depuis 1871.

---

[29] C'est le cas d'un couple de sonnets — *Duel aux camélias* et *Fleur d'art* — dont il faut souligner le lien sur le plan des contenus.

[30] BAUD. 126.

[31] AROUI (2002 : 217).

[32] AROUI (2002 : 218).

[33] « Charles Baudelaire » in VERLAINE (1972 : 611-612).

[34] AROUI (2002 : 218).

Nous avons déjà pu constater dans les chapitres précédents que le poète de *Parallèlement* s'est essayé aussi à des vers complexes impaires (dont la somme des sous-vers donne une mesure de 9, 11 ou 13 syllabes). Ce qui ne se retrouve pas chez les autres auteurs analysés[35]. De même, le sonnet suivant — *M14 : 6+8*[36] — se signale par son unicité :

Le Sonnet de l'homme au Sable

Aussi, la créature était par trop toujours la même,
Qui donnait ses baisers comme un enfant donne des noix,
Indifférente à tout, hormis au prestige suprême
De la cire à moustache et de l'empois des faux-cols droits.

Et j'ai ri, car je tiens la solution du problème :
Ce pouf était dans l'air dès le principe, je le vois ;
Quand la chair et le sang, exaspérés d'un long carême,
Réclamèrent leur dû, — la créature était en bois.

C'est le conte d'Hoffmann avec de la bêtise en marge.
Amis qui m'écoutez, faites votre entendement large,
Car c'est la vérité que ma morale, et la voici :

Si, par malheur, — puisse d'ailleurs l'augure aller au diable ! —
Quelqu'un de vous devait s'emberlificoter aussi,
Qu'il réclame un conseil de révision préalable.[37]

Cette forme démesurée, plus longue que l'alexandrin — peut-être un alexandrin « avec de la bêtise un marge » ? — « demande un effort perceptuel assez considérable[38] ». À elle-seule, la longueur de huit syllabes met à l'épreuve le lecteur (ou l'auditeur) dans le cas d'un vers simple (*M8*), sans parler d'un contexte comme celui de *M14 : 6+8*. Dans le cas d'un vers complexe, il faut « mémoriser non seulement ces huit syllabes, mais aussi celles de l'autre sous-mesure. L'effort que cela suppose sur le plan de la perception [est donc] très important[39] ». Le poète le sait et avertit ses lecteurs : « Amis qui m'écoutez, faites votre entendement large ».

---

[35] *M11 : 5+6* se retrouve pourtant chez une auteure maudite — Marceline Desbordes-Valmore — à qui Verlaine emprunte ce type d'héndécasyllabe pour composer *À la louange de Laure et de Pétrarque* et *Vers pour être calomnié*.

[36] Avec utilisation d'un mètre de substitution — *M14 : 8+6* — au vers 12.

[37] VERL. 515.

[38] AROUI (2002 : 226).

[39] AROUI (2002 : 226).

Bien que sa longueur syllabique corresponde à la frontière au-delà de laquelle la perception métrique n'est plus sensible, l'octosyllabe s'avère être — après l'alexandrin — le vers le plus employé par les versificateurs de notre corpus[40]. Chez Corbière, il menace même la suprématie de l'alexandrin :

Litanie

Non... Mon coeur te sent là, Petite,
Qui dors pour me laisser plus vite
Passer ma nuit, si longue encor,
Sur le pavé comme un rat mort...

— Dors. La berceuse litanie
Sérénade jamais finie
Sur Ta lèvre reste poser
Comme une haleine de baiser :

— « Nénuphar du ciel ! Blanche Etoile !
Tour ivoirine ! Nef sans voile !
Vesper, amoris Aurora ! »

Ah ! je sais les répons mystiques,
Pour le cantique des cantiques
Qu'on chante... au Diable, Señora ![41]

Verlaine, pour sa part, « a pratiqué le sonnet octosyllabique à toutes les époques » — de *Femme et chatte* (1866) à *Souvenirs d'hôpital I* (après 1892) — et dans tous les genres : poèmes érotiques, religieux, de circonstance, etc. Les 42 textes composés dans cette forme représentent 17% de sa production sonnetiste. Un chiffre important, indiscutablement[42] ».

L'hépstasyllabe, de son côté, est beaucoup plus rare. Complètement absent dans les sonnets de Baudelaire, Verlaine et Rimbaud, nous observons un seul cas de sonnet *M7*[43] dans le corpus de Mallarmé qui adopte pourtant ce « petit air » dans plusieurs de ses sonnets anglais[44] :

---

[40] 13 sonnets baudelairiens ont la propriété *M8* (18%) ; le même chiffre est atteint par Corbière (mais dans un corpus beaucoup plus restreint ; on trouve aussi des sonnets *M8* dans le corpus de Mallarmé (7 sur 24, 29%) et dans celui de Verlaine (6 sur 72, 8%).

[41] CORB. 749.

[42] AROUI (2002 : 212).

[43] 1 sur 24 (4%).

[44] 56% (5 sur 9) des sonnets anglais de l'édition Deman sont *M7* (*Éventail, Chansons bas I-II, Petit air I-II*). À ces sonnets, on peut y ajouter *Petit air (guerrier)* et « Toute l'âme résumée ».

Petit Air

I

Quelconque une solitude
Sans le cygne ni le quai
Mire sa désuétude
Au regard que j'abdiquai

Ici de la gloriole
Haute à ne la pas toucher
Dont maint ciel se bariole
Avec les ors de coucher

Mais langoureusement longe
Comme de blanc linge ôté
Tel fugace oiseau si plonge
Exultatrice à côté

Dans l'onde toi devenue
Ta jubilation nue.

II

Indomptablement a dû
Comme mon espoir s'y lance
Eclater là-haut perdu
Avec furie et silence,

Voix étrangère au bosquet
Ou par nul écho suivie,
L'oiseau qu'on n'ouït jamais
Une autre fois en la vie.

Le hagard musicien,
Cela dans le doute expire
Si de mon sein pas du sien
A jailli le sanglot pire

Déchiré va-t-il entier
Rester sur quelque sentier ![45]

Par l'adoption de ce mètre rare, Mallarmé — à la recherche d'une forme « plus économique encore que le sonnet en alexandrins, fût-il *allégorique de lui-même*[46] » — touche à l'essence même du sonnet. Le passage « de 168 syllabes (un sonnet en alexandrins) à 98 seulement aurait pu appauvrir la substance ; pourtant, le contraire se produit ; […] La concentration conduit à la multiplication des doubles sens[47] ». Les rimes, beaucoup plus « insistantes, ne l'oublions pas, puisqu'elles recourent non pas toutes les douze, mais toutes les sept syllabes[48] », donnent une allure plus rapide au corps du sonnet. En outre, la modeste longueur du vers, « conçu d'habitude pour les propos légers », exploite sa légèreté — physique — pour mettre davantage en lumière « le blanc des marges, c'est-à-dire les sollicitations du néant positif[49] ». Mais Mallarmé n'est pas le seul poète de notre corpus qui s'est essayé au sonnet héptasyllabique. Corbière expérimente deux fois le sonnet *M7*, mais il ne s'agit en aucun cas d'un sonnet monométrique. Dans *Toit*, *M7* est contrasté par *m5*. La même paire métrique revient dans *Soneto a Napoli*, qui est un *sonnet boiteux* au sens classique du terme.

---

[45] MALL. 34-35.

[46] GENDRE (1996 : 229).

[47] GENDRE (1996 : 230).

[48] GENDRE (1996 : 232).

[49] GENDRE (1996 : 229).

Aucun mètre de longueur inférieure à 7 syllabes n'est présent dans notre corpus. Mais nous savons que la pratique des mètres brefs fut de mise dans les cercles littéraires « fin de siècle » : les Zutistes et les Vilains Bonshommes, par exemple, allèrent jusqu'à insérer des sonnets *M1*[50], *M2*[51] ou *M3* dans leurs albums. Nous savons l'effet d'humour de ces mesures métriques, avec des mots-rimes qui sont d'autant plus proches que le mètre est court. Bref, nous pouvons affirmer qu'il y a sans doute un lien entre effet d'humour et brièveté métrique. Il va de soi que les sonnets monosyllabiques « narguent la prétention des grands sujets. Poussé à l'extrême le culte de la forme est en quelque sorte démonté par l'absurde[52] ».

Pour ce qui en est de nos auteurs, il semble que Baudelaire ait composé un sonnet — le *Sonnet burlesque* — en tétrasyllabes :

Vacquerie
À son Py-
Lade épi-
que : « Qu'on rie

« Ou qu'on crie,
Notre épi
Brave pi-
Aillerie.

« Ô Meuri-
Ce ! il mûri-
Ra, momie ;

« Ce truc-là
Mène à l'A-
Cadémie ! »[53]

Ce sonnet fut « publié, sans titre ni signature réelle[54], dans *La Silhouette*, feuille satirique, du 1er juin 1845 » et « exhumé en 1865 par Poulet-Malassis[55] » qui le fît paraître dans *La Petite Revue* avec la signature « *Ch. B.*, abréviation ainsi glosée : *Poète satirique facile à reconnaître*[56] ».

---

[50] v. *Sur un poète moderne* (à la page suivante).

[51] v. *Jeune goinfre* (à la page suivante).

[52] GROJNOWSKI (1997 : 92).

[53] BAUD. 215.

[54] Le sonnet est encadré dans une lettre signée « Antonius Pingouin, attaché aux dépouillements et embaumements (Jardin du Roi. — Section des Volatiles.) ».

[55] Pichois in BAUD. 1244-1245.

[56] v. BAUD. 1245.

En revanche, dans l'*Album zutique*[57] (1871), nous pouvons trouver des sonnets *M2* et des sonnets *M1* signés de la plume de Rimbaud et Verlaine :

Jeune goinfre

Casquette
De moire,
Quéquette
D'ivoire,

Toilette
Très noire,
Paul guette
L'armoire,

Projette
Languette
Sur poire,

S'apprête,
Baguette,
Et foire[58]

Sur un poète moderne

Quête
Croix ;
Tette
Rois ;

— Tête ?
Bois : —
— Bête ?
Vois : —

— Rime ?
Lime : —
— En

Outre
Jean-
Foutre.[59]

Or, ce genre de sonnet n'est pas forcément l'apanage de quelques recueils collectifs à caractère parodique. Ils apparaissent aussi dans les œuvres plus significatives de quelques poètes. C'est le cas, par exemple, des *Complaintes* (1885) — où Laforgue « se sert de mètres brefs comme d'un contre-chant[60] » —, qui s'achèvent sur cette « *épitaphe* » :

Complainte-épitaphe

La Femme,
Mon âme :
Ah ! quels
Appels !

Pastels
Mortels,
Qu'on blâme
Mes gammes !

[57] « *L'Album zutique* contient cent deux pièces, dues à une vingtaine de Zutistes. Parmi ceux-ci : Léon Valade, Germain Nouveau, Charles Cros et le docteur Antoine Cros, Charles de Sivry, Paul Bourget, Raoul Ponchon, Jean Richepin, Ernest Cabaner, Camille Pelletan, André Gill » [Borel in VERL. 161].

[58] RIMB. 174-175.

[59] VERL. 166.

[60] GROJNOWSKI (1997 : 94).

Un fou
S'avance,
Et danse.

Silence...
Lui, où ?
Coucou.[61]

Il faut dire que ce sonnet, très « dans la manière de Laforgue […] prend subitement une tournure burlesque, comme si l'autodérision était un exutoire à l'angoisse évoqué dans le premier vers[62] ». Le choix du mètre participe de la "dérive sémantique" de la pièce. En plus de la récurrence presque immédiate de la rime qui affecte la sériosité du discours, le peu de syllabes à disposition mine à la base le déploiement du discours poétique.

Nous pouvons donc affirmer que le sonnet n'est pas le lieu privilégié de l'expérimentation métrique ; il n'en est pourtant pas exempt. Au cas où des transgressions dominent, elles se révèlent d'autant plus éclatantes que le préjugé esthétique exige que le sonnet soit rigoureux et conventionnel.

[61] LAFORGUE (1979 : 146).

[62] GOUVARD (1999 : 95).

NOMBRE DE PHRASES

La disposition des phrases dans la structure « semi-fixe » du sonnet a été examinée par André Gendre dans son *Évolution du sonnet français*[1]. Le critique considère la phrase — qu'elle soit longue ou brève — « une unité énergétique [qui] possède à sa naissance une réserve de puissance qui la propulse vers son sommet, [et qui] retombe [enfin] quand le souffle s'épuise[2] ». Qu'il le veuille ou non, le plan syntaxique entre en rapport avec le cadre typographique. Dans son ouvrage, Gendre propose de classer les sonnets en cinq typologies « suivant que la syntaxe épouse la strophe ou l'enjambe[3] ». Il y a mariage entre la phrase et la "strophe" lorsque leur début et leur fin coïncident. Si ce pacte était toujours respecté dans un sonnet, les quatrains et les tercets — ou alors les quatrains et le sestette si l'on considère les six derniers vers comme un bloc unique — comporteraient la présence d'une seule phrase et se termineraient par un signe de ponctuation forte (sonnet *P4* ou *P3*). Mais ce n'est pas toujours le cas. S'il est vrai que ces types de sonnets sont pratiqués par des auteurs comme Baudelaire et Verlaine[4] qui se montrent respectueux du cadre "strophique", notre corpus nous montre que les poètes de la modernité ont adopté de nombreuses configurations syntaxiques. Et c'est en raison de cette variété que des types supplémentaires de sonnets ont été ajoutés au classement proposé par Gendre, afin d'en distinguer — autant que possible — les singularités.

---

[1] cf. GENDRE (1996 : 18-21).

[2] GENDRE (1996 : 18). Il admet pourtant « qu'il est très difficile de proposer une définition satisfaisante de la phrase ».

[3] GENDRE (1996 : 18).

[4] Baudelaire a une prédilection pour le sonnet P3 (39%), Verlaine pour le sonnet *P4* (35%). Chez tous les deux la somme des sonnets *P3* et *P4* s'étale à peu près à 50%.

Par exemple, l'absence de ponctuation dans les derniers poèmes de Mallarmé a rendu nécéssaire l'ajout de la propriété *P-*. Voici le prototype de ce genre des sonnets[5] :

M'introduire dans ton histoire
C'est en héros effarouché
S'il a du talon nu touché
Quelque gazon de territoire

À des glaciers attentatoire
Je ne sais le naïf péché
Que tu n'auras pas empêché
De rire très haut sa victoire

Dis si je ne suis pas joyeux
Tonnerre et rubis aux moyeux
De voir en l'air que ce feu troue

Avec des royaumes épars
Comme mourir pourpre la roue
Du seul vespéral de mes chars[6]

Pour l'auteur du *Coup de dès*, la ponctuation — nécessaire à la prose du fait qu'elle « tient les clefs du discours[7] » — s'avère, en revanche, superflue en poésie. Mallarmé lui-même nous dit que les vers « s'en passent (de ponctuation) par le privilège d'offrir, sans cet artifice de typographie, le repos vocal qui mesure l'élan[8] ». Les points et les virgules « y gênent les yeux, arrêtent l'élan de la strophe et surtout ils enlèvent au vers son aspect de chose absolue. Faut-il guider les intonations ? — la musique y suffit et les dictera elle-même selon le cours de la pensée[9] ». Selon le poète-professeur, la ponctuation est suffisamment indiquée par le sens même de la phrase.

Le style de Corbière, au contraire, se situe aux antipodes de l'esthétique mallarméenne. Son corpus ne connaît aucun cas de sonnet non-fragmenté[10] :

---

[5] 4 sonnets sur 24 du corpus de Mallarmé ne présentent aucun signe de ponctuation : en plus de l'exemple, *Le Tombeau de Charles Baudelaire, Hommage (« Toute Aurore même gourde »)* et *A la nue accablante tu*. Il est intéressant de remarquer ici qu'un sonnet ponctué de Mallarmé — *Remémoration d'amis belges* — ne présente comme signe de ponctuation — que le point final.

[6] MALL. 43.

[7] MOCKEL (1899 : 32).

[8] MALLARMÉ (2003 : 258).

[9] MOCKEL (1899 : 32).

[10] Sur un total de 33 sonnets, 32 sonnets sont qualifiés de *P5* et un sonnet est défini *XP* (pour la seule raison qu'il manque un signe de ponctuation forte à la fin du second quatrain).

Déclin

Comme il était bien, Lui, ce Jeune plein de sève !
Âpre à la vie Ô Gué !… et si doux en son rêve.
Comme il portait sa tête ou la couchait gaîment !
Hume-vent à l'amour !… qu'il passait tristement.

Oh comme il était Rien !… — Aujourd'hui, sans rancune
Il a vu lui sourire, au retour, la Fortune,
Lui ne sourira plus que d'autrefois ; il sait
Combien tout cela coûte et comment ça se fait.

Son coeur a pris du ventre et dit bonjour en prose.
Il est coté fort cher… ce Dieu c'est quelque chose ;
Il ne va plus les mains dans les poches tout nu...

Dans sa gloire qu'il porte en paletot funèbre,
Vous le reconnaîtrez fini, banal, célèbre…
Vous le reconnaîtrez, alors, cet inconnu.[11]

Il me semble qu'on est là en présence de l'autre revers de la médaille de la modernité. Tout comme l'absence de ponctuation, l'excessive fragmentation syntaxique du texte[12] sort du modèle poétique proposé par le canon — « et dit bonjour en prose[13] ». Ce qui fait dire à Jacques Roubaud que « l'exaspération de la ponctuation est l'arme antimétrique de Corbière[14] ».

En tout cas, c'est l'influence de la langue orale qui est sans doute à l'origine de cette présence massive de ces signes de ponctuations qui d'ordinaire ne sont pas si fréquents dans les textes écrits — qu'il s'agisse de prose ou de poésie. Cela dit, il semble que le régime esthétique moderne refuse et récuse l'ampleur et la pompe rhétorique qui sont inévitablement engendrés par une grande phrase s'étalant — dans le cas d'un sonnet en mètre alexandrin qui, à l'imitation de ceux de Ronsard, est construit sur une seule phrase — sur 168 syllabes[15].

---

[11] CORB. 739.

[12] Ce genre de sonnet (*P5*) a été pratiqué massivement — outre que par Corbière — par le jeune Rimbaud.

[13] L'abondance des "trois points" qui caractérise les *Amours jaunes* n'est pas sans rappeler — anachroniquement — la fragmentation de la prose de Céline, chez qui la ponctuation de fin de phrase se constitue uniquement, à quelques points interrogatifs près, d'une alternance entre les points d'exclamation et les trois points. Si dans le cas du romancier de Courbevoie, l'utilisation des trois points est presque exclusive et va de pair avec la disparition des points en fin de phrase — en impliquant ainsi la disparition de la phrase, conçue comme unité de sens ayant à son intérieur un centre d'intérêt qui justifie l'utilisation d'un point à sa fin —, dans le cas de Corbière elle s'ajoute aux autres signes de ponctuation.

[14] ROUBAUD (1988 : 25).

[15] Sans compter les syllabes surnuméraires.

D'inspiration maniériste, le sonnet *P1* — qui « enjambe la strophe et ne respecte pas le moule formel[16] » — est peu pratiqué au moment de la redécouverte du sonnet. Sainte-Beuve, puis Gautier et Nerval, préfèrent pratiquer « une syntaxe en accord avec les strophes[17] ». Encore rarement utilisé par Baudelaire[18], il trouve quelque faveur auprès de Rimbaud — trois sonnets « (et non des moindres : *Morts de Quatre-vingt-douze…*[19], *Le Mal*[20] et le sonnet des *Voyelles*[21] ») et chez le Verlaine de la maturité. C'est à partir de *Sagesse*[22] que l'ancien ami de Rimbaud s'essaie à cette typologie qui « se rencontrait dans maints sonnets italiens[23] » et qui sera magnifiquement illustrée par le sonnet *À la louange de Laure et de Pétrarque*[24].

Selon Gendre, « cette construction de nature assez oratoire[25] » opère une « transgression puissante[26] » qui étonne le lecteur par cet effet de « polyphonie (une voix pour le système sonore strophique, une autre pour le souffle syntaxique[27]) ».

Nous laissons le lecteur juger d'après cet exemple :

> Sagesse d'un Louis Racine, je t'envie !
> O n'avoir pas suivi les leçons de Rollin,
> N'être pas né dans le grand siècle à son déclin,
> Quand le soleil couchant, si beau, dorait la vie,
>
> Quand Maintenon jetait sur la France ravie
> L'ombre douce et la paix de ses coiffes de lin,
> Et royale abritait la veuve et l'orphelin,
> Quand l'étude de la prière était suivie,

---

[16] GENDRE (1998 : 240).

[17] GENDRE (1998 : 240).

[18] *La Géante, Remords posthume*.

[19] v. chapitre 5.

[20] RIMB. 92.

[21] v. chapitre 3.

[22] *Sagesse I-VIII* et *Sagesse I-IX* dans le recueil éponyme (1880) ; *À la louange de Laure et de Pétrarque* et *Luxures* dans *Jadis et naguère (1884)*. Le statut de sonnet *P1* est douteux pour *Sagesse II-IV-IX* (v. chapitre 9 : sonnet à superparastrophe) et *Printemps* (qui deviendrait ainsi le plus ancien sonnet *P1* de Verlaine).

[23] GENDRE (1998 : 240).

[24] v. chapitre 4.

[25] GENDRE (1998 : 240).

[26] GENDRE (1996 : 18).

[27] GENDRE (1998 : 240).

Quand poète et docteur, simplement, bonnement,
Communiaient avec des ferveurs de novices,
Humbles servaient la Messe et chantaient aux offices

Et, le printemps venu, prenaient un soin charmant
D'aller dans les Auteuils cueillir lilas et roses
En louant Dieu, comme Garo, de toutes choses ![28]

Dans une moindre mesure, nous pouvons répéter le même raisonnement pour les sonnets *P2*. Étant donné que l'octave s'est historiquement formé « en tant que redoublement du quatrain initial du dizain classique, ces deux parties doivent conserver intact leur caractère de quatrain et donc présenter chacune une certaine autonomie syntactico-sémantique, ce que montrent bien les études portant sur la ponctuation des fins de vers des sonnets[29] ». Cela étant, à la lecture d'un sonnet on devrait percevoir « d'abord la forme quatrain, qui est rédupliquée, puis […] la forme sestette[30] ». Or, l'ample phrase qui couvre à elle-seule les huit premiers vers d'un sonnet *P2* ne respecte pas la division des quatrains.

La propriété *P2* est de loin la moins récurrente parmi les typologies que l'on a examinées jusqu'à ce point (à l'exception de la propriété P- qui signale une "invention" de Mallarmé). Elle est absente chez Corbière et Rimbaud. Elle n'apparaît qu'une seule fois dans les corpus de Verlaine et de Mallarmé[31]. Elle est un peu plus présente chez Baudelaire, où elle atteint 11%. Voici l'un de ses 8 sonnets *P2*[32] :

Le Couvercle

En quelque lieu qu'il aille, ou sur mer ou sur terre,
Sous un climat de flamme ou sous un soleil blanc,
Serviteur de Jésus, courtisan de Cythère,
Mendiant ténébreux ou Crésus rutilant,

Citadin, campagnard, vagabond, sédentaire,
Que son petit cerveau soit actif ou soit lent,
Partout l'homme subit la terreur du mystère,
Et ne regarde en haut qu'avec un oeil tremblant.

---

[28] VERL. p.249.

[29] AROUI (2005 : 503).

[30] AROUI (2005 : 504).

[31] Dans *Per amica silentia* et *Le Sonneur.*

[32] Les autres sonnets que nous avons qualifiés de P2 sont : *Parfum exotique, Sed non satiata, Un fantôme III (Le Cadre)*, « Je te donne ces vers… », *Tristesses de la lune, Sépulture, La Prière d'un païen.*

En haut, le Ciel ! ce mur de caveau qui l'étouffe,
Plafond illuminé par un opéra bouffe
Où chaque histrion foule un sol ensanglanté ;

Terreur du libertin, espoir du fol ermite :
Le Ciel ! couvercle noir de la grande marmite
Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.

Curieusement, une inversion forme / contenu se produit ici qui consacre le haut du sonnet à à la terre (ou à la mer) et sa partie inférieure au Ciel, « plafond illuminé par un opéra bouffe » et « couvercle noir de la grande marmite / Où bout l'imperceptible et vaste Humanité ». À ce type de bipartition syntaxique — respectueuse de la bascule —, Verlaine lui préfère, dans l'exemple qui suit, une bipartition symétrique assurée par le type *7/7* :

Monsieur Prudhomme

Il est grave : il est maire et père de famille.
Son faux col engloutit son oreille. Ses yeux
Dans un rêve sans fin flottent insoucieux,
Et le printemps en fleur sur ses pantoufles brille.

Que lui fait l'astre d'or, que lui fait la charmille
Où l'oiseau chante à l'ombre, et que lui font les cieux,
Et les prés verts et les gazons silencieux ?
Monsieur Prudhomme songe à marier sa fille

Avec monsieur Machin, un jeune homme cossu,
Il est juste-milieu, botaniste et pansu.
Quant aux faiseurs de vers, ces vauriens, ces maroufles,

Ces fainéants barbus, mal peignés, il les a
Plus en horreur que son éternel coryza,
Et le printemps en fleur brille sur ses pantoufles.[33]

Il est vrai que les sept vers des deux parties isolées par la propriété *7/7* sont ultérieurement fragmentés, mais il reste que la bipartition syntaxique du sonnet s'impose davantage au lecteur / auditeur, ne serait-ce que pour l'intonation montante du deuxième quatrain (qui s'achève par le point d'interrogation à la fin du vers 7). Il va de soi que le critère de classification par nombre de phrases n'est pas aussi net que les autres et nous laisse des marges d'interprétation : les signes de ponctuation forte sont censés assurer la frontière d'une phrase à l'autre — il faudrait par conséquent compter une phrase pour chacun de ses signes —, mais les systèmes sonores strophique et métrique

[33] VERL. 77.

peuvent contrarier le souffle syntaxique. D'où nos nombreuses hésitations dans l'attribution de ces propriétés.

Souvent, il arrive que la distribution syntaxique des sonnets ne s'accorde à aucune des structures que nous avons analysées plus haut. Nous avons qualifié ces sonnets de *XP*. En voici un exemple :

La Maline

Dans la salle à manger brune, que parfumait
Une odeur de vernis et de fruits, à mon aise
Je ramassais un plat de je ne sais quel met
Belge, et je m'épatais dans mon immense chaise.

En mangeant, j'écoutais l'horloge, — heureux et coi.
La cuisine s'ouvrit avec une bouffée,
— Et la servante vint, je ne sais pas pourquoi,
Fichu moitié défait, malinement coiffée

Et, tout en promenant son petit doigt tremblant
Sur sa joue, un velours de pêche rose et blanc,
En faisant, de sa lèvre enfantine, une moue,

Elle arrangeait les plats, près de moi, pour m'aiser ;
— Puis, comme ça, — bien sûr, pour avoir un baiser, —
Tout bas : « Sens donc, j'ai pris *une* froid sur la joue… »[34]

À la "régularité" du premier quatrain, où il y a correspondance entre la phrase et le moule typographique, suit une partie qui mélange une ample phrase enjambant la bascule (vers 6-12) à des phrases courtes (vers 5 et vers 13-14) qui se retrouvent ailleurs chez Rimbaud (elles ne sont pas sans rappeler ses sonnets fragmentés).

Pour boucler la boucle, reprenons les « divagations » de Mallarmé sur le caractère superflu de la ponctuation en poésie. Selon le chef de file du mouvement symboliste, « l'emploi ou le rejet de signes convenus [à savoir les signes de ponctuation] indique la prose ou les vers[35] ». À partir du moment où « vers et prose lui paraissaient […] se comporter très différemment, […] c'est au nom de la même logique extrême qu'il supprima finalement dans les vers la ponctuation par lui multipliée dans la prose[36] » :

---

[34] RIMB. 110.

[35] MALLARMÉ (2003 : 258).

[36] THIBAUDET (1930 : II - 333).

> Le vers sans ponctuation de Mallarmé (…) conclut simplement une théorie du *Petit Traité* banvillesque. En poésie, selon Banville, la phrase n'existe pas, mais seulement le vers en tant que terminé par la rime. […] La ponctuation, pense de même et plus loin Mallarmé, appartient à l'ordre logique, non à l'ordre poétique. Elle disparue, rayonnera plus intacte la seule et pure ponctuation propre aux vers : les blancs de la page. Les vers se passent de ponctuation « par le privilège d'offrir, sans cet artifice de typographie, le repos vocal qui mesure l'élan ». Peut-être, encore, goût de visuel qui donne au repos des yeux la place et la fonction qu'occupent dans la typographie ordinaire les repos indiqués pour la voix.[37]

Autrement dit, la fonction de la ponctuation est remplacée en poésie par l'organisation graphique des vers et par les espaces blancs de la page. À plus forte raison, le seul critère de la ponctuation ne peut donc pas suffire pour déterminer la classification syntaxique d'un sonnet.

[37] THIBAUDET (1930 : II - 333-334).

CONCLUSION(S)

LE SONNET À L'ÉPREUVE DE LA MODERNITÉ

En conclusion de notre parcours, nous pouvons affirmer que la forme *sonnet* se caractérise par une élasticité qui lui permet de transgresser partiellement les règles de composition qui lui ont été imposées au cours de son évolution. L'excès normatif de l'âge classique a forgé un modèle culturel de sonnet plus rigoureux que celui de la Renaissance qui n'a pourtant pas empêché les sonnettistes modernes de s'exprimer avec originalité. Ainsi, ces derniers ont pu manier pour leur compte les structures formelles élaborées par leurs prédécesseurs à une époque où l'on demandait aux auteurs de se faire reconnaître par la singularité de leurs œuvres. Forme qui satisfait à un besoin d'ordre et de clarté, la structure du sonnet s'est donc révélée pas moins surprenante qu'elle est rigoureuse. L'ironie, par exemple, — trait caractéristique de la période qui nous occupe — est de mise dans ce moule étroit.

En somme, grâce à l'élasticité qui a permis à notre forme de s'adapter aux différentes esthétiques à la mode, nous pouvons affirmer que chaque sonnet se réalise un peu à l'image de l'époque qui l'enfante. D'où une vitalité qui ne cesse de se régénérer. Au moment où son souffle vital doit se plier à trop d'instances contraires — comme ce fut le cas au siècle des Lumières —, le sonnet peut s'effacer momentanément du panorama littéraire. Au moment venu, il est en mesure de renaître de ses propres cendres. Nous avons pu le constater — littéralement — au moment où l'auto-réflexivité du sonnet, suivant l'auto-réflexivité de l'art moderne, a joué son rôle dans la remise en honneur de la forme.

Nous venons d'affirmer que l'élasticité qui caractérise le sonnet lui a permis de déroger aux règles. Il faut préciser qu'un équilibre doit être maintenu entre transgression et respect de la norme. Les sonnettistes savent que les deux excès sont à éviter, sous peine de composer un poème qui ne soit pas reconnu en tant que sonnet, ou alors qui manque d'originalité.

Dans un poème, le lecteur n'a pas besoin de retrouver toutes les marques traditionnelles au sonnet. S'il ne fallait considérer comme de véritables sonnets que les poèmes qui réalisent toutes les propriétés "canoniques" du genre, il ne resterait qu'une poignée de textes dans notre corpus[1], et pas forcément les plus célèbres. En réalité, même les sonnets les plus expérimentaux se laissent reconnaître aisément grâce à la présence de quelques propriétés qui les rendent familiers. Pensons à *Paris diurne* (Corbière), sonnet de quinze vers mais qui se construit sur cinq rimes en respectant la règle de l'alternance et en adoptant *le* mètre du sonnet par antonomase (*M-Al*). *Toute aurore même gourde* (Mallarmé) — au-delà de sa présentation graphique sur 15 lignes — peut se considérer comme un sonnet "régulier" (à formule *Peletier*) à part entière. La structure rimique de *Rêvé pour l'hiver* (Rimbaud)— l'un de deux rares cas de sonnet *N+* — est plutôt conventionnelle. *Vers pour être calomnié* (Verlaine) présente des quatrains *2-Em* qui le rendent familier aux yeux du lecteur (malgré le fait que l'oreille de l'auditeur soit frappée par le mètre insolite). Sans parler de ces poèmes à la frontière de notre forme mais qui se déclarent comme des sonnets dès leur titre (*Sonnet boiteux, Sonnet posthume, Sonnet allégorique de lui-même, etc.*). Pas question de douter de leur statut, malgré l'exaspération de leur "modernité".

Il reste qu'un "sonnet" qui somme les propriétés *XV, XT, XR, XS, XN, XM* et *XP* n'est plus un sonnet. À moins de vouloir considérer comme tel la seule composition de Rimbaud[2] qui a pour (sous-)titre *Sonnet* :

> Homme de constitution ordinaire, la chair
> n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger, — ô
> journées enfantes ! le corps un trésor à prodiguer ; — ô
> aimer, le péril ou la force de Psyché ? La terre
> avait des versants fertiles en princes et en artistes,
> et la descendance et la race nous poussaient aux
> crimes et aux deuils : le monde, votre fortune et votre
> péril. Mais à présent, ce labeur comblé, — toi, tes calculs,
> — toi, tes impatiences, — ne sont plus que votre danse et
> votre voix, non fixées et point forcées, quoique d'un double
> événement d'invention et de succès une raison,
> — en l'humanité fraternelle et discrète par l'univers
> sans images ; — la force et le droit réfléchissent la
> danse et la voix à présent seulement appréciées.[3]

---

[1] Nous n'avons compté, par exemple, que 6 sonnets *V14, T-Rg, R5 (2-Em ; 6-Cr), S-Mas, N1, M-Al et P3* : à savoir *À une dame créole*, le plus ancien sonnet des *Fleurs du mal*, *Torquato Tasso* et *Intérieur* de Verlaine, *Le Tombeau d'Edgar Poe, Hommage* (« Le silence déjà… ») et « Mes bouquins refermés … » de Mallarmé. Ce qui revient à dire que ni Corbière ni Rimbaud ne se sont jamais exercés à l'imitation du canon.

[2] Précisons qu'il s'agit d'un texte des *Illuminations* ; il fait donc partie d'un recueil de poèmes en prose.

[3] RIMB. 317.

D'après l'hypothèse soutenue par Guyaux[4], ce « Sonnet » au titre parodique semble être une réponse à l'invocation que Verlaine adresse à la Chair et à l'Amour dans *Invocation*, sonnet envoyé à Edmond Lepelletier le 16 mai 1873 et recueilli dans *Jadis et naguère* (1884) sous le titre *Luxures*. Ce qui pourrait justifier, en plus de sa disposition externe — quatorze lignes[5] dont les quatre premières ont « des semblants de rimes[6] » — et de sa structure interne — « le pivot sur *mais* correspondant à la jonction des quatrains et du sizain[7] » — ce choix de titre qui sent la provocation. Selon Murat, « plutôt que de la singer par raillerie, le poème dialogue avec l'idée même de forme fixe[8] ». Il reste que ce deuxième des quatre « fraguemants » qui composent *Jeunesse* a été écrit par Rimbaud en laissant « les calculs de côté[9] », c'est-à-dire en n'ayant pas dans l'esprit de respecter qui que ce soit de la structure d'un sonnet. Ce serait après coup que l'auteur a décidé — surtout à cause de l'alignement final de sa prose[10] et de la pseudo-rime du premier pseudo-quatrain — de titrer ainsi la pièce. Emblème de l'abandon de « l'optimisme studieux » (dernière rime de *Voyelles*, son dernier sonnet), emblème de l'abandon des « airs et [des] formes mourant[11] » ?

Or, si Rimbaud fait l'économie de la forme étudiée vers la fin de sa brève carrière poétique, les autres poètes de la modernité, au contraire, continuent de la pratiquer. Le dernier Verlaine, en particulier, fait de l'espace du sonnet le laboratoire de ses expérimentations formelles. Il semble que plus le sonnet « s'installe dans la conscience du créateur et du lecteur[12] », moins il a besoin de faire respecter ses « lois surannées, pédantesques et gênantes[13] ». Ce qui fait dire à Gendre que « le sonnet est une forme si puissante […] qu'il peut être écrit sans rime, c'est-à-dire sans un trait distinctif important[14] ». En témoigne le seul fait de pouvoir parler, aujourd'hui, — comme si de rien n'était — de « sonnet en prose ».

---

[4] Cf. RIMB. 984-985. Mais le rapprochement a été fait par Vernon Philip Underwood (UNDERWOOD 1976).

[5] « Qui se terminent toutes, même la dernière, au bord droit du feuillet ». [Guyaux in RIMBAUD (1985 : 110)].

[6] Guyaux in RIMBAUD (1985 : 111).

[7] MURAT (2002 : 445).

[8] MURAT (2002 : 445).

[9] RIMB. 317.

[10] Mais il est vrai que le premier de ces quatre « fraguemants » (*Dimanche*) est aligné lui-aussi sur quatorze vers sans pourtant que cela ait suggéré quoi que ce soit à l'auteur.

[11] RIMB. 318.

[12] GENDRE (1996 : 256).

[13] Gautier in GUYAUX (2007 : 496).

[14] GENDRE (1996 : 256).

Mais il serait trompeur (ce serait du moins adopter un point de vue partiel sur la question) de considérer la "modernité du sonnet" uniquement en fonction des expérimentations formelles des sonnettistes les plus hardis. Mallarmé n'est certes pas moins moderne que ses contemporains. Et pourtant chez lui et, à vrai dire, chez Verlaine aussi, « les schémas traditionnels sont plus fortement représentés[15] » que chez Baudelaire, par exemple, qui « avait fait subir une étrange gymnastique[16] » à la forme étudiée. Par un étrange paradoxe, du fait que « [leur] jeux ont autrement plus d'audace[17] que ceux de Baudelaire[18] », les deux "princes des poètes" sont plus conservateurs dans d'autres aspects. Toujours est-il que le sonnettiste — qui ne peut pas transgresser *ad libitum* les règles — se trouve prisonnier d'une éternelle opposition entre forces contradictoires.

Les *poètes de la modernité* ont merveilleusement saisi cet aspect paradoxal de la forme. Ils lui ont attribué des définitions plus appropriées que celles des dictionnaires : selon la formule de Mallarmé, le sonnet est « un grand poème en petit[19] ». Verlaine, quant à lui, l'a défini « immense et condensé[20] ». Dans son esprit, « la nature réduite de cette forme ne nuit pas à sa richesse ; au contraire, elle en fonde la concentration[21] ». L'attitude de Corbière envers le sonnet est également paradoxale : il lui reconnaît avoir une « âme », même s'il s'agit d'une âme froide qui relève de l'addition et de la mécanisation du geste (sans doute à l'image de la modernité). D'ailleurs, déjà Baudelaire, avant eux, observait « qu'un morceau de ciel aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, donn[e] une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne[22] ». Aux longs poèmes, — « la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire de courts[23] » — ce peintre de la vie moderne leur opposait la « beauté pythagorique » du sonnet.

---

[15] CUÉNOT (1963 : 471).

[16] CUÉNOT (1963 : 471).

[17] Rappelons-nous de l'absence de ponctuation chez Mallarmé (cf. chapitre 14) et du choix de mètres insolites chez Verlaine (cf. chapitre 13).

[18] CUÉNOT (1963 : 471).

[19] « Lettre à Cazalis (4 juin 1862) » in MALLARMÉ (1965 : I, 36).

[20] VERL. 320.

[21] VERL. 320.

[22] BAUDELAIRE (1975 : I, 676).

[23] BAUDELAIRE (1975 : I, 676).

En définitive, le sonnet — « forme à la fois unitaire dans la structure qu'elle prescrit et variable dans les réalisations qu'elle autorise[24] » — ressemble « à un oxymore perpétuel[25] ». D'où son ambiguïté sur le plan structurel et des contenus. Ainsi, le sonnet pourrait être défini, à l'épreuve de la modernité, comme *une forme moins fixe que structurée dont le dynamisme repose sur un équilibre entre transgressions et conformités*.

[24] DURAND (2006 : 172).

[25] GENDRE (1996 : 204).

LE SONNET DE BAUDELAIRE :

L'Idéal

L'Idéal

Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes,
Produits avariés, nés d'un siècle vaurien,
Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,
Qui sauront satisfaire un coeur comme le mien.

Je laisse à Gavarni, poète des chloroses,
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,
Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.

Ce qu'il faut à ce coeur profond comme un abîme,
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans ;

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans.[1]

L'Idéal : V14 ; T-Rg ; R7 (4-Cr ; 6-Em) ; S-Mas ; N1 ; M-Al ; P3.

Corpus Baudelaire :	V14 (100%) ; T-Rg (97%) ; R7 (40%) ; 4-Cr (21%) ; 6-Em (24%) ; S-Mas (51%) ; N1 (98%) ; M-Al (72%) ; P3 (39%).
Le sonnet chez Baudelaire :	86 / 199 (43%) ; 60/130 *Fleurs du mal* éd. 1861 (46%) ; 69/142 *Fleurs du mal* éd. 1868 (49%).

[1] BAUD. 22.

LE SONNET DE VERLAINE :

Résignation

Résignation

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 refréner ma belle folie,
Sans me résigner par trop cependant.

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 prudent.[1]

Résignation : V14 ; T-Inv ; R5 (6-Em ; 2-Em) ; S-Mas ; N1 ; M10 : 5+5 ; P4.

Corpus Verlaine :	V14 (100%) ; T-Inv (4%) ; R5 (82%) ; 2-Em (76%) ; 6-Em (17%) ; S-Fém (42%) ; N1 (95%) ; M10 : 5+5 (3%) ; P4 (35%).
Le sonnet chez Verlaine :	241 / 913[2] (26%) ; 72/215 dans le corpus choisi (33%).

[1] VERL. 60.

[2] AROUI (2002).

LE SONNET DE RIMBAUD :

Au Cabaret-Vert

Au Cabaret-Vert,
cinq heures du soir

Depuis huit jours, j'avais déchiré mes bottines
Aux cailloux des chemins. J'entrais à Charleroi.
— *Au Cabaret-Vert* : je demandai des tartines
De beurre et du jambon qui fût à moitié froid.

Bienheureux, j'allongeai les jambes sous la table
Verte : je contemplai les sujets très naïfs
De la tapisserie. — Et ce fut adorable,
Quand la fille aux tétons énormes, aux yeux vifs,

— Celle-là, ce n'est pas un baiser qui l'épeure ! —
Rieuse, m'apporta des tartines de beurre,
Du jambon tiède, dans un plat colorié,

Du jambon rose et blanc parfumé d'une gousse
D'ail, — et m'emplit la chope immense, avec sa mousse
Que dorait un rayon de soleil arriéré.[1]

Au Cabaret-Vert : V14 ; T-Rg ; R7 (4-Cr ; 6-Em) ; S-Mas ; N1 ; M-Al ; XP.

Corpus Rimbaud :	V14 (100%) ; T-Rg (100%) ; R7 (80%) ; 4-Cr (73%) ; 6-Em (53%) ; S-Mas (73%) ; N1 (93%) ; M-Al (100%) ; XP (13%).
Le sonnet chez Rimbaud :	19/101 (19%) ; sans collaborations 15/77 (19%).

[1] RIMB. 111.

LE SONNET DE MALLARMÉ :
« À la nue accablante tu »

À la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
À même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène[1]

Sonnet sans titre : V14 ; T-Rg ; R5 (2-Em ; 6-Cr) ; S-Fém ; N1 ; M8 ; P-.

Corpus Mallarmé :	V14 (100%) ; T-Rg (96%) ; R5 (88%) ; 2-Em (75%) ; 6-Cr (79%) ; S-Fém (51%) ; N1 (100%) ; M8 (29%) ; P- (17%).
Le sonnet dans *Poésies* :	24[2] / 52 (46%).

[1] MALL. 43.

[2] Sans compter les sonnets anglais.

LE SONNET DE CORBIÈRE :

Heures

Heures

Aumône au malandrin en chasse
Mauvais oeil à l'oeil assassin !
Fer contre fer au spadassin !
— Mon âme n'est pas en état de grâce ! —

Je suis le fou de Pampelune,
J'ai peur du rire de la Lune,
Cafarde, avec son crêpe noir...
Horreur ! tout est donc sous un éteignoir.

J'entends comme un bruit de crécelle...
C'est la male heure qui m'appelle.
Dans le creux des nuits tombe : un glas... deux glas

J'ai compté plus de quatorze heures...
L'heure est une larme — Tu pleures,
Mon coeur !... Chante encor, va — Ne compte pas.[1]

Heures : V14 ; T-Rg ; R7 (4-Irr ; 6-Em) ; XS-Mas ; N2 ; M8 / m10 : 5+5 ; P5.

Corpus Corbière :	V14 (97%) ; T-Rg (94%) ; R7 (27%) ; 4-Irr (12%) ; 6-Em (82%) ; S-Mas (82%) ; N2 (12%) ; M8 (39%) ; P5 (97%).
Le sonnet chez Corbière :	33/123 (27%) ; 30/101 *Amours jaunes* (30%).

[1] CORB. 753.

DES SONNETTISTES MODERNES :

Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Corbière

Si on analyse la fréquence des sonnets dans l'œuvre poétique de nos auteurs, il est évident que l'importance quantitative du sonnet chez Baudelaire (de 43% à 49% selon que l'on prenne en considération le total des poèmes publiés par l'auteur ou les diverses éditions des *Fleurs du mal*) est plus grande que chez les poètes maudits (de 19% à 46% selon l'auteur). Il reste que les cinq poètes sont de grands utilisateurs de notre forme. Presque la moitié des poèmes de *Poésies* de Mallarmé (46%) et un tiers des poèmes des *Amours jaunes* (30%) sont des sonnets. Plus d'un poème sur quatre écrit par Verlaine est un sonnet. Rimbaud est donc celui qui utilise moins (20%) la forme *sonnet* : il l'a abandonnée assez tôt avant d'abandonner la versification et, ensuite, la littérature.

Notre analyse relève que Baudelaire lance une offensive contre les règles de composition du sonnet (bien que ses expérimentations ne touchent pas le plan métrique). Il recourt, par exemple, à une énorme variété de schémas rimiques. Mais le poète garde, en contrepartie, « l'*essence* de la forme du sonnet et exploite le potentiel suggestif de la concision et de la division entre les quatrains et les tercets[1] ». Avec lui, « le sonnet devient symphonique. Entendons par là trois amples strophes, occupées chacune par une phrase, ample aussi et le plus souvent harmonieusement articulée[2] ». Il semble que Baudelaire veuille maîtriser ses infractions sans porter atteinte au canon de l'harmonie. Les alexandrins impeccables, les quatrains croisés hétérophones et le « rythme bien marqué par des pauses syntaxiques à la fin des strophes[3] » qui caractérisent *L'Idéal* sont sa signature.

---

[1] GUBBINS (2006 : 149).

[2] GENDRE (1996 : 175).

[3] GENDRE (1996 : 178).

En revanche, Verlaine s'est démontré un grand expérimentateur métrique : *Résignation* est l'un de ses nombreux sonnets qui adopte un mètre insolite. La disposition typographique est celle d'un sonnet inversé (ou inverti) auquel il recourt plusieurs fois dans sa carrière. Par la place que ce sonnet occupe — poème liminaire du premier recueil — nous pouvons estimer que l'auteur confie une importance considérable à ce choix de *dispositio*. Verlaine choisit « de commencer sa carrière publique de poète par un symbole ambivalent d'allégeance (choix d'une forme fixe) et de sédition (variante irrégulière de cette forme). Ce double jeu restera jusqu'à la fin la marque de Verlaine poète[4] ». Dans le sonnet en question, l'adhésion au canon est représentée par l'utilisation de deux rimes embrassées dans l'octave ; il s'agit d'une structure rimique qui caractérise et Verlaine et Mallarmé. En effet, le sonnet « À la nue accablante tu » adopte le schéma du sonnet régulier français par antonomase : *R5 (2-Em ; 6-Cr*[5]*)*. Ce poème se distingue par l'absence de ponctuation, qui représente la principale nouveauté apportée par Mallarmé en versification et qui sert à surenchérir la valeur des mots qui s'enchaînent — suivant « la direction personnelle enthousiaste de la phrase[6] » — sur la feuille blanche. Dans cet exemple, en particulier, « la nue accablante est métaphore elliptique pour *feuille de papier* (il faut admirer avec quelle économie de moyens le poète obtient une augmentation de sens considérable !)[7] ».

Heures et *Au Cabaret-Vert* représentent, respectivement, les sonnets "idéaux" de Corbière et de Rimbaud. Trois propriétés sont communes à ces deux sonnets : *S-Mas, 6-Em* et une syntaxe fragmentée (*P5*[8]). *S-Mas* témoigne de la prédilection des deux poètes pour les sonnets masculins ; pour ce qui concerne le sestette "embrassé" (*6-Em*), il est utilisé dans plus de la moitié de leurs sonnets. Chez Corbière, en particulier, la quasi-totalité des sonnets présente ces deux propriétés et ses trente-trois sonnets sont tous fragmentés. La fragmentation syntaxique est à nos yeux l'aspect qui souligne le mieux la facture moderne de ses sonnets. Un autre aspect qui est commun à ces deux exemples mais qui caractérise davantage les sonnets de Rimbaud plus que ceux de Corbière est représenté par les sept couleurs rimiques (*R7*) qui les distinguent du modèle canonique (qui se construit sur cinq rimes).

---

[4] CAVALLIN (2007 : 95).

[5] Formule Peletier.

[6] « Crise de vers » in MALLARMÉ (2003 : 366).

[7] ARDELEANU (1997 : 1932).

[8] *Au Cabaret-Vert* est un sonnet *XP* (à cause de l'absence de bascule qui le caractérise), mais la présence de plus de 4 phrases dans le texte du poème fait en sorte qu'il soit considéré à l'instar d'un sonnet *P5*.

Les divergences de “modèle” d’un auteur à l’autre confirment que le sonnet satisfait à l’exigence d’originalité que le régime poétique moderne impose : afin de pouvoir affirmer que Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé et Corbière sont des poètes “modernes”, il faut donc s’assurer que chacun d’entre eux soit moderne à sa manière. Ce que l’examen des propriétés de chaque sonnet du corpus rend possible. D’où la nécessité de proposer, en clôture de notre étude, les tableaux qui résument nos analyses.

ANNEXES

Annexe 1 : Classification des sonnets (ABC / D-E)

	CORPUS BAUDELAIRE (72)	CORPUS BAUDELAIRE %	CORPUS « MAUDIT » (144)	CORPUS « MAUDIT » %	CORPUS VERLAINE (72)	CORPUS VERLAINE %	CORPUS RIMBAUD (15)	CORPUS RIMBAUD %	CORPUS MALLARMÉ (24)	CORPUS MALLARMÉ %	TOTAL CORBIÈRE (33)	TOTAL CORBIÈRE %
Sonnet titré	65	90%	101	70%	49	68%	14	93%	13	54%	25	75%
Suite / partie	3	4%	19	13%	10	14%	0	0	2	8%	7	21%
Sans titre	4	5%	24	17%	13	18%	1	7%	9	38%	1	3%
A1 / a1	18	25%	41	28%	23	32%	3	20%	0	0	15	45%
A2 / A+	1	1%	5	3%	2	3%	0	0	0	0	3	9%
b1	4	5%	12	8%	4	5%	3	20%	3	13%	2	6%
B1	5	7%	29	20%	12	17%	1	7%	0	0	16	49%
B2	10	14%	24	17%	7	10%	1	7%	1	4%	15	45%
XB	4	5%	20	14%	14	19%	3	20%	2	8%	1	3%
C1	10	14%	42	29%	13	18%	7	47%	0	0	22	67%
C2	10	14%	3	2%	0	0	0	0	2	8%	1	3%
CC	0	0	1	1%	0	0	0	0	0	0	1	3%
DD / DT	3	4%	20	14%	15	21%	1	7%	0	0	4	12%
EE	0	0	8	6%	2	3%	1	7%	0	0	5	15%

Annexe 2 : Classification des sonnets (V-T-R-S)

	CORPUS BAUDELAIRE (72)	CORPUS BAUDELAIRE %	CORPUS « MAUDIT » (144)	CORPUS « MAUDIT » %	CORPUS VERLAINE (72)	CORPUS VERLAINE %	CORPUS RIMBAUD (15)	CORPUS RIMBAUD %	CORPUS MALLARMÉ (24)	CORPUS MALLARMÉ %	TOTAL CORBIÈRE (33)	TOTAL CORBIÈRE %
V14	72	100%	143	99%	72	100%	15	100%	24	100%	32	97%
V15	0	0	1	1%	0	0	0	0	0	0	1	3%
Vn	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
T-Rg	70	97%	138	97%	69	96%	15	100%	23	96%	31	94%
T-Inv	1	1%	4	2%	3	4%	0	0	0	0	1	3%
T-Alt	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
T-Ren	1	1%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
T-Ang	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
XT (V15)	0	0	2	1%	0	0	0	0	1	4%	1	3%
R7	29	40%	27	19%	4	5%	12	80%	2	8%	9	27%
R6	10	14%	2	1%	1	1%	0	0	0	0	1	3%
R5	30	42%	103	71%	59	82%	2	13%	21	88%	21	64%
R4	1	1%	9	6%	5	7%	1	7%	1	4%	2	6%
R3	1	1%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
R2	1	1%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
XR	0	0	3	2%	3	4%	0	0	0	0	0	0
2-Em	12	17%	75	52%	55	76%	0	0	18	75%	2	6%
2-Cr	14	19%	25	17%	3	4%	1	7%	4	17%	17	51%
2-Pl	4	5%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2-Inv	4	5%	9	6%	6	8%	2	13%	0	0	1	3%
3-Em	1	1%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
3-Cr	4	5%	1	1%	0	0	0	0	0	0	1	3%
3-Pl	1	1%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
4-Em	14	19%	7	5%	5	7%	1	7%	1	4%	0	0
4-Cr	15	21%	17	11%	1	1%	11	73%	1	4%	4	12%
4-Pl	2	3%	4	3%	0	0	0	0	0	0	4	12%
2-Irr / 4-Irr	1	1%	6	4%	2	3%	0	0	0	0	4	12%
X8 / X4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
6-Em	17	24%	48	33%	12	17%	8	53%	1	4%	27	82%
6-Cr	18	25%	55	38%	33	46%	2	13%	19	79%	1	3%
6-Pl	5	7%	3	2%	1	1%	1	7%	0	0	1	3%
6-Inv	12	17%	15	10%	10	14%	3	20%	1	4%	0	0
6-Ang	14	19%	8	6%	7	10%	0	0	1	4%	0	0
6-Bic	6	8%	10	7%	6	8%	1	7%	2	8%	2	6%
6-Irr	0	0	2	1%	0	0	0	0	0	0	2	6%
X6	0	0	3	2%	3	4%	0	0	0	0	0	0
S-Mas	37	51%	75	53%	26	37%	11	73%	11	46%	23	70%
S-Fém	34	48%	48	34%	30	42%	3	20%	12	51%	3	9%
XS-Mas	0	0	5	3%	1	1%	1	7%	0	0	6	18%
XS-Fém	1	1%	6	4%	5	7%	0	0	1	3%	0	0
X-Mas	0	0	2	1%	2	3%	0	0	0	0	1	3%
X-Fém	0	0	8	5%	8	11%	0	0	0	0	0	0

2

Annexe 3 : Classification des sonnets (V-T-R-S)

	CORPUS BAUDELAIRE (72)	CORPUS BAUDELAIRE %	CORPUS « MAUDIT » (144)	CORPUS « MAUDIT » %	CORPUS VERLAINE (72)	CORPUS VERLAINE %	CORPUS RIMBAUD (15)	CORPUS RIMBAUD %	CORPUS MALLARMÉ (24)	CORPUS MALLARMÉ %	TOTAL CORBIÈRE (33)	TOTAL CORBIÈRE %
V14	72	100%	143	99%	72	100%	15	100%	24	100%	32	97%
V15	0	0	1	1%	0	0	0	0	0	0	1	3%
Vn	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
T-Rg	70	97%	138	97%	69	96%	15	100%	23	96%	31	94%
T-Inv	1	1%	4	2%	3	4%	0	0	0	0	1	3%
T-Alt	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
T-Ren	1	1%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
T-Ang	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
XT (V15)	0	0	2	1%	0	0	0	0	1	4%	1	3%
R7	29	40%	27	19%	4	5%	12	80%	2	8%	9	27%
R6	10	14%	2	1%	1	1%	0	0	0	0	1	3%
R5	30	42%	103	71%	59	82%	2	13%	21	88%	21	64%
R4	1	1%	9	6%	5	7%	1	7%	1	4%	2	6%
R3	1	1%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
R2	1	1%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
XR	0	0	3	2%	3	4%	0	0	0	0	0	0
2-Em	12	17%	75	52%	55	76%	0	0	18	75%	2	6%
2-Cr	14	19%	25	17%	3	4%	1	7%	4	17%	17	51%
2-Pl	4	5%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2-Inv	4	5%	9	6%	6	8%	2	13%	0	0	1	3%
3-Em	1	1%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
3-Cr	4	5%	1	1%	0	0	0	0	0	0	1	3%
3-Pl	1	1%	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
4-Em	14	19%	7	5%	5	7%	1	7%	1	4%	0	0
4-Cr	15	21%	17	11%	1	1%	11	73%	1	4%	4	12%
4-Pl	2	3%	4	3%	0	0	0	0	0	0	4	12%
2-Irr / 4-Irr	1	1%	6	4%	2	3%	0	0	0	0	4	12%
X8 / X4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
6-Em	17	24%	48	33%	12	17%	8	53%	1	4%	27	82%
6-Cr	18	25%	55	38%	33	46%	2	13%	19	79%	1	3%
6-Pl	5	7%	3	2%	1	1%	1	7%	0	0	1	3%
6-Inv	12	17%	15	10%	10	14%	3	20%	1	4%	0	0
6-Ang	14	19%	8	6%	7	10%	0	0	1	4%	0	0
6-Bic	6	8%	10	7%	6	8%	1	7%	2	8%	2	6%
6-Irr	0	0	2	1%	0	0	0	0	0	0	2	6%
X6	0	0	3	2%	3	4%	0	0	0	0	0	0
S-Mas	37	51%	75	53%	26	37%	11	73%	11	46%	23	70%
S-Fém	34	48%	48	34%	30	42%	3	20%	12	51%	3	9%
XS-Mas	0	0	5	3%	1	1%	1	7%	0	0	6	18%
XS-Fém	1	1%	6	4%	5	7%	0	0	1	3%	0	0
X-Mas	0	0	2	1%	2	3%	0	0	0	0	1	3%
X-Fém	0	0	8	5%	8	11%	0	0	0	0	0	0

3

Classification des sonnets baudelairiens : 86/199 Total Baudelaire (43%) - 60/130 Fleurs du mal éd. 1861 (46%) - 69/142 Fleurs du mal éd. 1868 (49%)

Sonnet	DISPOSITION TYPOGRAPHIQUE	SYSTÈME RIMIQUE (NOMBRE / TYPES DE RIMES)			SEXE DES RIMES (ALT. / GENRE)		SYSTÈME MÉTRIQUE (NOMBRE / TYPES DE MÈTRES)		NOMBRE DE PHRASES	ABC / D-E
IV. Corréspondances	T-Rg	R7	4-Em	6-Ang	S	Mas	N1	M-Al	P3	
VII. La Muse malade	T-Rg	R5	2-Cr	6-Pl	S	Mas	N1	M-Al	P3+	A1
VIII. La Muse vénale	T-Rg	R5	2-Inv (Em)	6-Em	S	Fém	N1	M-Al	P3+	
IX. Le Mauvais Moine	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S	Mas	N1	M-Al	P4	B2
X. L'Ennemi	T-Rg	R7	4-Cr	6-Cr	S	Fém	N1	M-Al	P4	
XI. Le Guignon	T-Rg	R7	4-Em	6-Em	S	Fém	N1	M8	P3	
XII. La Vie antérieure	T-Rg	R5	2-Inv (Em)	6-Inv	S	Mas	N1	M-Al	P3	
XIII. Bohémiens en voyage	T-Rg	R5	2-Em	6-Em	S	Fém	N1	M-Al	P3	B2
XVII. La Beauté	T-Rg	R7	4-Em	6-Ang	S	Fém	N1	M-Al	P3+	C1
XVIII. L'Idéal	T-Rg	R7	4-Cr	6-Em	S	Mas	N1	M-Al	P3+	
XIX. La Géante	T-Rg	R6	3-Cr	6-Cr	S	Fém	N1	M-Al	P1+	
XXII. Parfum exotique	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Mas	N1	M-Al	P2	
XXVI. Sed non satiata	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Fém	N1	M-Al	P2	B2
XXVII. « Avec ses vêtements … »	T-Rg	R6	3-Cr	6-Inv	S	Fém	N1	M-Al	P3	
XXX. De profundis clamavi	T-Rg	R7	4-Em	6-Pl	S	Fém	N1	M-Al	P5	
XXXII. « Une nuit que j'étais … »	T-Rg	R6	3-Em	6-Inv	S	Fém	N1	M-Al	P3	
XXXIII. Remords posthume	T-Rg	R5	2-Em	6-Ang	S	Mas	N1	M-Al	P1+	C1
XXXIV. Le Chat	T-Rg	R7	4-Cr	6-Ang	S	Mas	N2	M-Déc / m8	XP	
XXXV. Duellum	T-Rg	R7	4-Cr	6-Ang	S	Fém	N1	M-Al	P5	A1 - C2
XXXVII. Le Possédé	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Fém	N1	M-Al	P5	A1 - B1 - B2
XXXVIII. Un Fantôme (I. Les Ténèbres)	T-Rg	R7	4-Em	6-Ang	S	Fém	N1	M-Déc	XP	C1
XXXVIII. Un Fantôme (II. Le Parfum)	T-Rg	R5	2-Inv (Em)	6-Inv	S	Fém	N1	M-Déc	P3+	
XXXVIII. Un Fantôme (III. Le Cadre)	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	XS	Fém	N1	M-Déc	P2	
XXXVIII. Un Fantôme (IV. Le Portrait)	T-Rg	R7	4-Cr	6-Ang	S	Fém	N1	M-Déc	7/7 / XP	XB
XXXIX. « Je te donne ces vers … »	T-Rg	R5	2-Inv (Em)	6-Cr	S	Mas	N1	M-Al	P2+	
XL. Semper eadem	T-Rg	R7	4-Cr	6-Em	S	Mas	N1	M-Al	P5	B1
XLII. « Que diras-tu ce soir, … »	T-Rg	R7	4-Cr	6-Cr	S	Fém	N1	M-Al	P4	C1
XLIII. Le Flambeau vivant	T-Rg	R7	4-Cr	6-Ang	S	Fém	N1	M-Al	P3+	C2
XLVI. L'Aube spirituelle	T-Rg	R7	4-Em	6-Inv	S	Mas	N1	M-Al	7/7 / XP	XB - C2
LV. Causerie	T-Rg	R7	4-Cr	6-Ang	S	Fém	N1	M-Al	P5	A1 - B1 - C2
LIX. Sisina	T-Rg	R5	2-Cr	6-Cr	S	Fém	N1	M-Al	P3	b1 - B2
LXI. À une dame créole	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S	Mas	N1	M-Al	P3	DT
LXIII. Le Revenant	T-Rg	R7	4-Pl	6-Em	S	Mas	N1	M8	P4	
LXIV. Sonnet d'automne	T-Rg	R2	2-Em	6-Bic	S	Fém	N1	M-Al	P5	b1
LXV. Tristesses de la lune	T-Rg	R7	4-Cr	6-Em	S	Mas	N1	M-Al	P2	A1
LXVI. Les Chats	T-Rg	R7	4-Em	6-Cr	S	Fém	N1	M-Al	P3+	
LXVII. Les Hiboux	T-Rg	R7	4-Em	6-Cr	S	Fém	N1	M8	P3+	
LXVIII. La Pipe	T-Rg	R5	2-Em	6-Inv	S	Mas	N1	M8	P3	A1
LXIX. La Musique	T-Rg	R6	3-Cr (Ang)	6-Ang	S	Mas	N2	M-Al / m5	P5	A1 - c2
LXX. Sépulture	T-Rg	R7	4-Cr	6-Em	S	Mas	N1	M8	P2	
LXXII. Le Mort joyeux	T-Rg	R5	2-Cr	6-Cr	S	Mas	N1	M-Al	P3	B2
LXXIII. Le Tonneau de la Haine	T-Rg	R6	3-Cr (Ang)	6-Ang	S	Fém	N1	M-Al	XP	A1
LXXIV. La Cloche fêlée	T-Rg	R7	4-Cr (#)	6-Pl	S	Mas	N1	M-Al	P3	
LXXV. Spleen (« Pluviôse, irrité … »)	T-Rg	R5	2-Em	6-Em	S	Mas	N1	M-Al	P3	
LXXIX. Obsession	T-Rg	R7	4-Cr (#)	6-Inv	S	Mas	N1	M-Al	P3+	A1
LXXXI. Alchimie de la douleur	T-Rg	R6	4-Em (#)	6-Bic	S	Fém	N1	M8	P5	B2
LXXXII. Horreur sympathique	T-Rg	R5	2-Cr	6-Inv	S	Mas	N1	M8	P3	
XCII. Les Aveugles	T-Rg	R6	4-Em	6*-Bic (Em)	S	Fém	N1	M-Al	P5	A1 - B2 - c1
XCIII. À une passante	T-Rg	R7	4-Em	6-Ang	S	Mas	N1	M-Al	P5	DT - A1 - b1 - C2
CI. Brumes et pluies	T-Rg	R5	2-Pl	6-Inv	S	Mas	N1	M-Al	P3	C2
CVII. Le Vin du solitaire	T-Rg	R7	4-Em	6-Em	S	Mas	N1	M-Al	XP	XB
CVIII. Le Vin des amants	T-Rg	R6	3-Pl	6-Ang	S	Fém	N1	M8	P3	A1
CIX. La Destruction	T-Rg	R6	4-Cr	6-Cr	S	Mas	N1	M-Al	P3	A1
CXII. Les Deux Bonnes Sœurs	T-Rg	R5	2-Cr	6-Inv	S	Mas	N1	M-Al	P4	C2
CXIII. La Fontaine de sang	T-Rg	R5	2-Pl	6-Inv	S	Fém	N1	M-Al	P4+	A2 - C2
CXXI. La Mort des amants	T-Rg	R5	2-Cr	6-Cr	S	Fém	N1	M10 (5+5)	P4	
CXXII. La Mort des pauvres	T-Rg	R4	2-Cr	6*-Bic (Em)	S	Mas	N1	M-Al	P4+	A1
CXXIII. La Mort des artistes	T-Rg	R5	2-Em	6-Inv	S	Mas	N1	M-Al	P3 (Ang)	C2
CXXIV. La Fin de la journée	T-Rg	R6	4-Cr	6-Bic	S	Fém	N1	M8	7/7 / XP	XB
CXXV. Le Rêve d'un curieux	T-Rg	R5	2-Cr	6-Cr	S	Fém	N1	M-Al	P5	DD - B2 - C1
Épigraphe pour un livre condamné	T-Rg	R5	2-Em	6-Ang	S	Mas	N1	M8	P3	c1
La Prière d'un païen	T-Rg	R7	4-Cr	6-Pl	S	Fém	N1	M8	P2+	A1 - B1
Le Rebelle	T-Rg	R7	4-Cr	6-Em	S	Mas	N1	M-Al	P4	
L'Avertisseur	T-Em	R7	4-Em	6-Em	S	Fém	N1	M8	P4	
Recueillement	T-Rg	R5	2-Cr	6-Cr	S	Fém	N1	M-Al	XP	A1 - XB
Le Couvercle	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S	Mas	N1	M-Al	P2	b1
La Lune offensée	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Mas	N1	M-Al	XP (11/3)	
Le Gouffre	T-Rg	R5	2-Inv (Em)	6-Em	S	Fém	N1	M-Al	P5	A1 - B2 - C1
Bien loin d'ici	T-Inv	R2 / R3?	6-Bic (Pl)	2-Irr	S	Mas	N1	M8	7/7	B1 - C1
Le Coucher du soleil romantique	T-Rg	R7-	4-Em	6-Em	S	Mas	N1	M-Al	P5	B1
Sur *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix	T-Rg	R7	4-Pl	6-Pl	S	Mas	N1	M-Al	P3	
Sur les débuts d'Amina Boschetti	T-Rg	R5	2-Pl	6-Cr	S	Mas	N1	M-Al	P5	A1 - c1

Classification des sonnets verlainiens : 241/913 Total Verlaine (26%) - 72/215 Corpus choisi (33%)

Sonnet	DISPOSITION TYPOGRAPHIQUE	SYSTÈME RIMIQUE (NOMBRE / TYPES DE RIMES)			SEXE DES RIMES (ALT. / GENRE)		SYSTÈME MÉTRIQUE (NOMBRE / TYPES DE RIMES)		NOMBRE DE PHRASES	ABC / D-E
Imité de Catulle (Il. « Ô Sirnium, … »)	T-Rg	R7	4-Em	6-Cr	S	Mas	N1	M-Déc	P4+	C1
Les Dieux	T-Rg	R5	2-Em	6-Inv	S	Mas	N1	M-AI	P4	
À Don Quichotte	T-Rg	R5	2-Inv (Cr)	6-Cr	S	Mas	N1	M-AI	P5	B2
Un soir d'octobre	T-Rg	R7	4-Em	6-Inv	S	Fém	N2	M-AI / m8	P4+	A1
Torquato Tasso	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Mas	N1	M-AI	P3	b1
L'Apollon de Pont-Audemer	T-Rg	R5	2-Inv (Cr)	6-Inv	S	Mas	N1	M-AI	P3+	A1
Vers dorés	T-Rg	R5	2-Inv (Cr)	6-Cr	S	Fém	N1	M-AI	P3+	c1
Résignation	T-Inv	R5	6-Em	2-Em	S	Mas	N1	M10 (5+5)	P4	
Nevermore	T-Rg	R5	2-Irr	6-Cr	S	Fém	N1	M-AI	XP (11/3)	A4 - XB
Après Trois Ans	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Mas	N1	M-AI	P4+	B2 - C1
Vœu	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Mas	N1	M-AI	P4+	A1
Lassitude	T-Rg	R5	2-Inv (Em)	6-Em	S	Fém	N1	M-AI	P5	EE - A1 - B2
Mon Rêve familier	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Fém	N1	M-AI	P4	B1
À une Femme	T-Rg	R5	2-Em	6-Ang	S	Mas	N1	M-AI	P4	DT
L'Angoisse	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Fém	N1	M-AI	P4	
Femme et Chatte	T-Rg	R5	2-Cr	6-Cr	S	Fém	N1	M8	P4+	
Une Grande Dame	T-Rg	R5	2-Em	6-Em	S	Fém	N1	M-AI	XP	XB
Monsieur Prudhomme	T-Rg	R5	2-Em	6-Em	S	Fém	N1	M-AI	7/7	A1 (a2) - XB
I.V (« Beauté des femmes, leur … »)	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Mas	N1	M-AI	P5	B1
I.VI (« Ô vous, comme un qui boîte … »)	T-Rg	R5	2-Em	6-Em	S	Fém	N1	M-AI	P4+	b1
I.VII (« Les faux beaux jours ont lui … »)	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Mas	N1	M-AI	P5	B1 - B2 - C1
I.VIII (« La vie humble aux travaux … »)	T-Rg	R5	2-Em	6-Em	S	Fém	N1	M-AI	P1 / XP	XB - C1
I.IX (« Sagesse d'un Louis … »)	T-Rg	R5	2-Em	6-Inv (Em)	S	Fém	N1	M-AI	P1	A1 - XB
I.X (« Non. Il fut gallican … »)	T-Rg	R4	2-Em	6-Bic	S	Fém	N1	M-AI	P3	A1
I.XVIII (« Et j'ai revu l'enfant … »)	T-Rg	R5	2-Inv (Em)	6-Cr	S	Mas	N1	M-AI	P5	a1
II.IV.I (« Mon Dieu m'a dit : Mon fils … »)	T-Rg	R4	2-Em	6-Inv* (Em)	S	Mas	N1	M-AI	P5	a1
II.IV.II	T-Rg	R5	2-Em	6-Inv (Em)	S	Fém	N1	M-AI	P5	A1
II.IV.III	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Fém	N1	M-AI	P5	a1 - B1 - B2
II.IV.IV	T-Rg	R5	2-Em	6-Pl	S	Fém	N1	M-AI	P5	a1 - XB
II.IV.V	T-Rg	R4	2-Em	6-Bic	S	Mas	N1	M-AI	P5	a1 - XB
II.IV.VI	T-Rg	R5	2-Em	6-Inv (Em)	S	Fém	N1	M-AI	P5	A1
II.IV.VII-1	T-Rg	R4	2-Em	6-Bic	S	Mas	N1	M-AI	P5	
II.IV.VII-2	T-Rg	R5	2-Inv (Em)	6-Cr	S	Fém	N1	M-AI	P5	XB
II.IV.VII-3	T-Rg	R5	2-Em	6-Em	S	Mas	N1	M-AI	XP	XB
II.IV.VIII (IX)	T-Rg	R5	2-Em	6-Ang	S	Mas	N1	M-AI	P1*	a1 - B1 - (c1)
III.III (« L'Espoir luit comme un brin … »)	T-Rg	R7	4-Em	6-Cr	S	Fém	N1	M-AI	P5	A1 - B1
III.VIII (« Parfums, couleurs, systèmes… »)	T-Inv	R5	6-Bic	2-Em	S	Mas	N1	M8	P5	A1
III.IX (« Le son du cor … »)	T-Rg	R5	2-Em	6-Em	S	Mas	N1	M-Déc	P3	
III.X (« La tristesse, la langueur … »)	T-Rg	R5	2-Em	6-Inv	XS	Mas	XN	XM (M11 : 3+8)	XP	C1
III.XIX (« Sainte Thérèse veut … »)	T-Rg	XR	4-Em	X6	XS	Fém	N1	M-AI	P5	b1 - C1
À la louange de Laure et de Pétrarque	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Fém	N1	M11 : 5+6	P1	XB
Pierrot	T-Rg	R5	2-Em	6-Em	S	Mas	N1	M-AI	P4	
Intérieur	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Mas	N1	M-AI	P3	B1
À Horatio	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Mas	N1	M-AI	XP (4/7/3)	XB
Sonnet boiteux	T-Rg	XR	4-Cr	X6	XS	Fém	N1	M13 : 5+8	P5	DD - A1 - C1
Le Clown	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Mas	N1	M-AI	P4	DD - A1
Écrit sur l'Album de Mme N. de V.	T-Rg	R5	2-Em	6-Em	S	Fém	N1	M8	P5	
Le Squelette	T-Rg	R4	2-Em	6-Bic	S	Fém	N1	M-AI	XP	DD - XB
À Albert Mérat	T-Rg	R5	2-Em	6-Em	S	Fém	N1	M-AI	P4	DT
Le Pitre	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Mas	N1	M-AI	P4+	B1
Allégorie (« Despotique, pesant, … »)	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Fém	N1	M-AI	P4+	DD - C1
L'Auberge	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Fém	N1	M-AI	P5	DD - C1
Circonspection	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Fém	N1	M-AI	P5	DD - b1
Vers pour être calomnié	T-Rg	XR	2-Em	X6 (XS)	XS	Fém	XN	XM (M11 : 5+6)	P5	DD - A1 - B2 - C1
Luxures	T-Rg	R5	2-Em	6-Em	S	Mas	N1	M-AI*	P1	DD - XB - c1
Vendanges	T-Rg	R7	4-Em	6-Ang	X	Fém	XN	XM (M9 : 4+5)	P4	DD
La Pucelle	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Fém	N1	M-AI	P4	DD
La Princesse Bérénice	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	X	Fém	N1	M-AI	P4	DD
Langueur	T-Rg	R5	2-Em	6-Ang	S	Fém	N1	M-AI*	P4+	DD - B1
Le Poète et la Muse	T-Rg	R5	2-Em	6-Ang	XS	Mas	N1	M-AI*	P4	B1
L'Aube à l'Envers	T-Rg	R5	2-Em	6-Ang	S	Mas	N1	M-Déc	P4	DD
Allégorie (« Un très vieux temple … »)	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S	Fém	N1	M-Déc	P3	
Sur le Balcon	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	X	Fém	N1	M-AI	P4	A1
Pensionnaires	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	X	Fém	N1	M10 (5+5)	P5	A1
Per amica silentia	T-Rg	R5	2-Em	6-Inv	X	Fém	N1	M-Déc	P2	
Printemps	T-Rg	R5	2-Em	6-Inv	X	Fém	N1	M8	P1 / XP	
Été	T-Rg	R5	2-Em	6-Ang	X	Fém	N1	M8	P4	
Sappho	T-Inv	R5	6-Cr	2-Em	X	Fém	N1	M-AI	P4	
Explication	T-Rg	R6	2-Cr	6-Bic (Pl)	XS	Fém	N1	M-AI	P3	EE
Lombes	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	XS	Fém	N1	M-AI	XP (4/7/3)	A1 - XB
L'Impudent	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	X	Mas	N1	M8	P5	B1 - B2
Le Sonnet de l'Homme au Sable	T-Rg	R5	2-Cr	6-Cr	S	Fém	N1	M14 (6+8)	P3+	B1

Classification des sonnets rimbaldiens : 19/101 Total Rimbaud (19%) - 15/77 Sans collaborations (19%)

Sonnet	DISPOSITION TYPOGRAPHIQUE	SYSTÈME RIMIQUE (NOMBRE / TYPES DE RIMES)			SEXE DES RIMES	SYSTÈME MÉTRIQUE (NOMBRE / TYPES DE RIMES)		NOMBRE DE PHRASES	ABC / D-E
Vénus Anadyomène	T-Rg	R7	4-Cr (4-Irr)	6-Cr	S-Mas	N1	M-Al	P5	
« Morts de Quatre-vingt-douze »	T-Rg	R7	4-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	P1+	EE - C1
Rages de Césars	T-Rg	R7	4-Cr	6-Inv	S-Mas	N1	M-Al	P5	b1 - C2
Le Mal	T-Rg	R7	4-Cr	6-inv	S-Mas	N1	M-Al	P1+	
Le Châtiment de Tartufe	T-Rg	R7	4-Cr	6-Pl	S-Mas	N1	M-Al	P5	b1 - C1 - C2
Ma Bohème (fantaisie)	T-Rg	R7	4-Em	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	7/7	A1 - XB
Rêvé pour l'hiver	T-Rg	R7	4-Cr	6-Em	S-Mas	N+	m-Al / m-8 / m-6	P5	DD - B1 - (C1)
Le Buffet	T-Rg	R7	4-Cr	6-Cr	S-Fém	N1	M-Al	P4+	a1
L'Éclatante Victoire de Sarrebrück	T-Rg	R7	4-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	P5	
La Maline	T-Rg	R7	4-Cr	6-Em	S-Fém	N1	M-Al	XP	XB - c1
Au Cabaret-vert	T-Rg	R7	4-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	XP	XB
Le Dormeur du val	T-Rg	R7	4-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	P5	b1 - B2 - c1
Les Douaniers	T-Rg	R5	2-Inv	6-Inv	S-Fém	N1	M-Al	P4+	C1
Oraison du soir	T-Rg	R4	2-Cr	6-Bic	S-Mas	N1	M-Al	P3	
Voyelles	T-Rg	R5	2-Inv	6-Em	XS-Mas	N1	M-Al	P1+	a1 - C1

Classification des sonnets mallarméens : 24/52 Poésies (éd. Deman)

Sonnet	DISPOSITION TYPOGRAPHIQUE	SYSTÈME RIMIQUE (NOMBRE / TYPES DE RIMES)			SEXE DE RIMES	SYSTÈME MÉTRIQUE (NOMBRE / TYPES DE RIMES)		NOMBRE DE PHRASES	ABC / D-E
Salut	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Fém	N1	M8	P3	
Placet futile	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S-Fém	N1	M-Al	XP 4/10	b1
Le Pitre châtié	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Mas	N1	M-Al	P3	
Renouveau	T-Rg	R7	4-Em	6-Ang	S-Mas	N1	M-Al	P-Ang 4/8/2	C2
Angoisse	T-Rg	R7	4-Cr	6-Inv	S-Mas	N1	M-Al	P3	
Le Sonneur	T-Rg	R5	2-Cr	6-Inv	S-Mas	N1	M-Al	P2+	b1 - C2
Tristesse d'été	T-Rg	R5	2-Cr	6-Cr	S-Fém	N1	M-Al	P4	
Remémoration d'amis belges	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Mas	N1	M-Al	P1	
« Quand l'ombre menaça … »	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Fém	N1	M-Al	P4	
« Le vierge, le vivace … »	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Fém	N1	M-Al	P4	
« Victorieusement fui … »	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Fém	N1	M-Al	XP 4/10	XB
« Ses purs ongles très haut … »	T-Rg	R4	2-Cr	6-Bic	S-Mas	N1	M-Al	P1+	XB
Le Tombeau d'Edgar Poe	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Mas	N1	M-Al	P3	
Le Tombeau de Charles Baudelaire	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Mas	N1	M-Al	P-	
Tombeau (Verlaine)	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Mas	N1	M-Al	P3+	B2
Hommage (« Le silence déjà … »)	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Mas	N1	M-Al	P3	
Hommage (« Toute Aurore même gourde »)	T-Rg*	R5	2-Em	6-Cr	XS-Fém	N1	M7	P-	
I « Tout Orgueil fume-t-il du soir »	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Fém	N1	M8	P3	
II « Surgi de la croupe et du bond »	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Fém	N1	M8	P3+	
III « Une dentelle s'abolit »	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Fém	N1	M8	P3	
« Quelle soie aux baumes de temps »	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Fém	N1	M8	P3+	b1
« M'introduire dans ton histoire »	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Mas	N1	M8	P-	
« A la nue accablante tu »	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Fém	N1	M8	P-	
« Mes bouquins refermés … »	T-Rg	R5	2-Em	6-Cr	S-Fém	N1	M-Al	P3+	

Classification des sonnets corbièriens : 33/123 Total Corbière (27%) - 30/101 Amours jaunes (30%)

Sonnet	DISPOSITION TYPOGRAPHIQUE	SYSTÈME RIMIQUE (NOMBRE / TYPES DE RIMES)			SEXE DES RIMES	SYSTÈME MÉTRIQUE (NOMBRE / TYPES DE RIMES)		NOMBRE DE PHRASES	ABC / D-E
Paris (I)	T-Rg	R5	2-Em	6-Em	S-Mas	N1	M8	P5	
Paris (II)	T-Rg	R5	2-Em	6-Em	S-Fém	N1	M8	P5	a1
Paris (III)	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M8	P5	EE - A1 - B1 - B2
Paris (IV)	T-Rg	R4	2-Inv	6-Bic* (Em)	XS-Mas	N1	M8	XP / 7/7	A1 - XB
Paris (V)	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M8	P5	a1 - B1 - B2 - c1
Paris (VI)	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M8	P5	A1 - B2 - C1
Paris (VII)	T-Rg	R7	4-Cr	6-Cr	S-Fém	N1	M8	P5	A1 - B1
Paris (VIII)	T-Rg	R5	2-Cr	6-Pl	S-Fém	N1	M8	P5	A1 - b1 - C2
À l'Éternel Madame	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	P5	DT - B1 - B2 - C1
Féminin singulier	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	P5	A1 - B2 - C1
I Sonnet (avec la manière de s'en servir)	T-Rg	R4	2-Cr	6-Bic* (Em)	S-Mas	N1	M-Al	P5	EE - B1 - B2 - C1
Sonnet à Sir Bob	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	P5	EE - B1 - B2 - C1
Pudentiane	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S-Mas	N+	m-Al / m8 / m10 5+5	P5	a1 - B1 - B2 - c1
Le crapaud	T-Inv	R7	6-Em	4-Cr	XS-Mas	N1	M8	P5	A1 - b1 - C1
Duel au camélias	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M10 (5+5)	P5	C1
Fleur d'art	T-Rg	R5	2-Cr	6-Irr (ABA CCB)	XS-Mas	N1	M10 (5+5)	P5	A1 - B1 - C1
Pauvre garçon	T-Rg*	R5	2-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	P5	EE - B1
Déclin	T-Rg	R7	4-Pl	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	P5	A2 - B1 - B2 - C1
Bonsoir	T-Rg	R7	4-Pl	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	P5	C1
Sonnet de nuit	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	P5	B1 - B2
Toit	T-Rg	R7	4-Cr	6-Em	S-Mas	N2	M7 / m5	P5	a1 - B1 - C1
Litanie	T-Rg	R7	4-Pl	6-Em	S-Mas	N1	M8	P5	B1 - B2 - c1
Chapelet	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	XS-Mas	N1	M-Al	P5	C1
Heures	T-Rg	R7	4-Irr	6-Em	XS-Mas	N2	M8 / m10 (5+5)	P5	B1 - B2 - c1
À un juvenal de lait	T-Rg	R5	2-Irr	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	P5	DT - EE - A2 - C1
À une demoiselle (Pour Piano et Chant)	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	P5	DT - B1 - B2 - c1
Soneto a Napoli	T-Rg	R7	4-Pl	6-Em	X-Mas	N2	M7 / m5*	P5	DT - A2 - C1
Paysage mauvais	T-Rg	R6 / R5*	3-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M8	P5	
Le mousse	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M8	P5	A1 - B2 - c1
Sonnet posthume	T-Rg	R5*	4-Irr	6-Irr (A*BA BAB)	XS-Mas	N1	M-Al	P5	A1
Paris diurne	XT (V15)	R5	2-Irr	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	P5	B2 - C1 + CC
Petit coucher (risette)	T-Rg	R5	2-Cr	6-Em	S-Mas	N2	M-Al / m8	P5	B1 - C1
« Moi ton amour ? - Jamais ! »	T-Rg	R7	4-Cr	6-Em	S-Mas	N1	M-Al	P5	a1

RÉPÈRES

INDEX DES TITRES

(par auteur)

BAUDELAIRE

À une dame créole, 3, **76**-77
À une passante, **61**-62, 72, 80, 82, 88
Alchimie de la douleur, 120
L'Aube spirituelle, 54
Avec ses vêtements…, **116**
L'Avertisseur, 96, **100**
Les Aveugles, 61, 120, 121
La Beauté, 57
Bien loin d'ici, 96, **98**, 100, 105, 107, 116, 120
Bohémiens en voyage, **81**
Brumes et pluies, 61
Causerie, 88
Le Chat, **124**-125
Les Chats, 33
La Cloche fêlée, **71**-72, 120
Correspondances, 74
De profundis clamavi, 120
Les Deux Bonnes Sœurs, 88
Duellum, 88
Je te donne ces vers…, 115, 149
Le Couvercle, **149**-150
La Fin de la journée, 120
Le Flambeau vivant, 88
La Fontaine de sang, **70**, 71, 88
La Géante, 57, 148
Le Guignon, **78**
L'Idéal, 57, **159,** 164
Le Mauvais moine, 81
La Mort des amants, **138**
La Mort des artistes, 88
La Mort des pauvres, 105, 120, 121
La Muse malade, **120**
La Muse vénale, **116**
La Musique, 88, **125**
La Prière d'un païen, 120
Parfum exotique, 149
Recueillement, 54
Remords posthume, 148
Le Rêve d'un curieux, 64
Sed non satiata, **86**, 149
Sépulture, 149
Sonnet burlesque, **142**
Sonnet d'automne, 105, **107**-108, 119, 120
Spleen (*Pluvîose, irrité…*), 33
Sur le Tasse en prison d'Eugène Delacroix, 120
Tristesses de la lune, 148
Un fantôme I, 137
Un fantôme II, 115, 137
Un fantôme III, 137, 149
Un fantôme IV, 54, 137
La Vie antérieure, 115
Le Vin du solitaire, 54

Verlaine

À don Quichotte, 115
À la louange de Laure et de Pétrarque, **42**-44, 105, 139, 148
Allégorie (*Un très vieux temple…*), **137**
Après trois ans, 134
L'Apollon de Pont-Audemer, 115
L'Aube à l'Envers, 137
Explication, 115, 120
Femme et chatte, 115
Imité de Catulle II, 118
Langueur, **135**-136
Lassitude, 115
Luxures, **136**, 148
Mon rêve familier, 61, **66**-68, 77-78, 80, 90, 105, 134
Monsieur Prudhomme, 54, 70, **150**
Nevermore, 54, **68**-70, 82-83, 105, 108, 116
Pensionnaires, 138
Per amica silentia, 137, 149
Printemps, 148
Résignation, 100, 137, **160**, 165
Sagesse I-IV-VII-II, 115
Sagesse I-VIII, 148
Sagesse I-IX, 120, 148
Sagesse I-XVIII, 115
Sagesse II-IV-IV, 120
Sagesse II-IV-V, 120
Sagesse II-IV-VII-I, 120
Sagesse II-IV-VIII / Sagesse II-IV-IX, **100-101**, 148
Sagesse III-VIII, 120
Sagesse III-XI, 137
Sagesse III-X, 128, **130**
Sagesse III-XIX, 109, 118, 122
Sagesse d'un Louis…, **148**
Sonnet boiteux, **110**-111, 118, 122
Le Sonnet de l'Homme au Sable, **115**
Le Squelette, 120
Sappho, 100
Sur un poète moderne, 142-**143**
Un soir d'octobre, 118
Une grande dame, 54
Vers dorés, 115
Vers pour être calomnié, 109, 122, **129**, 139
Vendanges, 118, **131**

Rimbaud

Au Cabaret-Vert, 54, 57, **161**, 165
Ma Bohème (fantaisie), 38, **53**-55, 57, 97, 118
Le Châtiment de Tartufe, 80, 120
Le Dormeur du val, 80, **89**
Les Douaniers, **88**-89, 106, 115
Jeune goinfre, 142-**143**
Le Mal, 148
La Maline, 54, 57, **151**
Morts de Quatre-vingt-douze…, 60, **62**, 148
Oraison du soir, 106, 115, 120
Rages de Césars, 80
Rêvé pour l'hiver, 64, **126**
Venus Anadyomène, **106**
Voyelles, **45**-46, 106, 115, 148

Jeunesse (II) : Sonnet, **155**

Mallarmé

À la nue accablante tu, 146, **162**, 165
Angoisse, 117-118
Hommage (*Toute aurore même gourde*), **102**, 146
M'introduire dans ton histoire, 146
Mes bouquins refermés…, **59**-60, 105
Petit Air I, **141**
Petit Air II, **141**
Remémoration d'amis belges, 146
Renouveau, 81, 88, **117**-118
Salut, **59**-60, 105
Ses purs ongles très haut…, **84**, 109, 115, 120
Sonnet allégorique de lui-même, **45**, 109, 115
Le Sonneur, 80-81, **87**, 105, 115, 118, 149
Le Tombeau de Charles Baudelaire, 146

À l'Éternel Madame, 64
À une demoiselle (pour piano et chant), 64
À un juvénal de lait, **63**, 70, 116
Bonsoir, 116
Le Crapaud, **99**, 118
Déclin, 70, 116
Duel aux camélias, **79**, 83, 138
Fleur d'art, 138
Heures, 116, **163**, 165
Litanie, 116, **140**
Moi, ton amour ? Jamais !…, 118
Paris (IV), **83**, 115, 121
Paris (VII), 118, 119
Paris (VIII), 88, 120
Paris diurne, **93**-94, 116
Paysage mauvais, 116
Pudentiane, **127**, 130
Soneto a Napoli, 70-71, 116, 141
I Sonnet (avec la manière de s'en servir), 46-**47**, 121
Sonnet (*Je vais faire un sonnet…*), **48**-49, 94
Sonnet de nuit, **114**-115
Sonnet posthume, 116, **121**
Toit, 118, 141

INDEX DES SONNETS
(par ordre d'apparition)

INTRODUCTION

Pour un may planté par les imprimeurs de Lyon devant le logis du seigneur Trivulse 4
Deux sonnets partagent la ville 6

1ER QUATRAIN

Sonnet (*L'Esprit de Vie…*) 28
Beauté de qui la grâce… 36
J'ai cent fois épreuvé… 37
Je ne veux feuilleter… 39
Vous qui avez écrit… 39
À la louange de Laure et de Pétrarque 42
Sonnet allégorique de lui-même 45
Voyelles 45
I Sonnet (avec la manière de s'en servir) 47
Sonnet (*Je vais faire un sonnet…*) 48
Ma Bohème (fantaisie) 53

2D QUATRAIN

Salut 59

Mes bouquins refermés… *59*

À une passante 61

Morts de Quatre-vingt-douze… 62

À un juvénal de lait 63

Mon rêve familier 67

Nevermore 68

La Fontaine de sang 70

La Cloche fêlée 71

À une dame créole 76

Le Guignon 78

Duel aux camélias 79

Bohémiens en voyage 81

Paris (IV) 83

Ses purs ongles très haut… 84

Sed non satiata 86

Le Sonneur 87

Les Douaniers 88

Le Dormeur du val 89

TERCETS / SESTETTE

Paris diurne 93

Bien loin d'ici 98

Le Crapaud 99

L'Avertisseur 100

Sagesse II-IV-VIII / II-IV-IX 101

Hommage (*Toute aurore même gourde*) 102

Venus Anadyomène 106

Sonnet d'automne 107

Sonnet boiteux 110

Paysage mauvais 112
Sonnet de nuit 114
La Muse vénale 116
Avec ses vêtements… 116
Angoisse 117
Renouveau 117
La Muse malade 120
Sonnet posthume 121

Le Chat 124
La Musique 125
Rêvé pour l'hiver 126
Pudentiane 127
Vers pour être calomnié 129
Sagesse III-X 130
Vendanges 131
Langueur 135
Luxures 136
Allégorie 137
La Mort des amants 138
Le Sonnet de l'Homme au Sable 139
Litanie 140
Petit Air I - II 141
Sonnet burlesque 142
Jeune goinfre 143
Sur un poète moderne 143
Complainte-épitaphe 143
M'introduire dans ton histoire 146
Déclin 147
Sagesse d'un Louis… 148
Le Couvercle 149
Monsieur Prudhomme 150
La Maline 151

Jeunesse II : Sonnet 155

L'Idéal 159
Résignation 160
Au Cabaret-Vert 161
À la nue accablante tu 162
Heures 163

ABRÉVIATIONS

BAUD : BAUDELAIRE, Charles (1975) : *Œuvres complètes*, vol. I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

CORB : CORBIÈRE, Tristan (1970) : *Œuvres complètes*, [Charles Cros, Tristan Corbière], éd. Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

MALL : MALLARMÉ, Stéphane (1998) : *Œuvres complètes*, vol. I, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

RIMB : RIMBAUD, Arthur (2009) : *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

VERL : VERLAINE, Paul (1989) [1962] : *Œuvres poétiques complètes*, Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

DICTIONNAIRES

BESCHERELLE, Louis-Nicolas (1856) : *Dictionnaire national* ou *Dictionnaire universel de la langue française*, 3e édition, Paris, Frères Garnier.

Dictionnaire de l'Académie Françoise (1740) [1694] : 3e édition, Paris.

Dictionnaire du Moyen Français, [en ligne] : http://www.atilf.fr/dmf/.

L'*Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1780) : première édition, Paris.

LAROUSSE, Pierre (1866-1876) : *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris.

LITTRÉ, Emile (1863-1872) : *Dictionnaire de la langue française,* Paris, Hachette. Disponible sur Internet :

MÉNAGE, Gilles (1694) : *Dictionnaire étymologique de la langue françoise*, anciennement *Origines de la langue françoise*, 2e édition, Paris.

NICOT, Jean (1606) : *Thresor de la langue françoyse tant ancienne que moderne,* Paris.

RICHELET, César-Pierre (1694) : *Dictionnaire*, Genève.

ÉDITIONS

BALZAC, Honoré de (1843) : *La Comédie Humaine. 1e partie : Étude de mœurs. Scènes de la vie de province, Tome IV (Deuxième livre, Les Illusions perdues, 1e partie)*, Paris, Hetzel.

BAUDELAIRE, Charles (1906) : *Lettres 1841-1866*, Paris, Société du Mercure de France.

BAUDELAIRE, Charles (1973) : *Correspondance*, tome I, éd. Claude Pichois / Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

BAUDELAIRE, Charles (1975) : *Œuvres complètes*, tomes I-II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

BOILEAU, Nicolas (1674) : *Art poétique*, Paris, Denis Thierry.

CORBIÈRE, Tristan (1970) : *Œuvres complètes*, [Charles Cros, Tristan Corbière], éd. Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

CORBIÈRE, Tristan (1973) : *Les Amours jaunes* suivi de *Poèmes retrouvés* et de *Œuvres en prose*, éd. Jean-Louis Lalanne, Paris, Gallimard, NRF.

CORNEILLE, Pierre (1862) : *Œuvres de P. Corneille*, éd. Charles Joseph Marty-Laveaux, Paris, Hachette.

d'AUBIGNÉ, Agrippa (1960) : *Printemps*, éd. Henri Weber, Paris, PUF.

DU BELLAY, Joachim (1994) : *Les Antiquitez de Rome / Les Regrets*, éd. Françoise Joukovsky, Paris, GF Flammarion.

HUGO, Victor (1967) : *Œuvres poétiques*, éd. Albouy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

LAFORGUE, Jules (1979) [1970] : *Poésies complètes I, Les complaintes* suivies des *Premiers poèmes*, éd. Pascal Pia, Paris, Gallimard, NRF.

MALHERBE, François (1971) : *Poésies*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, NRF.

MALLARMÉ, Stéphane (1945) : *Œuvres complètes*, éd. Jean-Aubry / Henri Mondor, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

MALLARMÉ, Stéphane (1965) : *Correspondance (1871-1885)*, tome I-II, éd. Henri Mondor / Lloyd James Austin, Paris, Gallimard.

MALLARMÉ, Stéphane (1992) : *Poésies*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, NRF.

MALLARMÉ, Stéphane (1995) : *Correspondance complète (1862-1871)* suivi de *Lettres sur la poésie (1872-1898)*, Paris, Gallimard, NRF.

MALLARMÉ, Stéphane (1998) : *Œuvres complètes*, tome I, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »

MALLARMÉ, Stéphane (2003) : *Œuvres complètes*, tome II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Marguerites de la Marguerite des Princesses (1547) : Lyon, Jean de Tournes.

MAROT, Clément (1824) : *Œuvres complètes de Clément Marot,* tome II, Paris, Rapilly.

PROUST, Marcel (1987) : *À la recherche du temps perdu,* tome I, éd. Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

RIMBAUD, Arthur (1985) : *Illuminations*, éd. commentée par André Guyaux, Neuchâtel, La Baconnière.

RIMBAUD, Arthur (1999) : *Œuvres complètes I Poésies*, édition critique, éd. Steve Murphy, Paris, Champion.

RIMBAUD, Arthur (2009) : *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

RONSARD, Pierre (1993) : *Les Amours*, éd. André Gendre, Paris, Librairie Générale Française.

VERLAINE, Paul (1972) : *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

VERLAINE, Paul (1989) [1962] : *Œuvres poétiques complètes*, Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

VERLAINE, Paul (2006) : *Sagesse*, éd. Olivier Bivort, Paris, Librairie Générale Française.

VERLAINE, Paul (2009) : *Jadis et naguère*, éd. Olivier Bivort, Paris, Librairie Générale Française.

ÉTUDES

ANGELET, Christian (1961) : *La Poétique de Tristan Corbière*, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, Bruxelles.

ARDELEANU, Mircea (1996) : « Sur le même poème de Mallarmé », *L'Information Grammaticale n° 71*, 32-35.

AROUI, Jean-Louis (1996) : *Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat régime unique, Saint-Denis, Université Paris VIII, département de Sciences du Langage.

AROUI, Jean-Louis (2002) : « Métrique des sonnets verlainiens », *Revue Verlaine 7-8*, 149-268.

AROUI, Jean-Louis (2005) : « Remarques métriques sur le sonnet français », *Studi francesi XLIX ('05)*, 147, 501-509.

BANVILLE, Théodore de (1872) : *Petit traité de poésie française*, Paris, Bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne.

BOBILLOT, Jean-Pierre (1994) : « De l'anti-nombre au quasi-mètre et au non-mètre : le "hendécasyllabe" chez Verlaine », *Revue Verlaine 2*, 66-86.

BROGAN, Terry V. F. (1993) : « Volta », *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (volume dirigé par Preminger / Brogan), Princeton: Princeton University Press.

BRUNEL, Pierre (1983) : *Rimbaud. Projets et réalisations*, Paris, Champion.

CAVALLIN, Jean-Christophe (2007) : *Verlaine et son mètre*, suivi de *La règle du jeu* (essai de Vincent Vivès), Verona, Fiorini.

CHEVRIER, Alain (1995) : « Le sonnet anglais chez Mallarmé », *Romantisme XXV, 87 (1er trim. '95)*, 29-53.

CHEVRIER, Alain (2005) : « Iconicité et symétrie. Inversion et autres variations strophiques du sonnet chez Auguste Brizeux ». Version remaniée d'un exposé, « Le sonnet inverse. Origines et variétés connexes », aux Conférences du Cercle Polivanov, Institut national des langues et civilisations orientales, le 7 février 2003. *Poétique 143 (2005/3)*, 323-342.

COLLETET, Guillaume (1965) [1658] : *L'Art poétique*, Genève, Droz.

CORNULIER, Benoît (1981) : « Structures supérieures au vers : La Musique », *Théorie de la littérature* (ouvrage collectif présenté par Aron Kibédi Verga), Paris, Picard.

CORNULIER, Benoît (1982) : *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé,* Paris, Seuil.

CORNULIER, Benoît (2002) : « Pour l'analyse du sonnet dans *Les Fleurs du mal* », *Lectures de Baudelaire : « Les Fleurs du mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes 2002, coll. « Didact. français », 197-236.

CORNULIER, Benoît (2008) : « Modules et groupes rimiques : à propos d'une fable de La Fontaine », *Linguista Sum, Mélanges offerts à Marc Dominicy* (volume dirigé par Danblon / Kissine / Martin / Michaux / Vogeleer), Paris, L'Harmattan.

CORNULIER, Benoît (2009) : *De la métrique à l'interprétation, Essais sur Rimbaud*, Paris, Garnier.

CUÉNOT, Claude (1960) : « Technique et esthétique du sonnet chez Verlaine », *Studi francesi IV*, Torino, 456-471.

DELORME, Louis (2013) : « À propos du sonnet », *Le Cerf-volant 232 (3ème trim. 2013)*, 20-25.2

DONALDSON-EVANS, Lance (1969) : *Poésie et méditation chez Jean de la Ceppède*, Genève, Droz.

DURAND, Pascal (1998) : *Pascal Durand commente Poésies de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard.

DURAND, Pascal (2006) : « Le Sonnet renversé chez les poètes de la modernité », *Le Sonnet au risque du sonnet. Actes du colloque international de Besançon (déc. 2004)*, textes réunis par Bertrand Degott et Pierre Garrigues. Paris, L'Harmattan, 2006, coll. « Critiques littéraires », 169-183.

DURAND, Pascal (2008) : « Avatars de la forme sonnet au XIXe siècle », *Formules 12*, 257-280.

GENDRE, André (1996) : *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF.

GENDRE, André (1998) : « L'ancien et le nouveau dans le sonnet verlainien », *Verlaine (1896-1996). Actes du colloque international des 6-8 juin 1996,* textes réunis par Martine Bercot, Klincksieck.

GENETTE, Gérard (1982) : *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil.

GUBBINS, Sarah (2013) : « Transgressions et conformités poétiques dans les sonnets de Nerval et de Baudelaire », *Synergies Royaume-Uni et Irlande 6*, 141-152.

GOUVARD, Jean-Michel (1999) : *La versification*, Paris, PUF.

GOUVARD, Jean-Michel (2000) : *Critique du vers*, Paris, Champion.

GRAMMONT, Maurice (1965) [1908] : *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin.

GROJNOWSKI, Daniel (1997) : *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti.

GUYAUX, André (2007) : *Baudelaire, un démi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

JAKOBSON, Roman (1973) : *Questions de poétique*, Paris, Seuil.

JASINSKI, Max (1970) [1903] : *Histoire du sonnet en France*, Genève, Slatkine [Douai, H. Brugère, A. Dalsheimer et Cie].

JOST, François (1989) : *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et modulations*, Berne / Francfort /New York / Paris, Peter Lang.

LOTE, Georges (1991) : *Histoire du vers français*, tome VI, *Le XVIe et le XVIIe siècle.* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence. [En ligne : https://books.google.it/books?id=u7EWCwAAQBAJ&pg=].

MARTINON, Philippe (1912) : *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance,* Paris, Champion.

MATORÉ, Georges (1968) : *Histoire des dictionnaires français,* Paris, Larousse.

MILLEPIERRES, François (1967) : « Anatomie et biologie du sonnet », *Vie et Langage 16 (mars '67)*, 131-137.

MOCKEL, Albert (1899) : *Stéphane Mallarmé : Un héros*. Paris, Mercure de France.

MONTEMONT, Véronique (2004) : *Jacques Roubaud, l'amour du nombre*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

MORIER, Henri (1998) : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 5e édition revue et augmentée, Paris, PUF.

MURAT, Michel (2002) : *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002.

MURPHY, Steve (2004) : *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion.

PELETIER du MANS, Jacques (1930) [1555] : *L'Art poétique de Jacques Peletier du Mans*, éd. André Boulanger, Paris, Les Belles Lettres.

RICHTER, Mario (2001) : *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale*, Genève, Slatkine, 2 tomes.

RIGOLOT, François (1984) : « Qu'est-ce qu'un sonnet? Perspectives sur les origines d'une forme poétique », *Revue d'Histoire Littéraire LXXXIV*, 3-18.

ROUBAUD, Jacques (1988) [1978] : *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Ramsay [Maspéro].

ROUBAUD, Jacques (1990) : « La forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde Rhétorique », *Cahiers de Poétique comparée 17-18-19*, 3-68.

SCHWISCHAY, Bernd (1998) : « Le sonnet et ses strophes – métrique contre sémantique », *Séminaire Notions et problèmes de métrique, 14 janvier 1998*, 1-10. [En ligne : http://www.home.uni-osnabrueck.de/bschwisc/archives/sonnet&strophes.pdf].

SABOURDY, Philippe (2005) : *Verlaine*, Levallois-Perret, Studyrama.

SEBILLET, Thomas (1910) [1548] : *Art poétique françois*, éd. Félix Gaiffe, Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition, Édouard Cornély et Cie.

THIBAUDET, Albert (1930) [1926] : *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard.

UNDERWOOD, Vernon Philip (1976) : *Rimbaud en Angleterre*, Paris, Nizet.

UEDA, Makiko (2000) : *Les alexandrins de Rimbaud : mètre et rythme*, thèse de doctorat, Université de Paris-IV.

VAILLANT, Alain (2012) : *Ésthétique du rire, Nouvelle édition [en ligne]*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, Disponible sur Internet : http://books.openedition.org/pupo/2303.

VERLAINE, Paul (2013) [1884] : *Les Poètes maudits. Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé*, Paris, Obsidiane [Vanier].

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION

APERÇU HISTORIQUE **3**

- Prototype de sonnet
ex. Pour un may planté par les imprimeurs de Lyon devant le logis du seigneur Trivulse
- Évolution du sonnet
ex. « Deux sonnets partagent la ville »

ÉTABLISSEMENT DU CORPUS **8**

- Corpus Baudelaire
- Corpus Verlaine
- Corpus Rimbaud
- Corpus Mallarmé
- Corpus Corbière

NOTES SUR LA DÉMARCHE **22**

- Légende

1er QUATRAIN

DÉFINITION(S) DE SONNET

1. POUR UNE DÉFINITION DE SONNET **28**

- Définitions de « sonnet »
ex : Sonnet (« L'Esprit de Vie… »)

2. LE SONNET CANONIQUE **35**

- Aspects de la forme

ex : « Beauté de qui la grâce… » / « J'ai cent fois épreuvé… »

- Aspects des contenus

ex : « Je ne veux feuilleter… » / « Vous qui avez écrit… »

4. MODERNITÉ DES CONTENUS **41**

- Éloge du sonnet

ex. À la louange de Laure et de Pétrarque / Sonnet allégorique de lui-même

ex. Voyelles / I Sonnet (avec la manière de s'en servir)

3. AMBIGUÏTÉS DE LA FORME **48**

- Asymétrie et tentation symétrique du sonnet

ex : Sonnet (« Je vais faire un sonnet … ») / Ma Bohème (fantaisie)

2d QUATRAIN

L'ABC DU SONNET

5. AUTOUR DU SONNET **57**

- Contexte

ex : Salut / « Mes bouquins refermés … »

- Titre

ex : À une passante

- Épigraphe

ex. « Morts de Quatre-vingt-douze… »

- Dédicace

ex. À un juvénal de lait

6. L'ATTAQUE **66**

- Définition d'« attaque »

ex : Mon rêve familier

- Sonnet A4

ex : Nevermore

- Sonnet A2

ex : La Fontaine de sang

- Première rime

ex : La Cloche fêlée

7. LA BASCULE **75**

- Définition de « bascule »
ex : À une dame créole
- Sonnet B+
ex. Le Guignon
- Sonnet b1 / b-1
ex. Duel aux camélias
- Sonnet B2
ex. Bohémiens en voyage
- Sonnet XB
ex. Paris IV
- Bascule en trompe-l'œil
ex. « Ses purs ongles très haut… »

8. LA CHUTE **85**

- Définition de « chute »
ex. Sed non satiata
- Sonnet C2
ex. Le Sonneur
- Sonnet C1
ex. Les Douaniers
- Sonnet c1
ex. Le Dormeur du val

TERCETS / SESTETTE

CLASSIFICATION(S) DE SONNET

9. NOMBRE DE VERS ET TYPOGRAPHIE **92**

- Sonnet V14
- Sonnet V15 / V13
ex. Paris Diurne

- Sonnet T-Rg
- Sonnet T-Inv
ex. Bien loin d'ici / Le Crapaud
- Sonnet T-Ren / T-Alt
ex. L'Avertisseur
- Sonnet à superparastrophe
ex. Sagesse II-IV-VIIII / Sagesse II-IV-IX

- Sonnet XT
ex. Hommage (à Puvis de Chavannes)

10. NOMBRE DE RIMES **104**

- Sonnet R5
- Sonnet R7
ex. Venus Anadyomène
- Sonnet à contagion rimique / R2
ex. Sonnet d'automne
- Sonnet XR
ex. Sonnet boiteux
- Sonnet R5 à contagion rimique
ex. Paysage mauvais

11. TYPES DE RIMES **113**

- Octave 2-Em
- Octave 2-Cr
ex. Sonnet de nuit
- Octave 2-Inv
ex. La Muse vénale
- Octave 2-Pl / 3-Em / 3-Cr / 3-Pl / 4-Pl
ex. « Avec ses vêtements… »
- Octaves 4-Cr et 4-Em / Sestettes 6-Ang et 6-Inv
ex. Angoisse / Renouveau
- Sestette 6-Cr / 6-Em
- Sestette 6-Pl
ex. La Muse malade
- Sestette 6-Bic / 6-Irr
ex. Sonnet posthume

12. NOMBRE DE MÈTRES **123**

- Sonnet N1
- Sonnet N2
ex. Le chat
- Sonnet N+
ex. Rêvé pour l'hiver / *Pudentiane*
- Sonnet N1 / XN
ex. Vers pour être calomnié / *Sagesse III-X*
- Sonnet XN (XM)
ex. Vendanges

13. TYPES DE MÈTRES **133**

- Sonnet M-Al
- Sonnet M12 : 4+8
ex. Langueur
- M12 : 8+4
ex. Luxures
- Sonnet M-Déc
ex. Allégorie
- Sonnet M10 : 5+5
ex. La Mort des amants
- Sonnet Mn
ex. Le Sonnet de l'Homme au Sable
- Sonnet M8
ex. Litanie
- Sonnet M7
ex. Petit Air I-II
- Sonnet M3 / M2 / M1
ex. Sonnet burlesque / Jeune goinfre / Sur un poète moderne / Complainte - épitaphe

14. NOMBRE DE PHRASES **145**

- Sonnet P3 / P4
- Sonnet P-
ex. « M'introduire dans ton histoire »
- Sonnet P5
ex. Déclin
- Sonnet P1
ex. « Sagesse d'un Louis… »
- Sonnet P2
ex. Le Couvercle
- Sonnet 7/7
ex. Monsieur Prudhomme
- Sonnet XP
ex. La Maline

CONCLUSION(S)

LE SONNET À L'ÉPREUVE DE LA MODERNITÉ **154**

- La « prose-titution » du sonnet
ex. Jeunesse II : Sonnet

- Le sonnet Baudelaire
ex. L'Idéal
- Les sonnets Verlaine
ex. Résignation
- Le sonnet Rimbaud
ex. Au Cabaret-Vert
- Le sonnet Mallarmé
ex. « À la nue accablante tu »
- Le sonnet Corbière
ex. Heures
- Des sonnettistes modernes

ANNEXES

ANNEXES **168**

- Classification des sonnets (A-B-C-D-E)
- Classification des sonnets (V-T-R-S)
- Classification des sonnets (N-M-P)

RÉPÈRES

ANTHOLOGIE **177**

- Index des titres (par auteur)
- Index des sonnets (par ordre d'apparition)

BIBLIOGRAPHIE **184**

- Œuvres analysées
- Dictionnaires
- Éditions
- Études

TABLE DE MATIÈRES **192**