HAL
open science

Spatialisation des formes fixes : le sonnet contemporain

Sandrine Bédouret-Larraburu

To cite this version:

Sandrine Bédouret-Larraburu. Spatialisation des formes fixes : le sonnet contemporain. Chol Isabelle; Mathios Bénédicte; Linarès Serge. LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace, Honoré Champion, pp.524-539, 2016, 9782745331168. hal-02136134

HAL Id: hal-02136134

https://univ-pau.hal.science/hal-02136134v1

Submitted on 21 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Spatialisation des formes fixes : le sonnet contemporain

Sandrine Bédouret-Larraburu

> Un sonnet, c'est impec, quatorze vers pof ! Ça y est, c'est fini. Nous avons en nous la nostalgie du fini. Parce que nous avons envie que ce soit de temps en temps fini, et ça n'en finit pas…
>
> Bernard Noël, *L'espace du poème*, POL, 1998, p. 37.

Du sonnet, on peut penser que tout est dit : forme fixe dans un espace clos de 14 vers, parfaitement reconnaissable, parfaitement identifiable. Pourtant l'histoire a montré que cet espace pouvait varier d'un auteur à l'autre, d'une époque à l'autre.

Si le sonnet est considéré comme la forme fixe par excellence, André Gendre cherche à le définir en fonction de ce qui est modulable :

> Le sonnet se présente comme une forme fixe ou plutôt semi-fixe, que modèlent trois variables selon trois niveaux :
>
> 1/ le niveau strophique, essentiellement articulé autour des rimes et du rythme ;
>
> 2 / le niveau syntaxique, c'est-à-dire la disposition des phrases dans les strophes ;
>
> 3 / le niveau sémantique, qui dépend des deux premiers, mais possède également son autonomie.
>
> Le niveau strophique pose le problème de la définition même du sonnet. Les rimes délimitent trois strophes, c'est-à-dire trois systèmes clos. […] Sans résoudre une question à jamais ouverte, disons que la marque typographique permet de considérer librement comme sonnet, et avec les réserves qui s'imposent, toute pièce faite de deux quatrains suivis de deux tercets. [1]

L'histoire du sonnet est ainsi ponctuée de variations. Le XVIe siècle en impose la forme, à partir des sonnets de Pétrarque ; celle-ci, devenue modèle de condensé esthétique, assurait la poéticité du texte. Typographiquement, le sonnet se présentait comme un bloc de 14 vers. Il se fige comme forme poétique, à l'époque classique. Ainsi se moque-t-on des sonnets dans certaines pièces de Molière[2]. Les Romantiques, lorsqu'ils vont porter atteinte au vers, ouvrent la voie qui permet de repenser sa valeur et les poètes, de la génération suivante, jouent au XIXe de la répartition des différentes strophes et de l'enchaînement des rimes. Pour Pascal Durand, « nombre des contradictions du romantisme se lisent dans cet usage discontinu de la forme sonnet, de même au fond que la tension contradictoire qui dynamise cette forme, dont la fixité semble aussi la garantie paradoxale de sa plasticité »[3]. Ainsi, Charles Baudelaire lui redonne ses lettres de noblesse par de nouveaux rythmes métriques au sein de l'alexandrin et du décasyllabe. Alors que la tendance « fin de siècle » conduit à imaginer des formes libres (vers libre, poèmes en prose), Verlaine, Laforgue réinvestissent l'espace du sonnet de manière à le contorsionner. Blaise Cendrars, par exemple, au début du XXe siècle, propose une réappropriation de la forme dans ses *Sonnets dénaturés*. Aragon, après l'expérience surréaliste, dans sa préface aux *33 Sonnets composés au secret*[4], prônera le retour du sonnet, sans en écrire pour autant.

Sur les vingt dernières années, le sonnet reste une forme vive que les poètes contemporains ont choisi de renouveler par des moyens différents. Parmi eux, la mise en espace sur la feuille est fondamentale. En effet, le poète peut choisir d'adopter la forme conventionnelle en quatre strophes, l'affichage du vers iso- ou hétérométrique, ou au contraire il peut choisir de jouer des oppositions entre la représentation que le lecteur a de l'espace sonnet et le texte qu'il donne à lire. Nous

---

[1]André Gendre, *Évolution du sonnet français*, PUF, 1996, p 14.

[2] Cf par exemple, *Le Misanthrope* I, 2, *Les Femmes savantes*, III, 2.

[3]Pascal Durand, « Avatars de la forme sonnet au XIXe », L*e sonnet contemporain, Retours au sonnet* (sous la dir ; d'Alain Chevrier et D. Moncond'huy)*, Formules* n°12, Paris, 2008, p. 261. Voir aussi à propos du sonnet du XIXe, « "le sonnet renversé" chez les poètes de la modernité » in Bertrand Degott et Pierre Guarrigues, *le sonnet au risque du sonnet*, Actes du colloque international de Besançon, 8, 9 et 10 déc 2004, L'Harmattan, 2006, p. 168-183.

[4]Jean Cassou, *33 Sonnets composés au secret,* Poésie / Gallimard, 1995 [éd. de Minuit, 1944].

proposons alors de nous interroger sur ce que le sonnet peut apporter, dans l'espace concret du poème, comme « forme finie », c'est-à-dire, fermée, close sur elle-même, « qui n'en finit pas », c'est-à-dire toujours potentielle.

Nous réfléchirons d'abord à l'importance de l'inscription de la forme, c'est-à-dire à la manière dont les poètes creusent un espace reconnaissable, puis nous analyserons comment se construit l'espace « sonnet », pour définir en quoi le sonnet crée un espace mental historicisé.

1) Le sonnet comme espace fini et signifiant : une forme qui doit être reconnue.

L'affirmation de la forme « sonnet » peut s'effectuer dans le titre du recueil ou dans celui d'une partie. L'indice formel est donc donné comme clé. C'est le cas des « Sonnets pour la mort »[5] de Bernard Noël, titre qui résonne d'ailleurs avec les « Sonnets pour la mort » de Sponde[6]. Emmanuel Hocquard titre son recueil « Un test de solitude » et le sous-titre « sonnets ». L'inscription d'un sous-titre formel permet de saisir d'emblée une contrainte qui n'est pas immédiatement perceptible à l'œil du lecteur et inscrit une intertextualité. Les sonnets d'*Un test de solitude* sont composés de 14 lignes typographiques qui n'ont plus rien du vers. Certaines lignes peuvent avoir une unité syntaxique phrastique, mais d'autres poèmes se présentent comme des blocs de prose de quatorze lignes. L'enjeu est typographique, donc visuel. Hocquard propose des « blocs verticaux », selon l'expression de Bernard Noël.

Les sonnets d'Hocquard[7] donnent à saisir un espace rectangulaire, toujours de même surface.

VII

Sa voix de Viviane est Viviane.
Avouant son incompréhension souriante dans la lumière qui vient mourir sur son visage et sur ses mains, la jeune femme tourne le dos à la carte blanche de Reykjavik.
J'ai pris la décision.
Ce livre — j'entreprends de l'écrire pour *vous* — sera le plus simple qui soit. Prenez-le pour ce qu'il se propose d'être : un vrai livre d'images directement puisées aux circonstances. Et s'il se mêle aux sentiments discrets de celui qui l'écrit quelques échos de philosophie c'est que, pour l'auteur de ces pages, la philosophie se peut aussi montrer par des images.

Pour respecter cette contrainte de surface, toutes les lignes correspondent à 12-14 syllabes, ce qui induit une forme de « métrique pour l'œil ». De toute évidence, Emmanuel Hocquard cherche à

[5]Bernard Noël, *Sonnets de la mort*, Les Cabannes, éditions Fissile, 2007.
[6]Stéphane Bikialo, « le sonnet comme castration mentale : les Sonnets de la mort de Bernard Noël », L*e sonnet contemporain, Retours au sonnet*, *op. cit.,* p. 155-166.
[7]Emmanuel Hocquard, *Un test de solitude, Sonnets*, POL, 1998.

faire du sonnet un cadre de tableau : « ce livre – j'entreprends de l'écrire pour *vous* – sera le plus simple qui soit. Prenez-le pour ce qu'il propose d'être : un vrai livre d'images directement puisées aux circonstances ». L'exploitation du sonnet comme image, est renforcée par la sérialité. Le recueil s'ouvre par ailleurs sur une photographie en noir et blanc, horizontale, « le chemin de Wittgenstein sous la neige » qui invite à un parcours en langue.

Un sonnet est souvent entouré de sonnets, il devient une unité, un cadre de tableau, et cela depuis Mallarmé qui publie « Plusieurs sonnets » dans ses *Poésies*[8]. L'absence de numéro de page dans *Un test de solitude* et la division en deux parties qui double la numérotation, sans titre, renforcent la sérialité du recueil.

D'autres recueils n'inscrivent pas la forme dans le titre mais jouent de la sérialité. Les six tomes de la *Liturgie* de Robert Marteau[9] en sont parfaitement exemplaires. Les titres ont tous une connotation religieuse et le sonnet devient la forme privilégiée des Heures. Chaque page de ces recueils contient deux sonnets, s'achevant sur la date et parfois le lieu d'écriture. Il se crée un espace visuel symbolique, austère, du fait des blocs de vers. *Raturer outre*[10] d'Yves Bonnefoy se présente comme un recueil de vingt-quatre sonnets, et le sous-titre affiche « poèmes », appellation moins formelle. Pourtant dans une courte préface, il insiste sur le primat de la forme fixe : « Si je n'avais pas adopté ce parti prosodique, quatorze vers distribués en deux quatrains et deux tercets, ces poèmes n'auraient pas existé, ce qui ne serait peut-être pas bien grave, mais je n'aurais pas su ce que quelqu'un en moi avait à me dire. » Là encore, la dimension visuelle, qui affiche la prosodie, est mise en exergue ; le choix de cette forme fixe a permis d'effacer « des pensées, des images sous lesquelles d'autres sont apparues ». Le sonnet se pose alors comme un cadre, dans lequel les images se révèlent sous forme de palimpsestes. « Apparaître, découvrir » relèvent de cette isotopie : « la forme qui peut se mettre, rhétoriquement, et alors passive, au service de ce que l'on croit savoir et désire dire, propose aussi, poétiquement, de déconstruire ces idées, découvrant, par en dessous d'autres strates. » Le fait de « déconstruire » apparait de manière oxymorique : le sonnet, en tant que forme, construit. Cette construction met au jour des strates différentes, elle modifie le regard, ce en quoi elle agit « poétiquement », mais aussi « artistiquement », à la manière d'un tableau.

Enfin, des sonnets disséminés dans des recueils poétiques, versifiés, affichent d'emblée leur appartenance à ce genre poétique. Moins le sonnet ressemble à un sonnet, plus le poète a besoin d'affirmer le poème comme tel. Ainsi dans *L'adoption du système métrique*, Jacques Réda propose un sonnet de 15 vers :

Caténaire 3
Le ciel est comme un vase énorme de Lalique :
Fragile, non (bien moins que celui de Sully),
Mais indéfiniment fusible – en lazuli,
Cinabre, bergamote, amarante, angélique.
Impossible dès lors d'être mélancolique
Dans le train attentif et savant qui relit
Mot à mot son parcours sans commettre un oubli –
Silo, village, usine, étang, bois, basilique.

Je me demande alors pourquoi j'écris des vers
Dans la marge de ce poème où l'univers
Me bouscule à travers sa pure prosodie
Et découvre à foison des rimes – à colza,
Bœuf, pylône, aqueduc, buse ; mais je dédie
Ce sonnet au démon qui m'alphabétisa

[8]Stéphane Mallarmé, « Plusieurs sonnets », *Poésies et autres textes*, coll. Livre de poche (éd. Daniel Leuwers), 1998 [à partir de l'édition Deman de 1899], p. 71-74.
[9]Robert Marteau, *Liturgie, Louange, Registre, Rites et offrandes, Le temps ordinaire, Écritures*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, 1996, 1999, 2002, 2009, 2012 (*posth*.).
[10]Yves Bonnefoy, *Raturer outre*, Paris, Galilée, 2010.

Pour sa gloire[11].

Ce sonnet exhibe une structure régulière en alexandrins avec ses deux quatrains à rimes embrassées, et son sizain qui évolue sur une structure rimique de « rimes à colza », rimes grasses, sonnant avec « alphabétisa ». Le quinzième vers constitue un envoi après la pointe, un rajout saisissable à l'œil par sa brièveté et par la majuscule de début de vers. L'utilisation du démonstratif, déterminant déictique, renforce la forme : « ce sonnet » doit se lire comme un sonnet. Logiquement, « caténaire 4 »[12] composé de 15 vers d'un seul bloc doit aussi se lire comme un sonnet. D'abord parce que le poète a amorcé l'idée qu'un sonnet pouvait avoir 15 vers et tous les autres « caténaires » sont des sonnets réguliers ou nommés « sonnet », d'autant plus que le titre de ces poèmes « caténaires » nous invite à les lire en réseaux.

Les sonnets créent ainsi une troisième dimension dans le recueil, un troisième axe, qui travaillerait sur la profondeur. Les sonnets même s'ils sont distants se font écho.

Dans *Ici rien n'est présent*[13], Gérard Titus-Carmel propose trois séries de sonnets : « l'entaille »[14] en comprend 10, « le temps renonce »[15] 12 et « Portée pour mémoire »[16] en comprend de nouveau 10. Pour le plasticien, la construction des recueils est signifiante : ces trois séries comportent des blocs textuels de 14 lignes parfaitement repérables et isolables dans l'économie du recueil. La forme sonnet donne une unité spatiale, d'emblée, qui relie ces textes les uns aux autres.

Dans l'anthologie de l'OuliPo[17], une des parties s'intitule « sonnets et autres ». Les autres parties du recueil sont thématiques « ville », « what a man ! », « amour », « animaux », etc. mais la partie « formelle » met l'accent sur le sonnet alors que d'autres formes, et notamment la n-ine, sont tout autant représentées[18]. Le choix du titre et de l'affirmation de cette forme vise à réactiver les représentations historiques et culturelles. Le choix de mise en page du sonnet relève de cette double dimension : la dimension diachronique, où le sonnet ressemble ou non à un sonnet de 4 strophes, et la dimension synchronique, au sein de la partie du recueil dans laquelle il a été placé. Il entre donc en résonance avec d'autres sonnets comme un tableau dans une série.

2) L'espace interne du sonnet : un espace de libertés, à investir

Le sonnet est à la fois contraint et un espace de libertés : le poète peut explorer différents traitements strophiques, syntaxiques ou rythmiques. Ces traitements influent sur la mise en page du texte.

Les poètes de la Renaissance traitaient le sonnet d'un bloc : les deux quatrains étaient suivis du sizain, sans séparation de blanc. L'alchimie du sonnet tenait alors à construire une harmonie à partir du déséquilibre entre la partie la plus longue et la partie la plus courte, courant jusqu'à la pointe. Au fil des siècles, les éditeurs mettront davantage en exergue la séparation en strophes, accentuant ainsi le côté « ciselé » de la forme fixe. Cette nouvelle présentation a permis aussi de rendre visibles au premier regard certaines subversions, dans le jeu des rimes ou dans l'alternance des quatrains et des tercets[19]. La subversion a pu aller jusqu'à la dénaturation notamment dans l'écriture de Blaise Cendrars qui écrit des « sonnets dénaturés ». Les poèmes franchissent les limites de la correction

---

[11]Jacques Réda, *L'adoption du système métrique, poèmes 1999-2003*, Gallimard, 2004, p. 22.

[12]J. Réda, *op. cit.*, p. 58.

[13]Gérard Titus-Carmel, *Ici rien n'est présent*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

[14]P. 37-46.

[15]P. 75-86

[16]P. 115-124.

[17]« Sonnets et autres », *Anthologie de l'OuLiPo*, édition de Marcel Bénabou et Paul Fournel, Gallimard, 2009, p.183-288.

[18]Cf S. Bédouret-Larraburu, « n-ines encore ! », *Modernités des troubadours*, actes du colloque d'Aix-en-Provence, novembre 2013, à par.

[19]On peut citer à titre d'exemple « le crapaud » de Tristan Corbière dans *les Amours jaunes*, dont les présentations varient d'une édition à l'autre, mais de manière récurrente les tercets sont détachés, mis avant les quatrains et le dernier vers du second quatrain séparé du reste du poème. « Résignation » dans les *Poèmes saturniens* de Paul Verlaine fonctionne sur une inversion tercets / quatrains.

orthographique et linguistique, notamment dans le dernier vers de « OpOetic » ; la linéarité des graphèmes dans « Académie Médrano », et la syntaxe dans « le musickissme »[20] sont également transgressées. Que reste-t-il du sonnet dans ces trois poèmes ? Il en reste l'espace cadré ; seul « Académie Médrano » comprend 14 vers si l'on considère comme marquage du vers la majuscule de début ou de fin de vers (quand les lettres sont inversées par miroir de saut périlleux). Il est plus difficile de délimiter les lignes dans les deux autres, 19 retours à la ligne tiennent sur deux pages en format paysage, alors que les 24 lignes de « Musickissme » sont resserrées sur une colonne comme une partition. Ces sonnets sont étirés dans l'espace de la page, là où le sonnet n'a plus qu'à « sonner »[21] pour les yeux comme pour les oreilles.

La manière de présenter le sonnet s'articule en fonction de la syntaxe de l'énoncé. L'enjeu est soit d'adopter une présentation strophique qui la moule, soit d'adopter une présentation qui en casse le rythme de lecture. Le sonnet contemporain déconstruit l'adéquation initiale entre syntaxe et présentation. Les phrases se coulent dans le cadre général du sonnet.

Ainsi, le bloc monolithique vertical présente l'avantage d'une forme rectangulaire, visuelle, très compacte ; cette présentation est adoptée par Hocquard, Marteau, Titus-Carmel et Réda[22]. Le bloc fonctionne sur une relative isométrie du vers. Robert Marteau utilise le 12-syllabes rigoureusement compté. La structure des sonnets d'*Un test de solitude* crée une isométrie de 12-14 syllabes. Dans les sonnets de Titus-Carmel, la ligne est très longue. Dans « L'entaille »[23], les lignes comptent entre 14 et 20 syllabes. Un seul vers en compte 12 « Comme un sommeil au ventre couchant les moissons »[24] et la très grande majorité se situe entre 15 et 18 syllabes ; la ligne est marquée par une majuscule et ne déborde pas la ligne suivante. Pour remplir cette contrainte éditoriale, les marges sont réduites au maximum. L'enjeu visuel est plus important que l'enjeu de nombre métrique. Chaque partie, qu'elle soit écrite en sonnets ou non, conserve une unité formelle. Par exemple « Ici rien n'est présent » est conçu en diptyque, une série de cinq vers alterne vers à vers avec une série en italique ; cette structure complexifie la lecture qui peut se faire vers à vers ou partie à partie. Certaines parties mettent l'accent sur le côté prosaïque, d'autres mettent en valeur la brièveté du vers. Titus-Carmel travaille ses vers dans une optique également plastique : choisir d'écrire certaines parties en sonnets est donc aussi significatif que de choisir une structure complexe comme celle d' « Ici rien n'est présent ».

Dans ses sonnets, il n'y a aucun signe de ponctuation. La phrase s'étend sur la page sans autre interruption que le blanc, qui constitue l'entaille sur le noir de l'écriture du poème. Le poème 4 peut être exemplaire de ces rythmes longs :

---

[20]Blaise Cendrars, « poèmes dénaturés » in *Du monde entier Poésies complètes 1912-1924*, Gallimard, 1967 [1947], p. 117-122.

[21]On pense aussi à « sur l'air de ˝Gymnopédie 3 ˝ d'Erik Satie », 5 avril 1994, in Yves Leclair, *Bouts du monde*, Mercure de France, 1997 :

« Sonnet je ne t'ai pas sonné. C'est toi
Qui me les casses à remonter tout seul
Comme un grand, du fond du temps, la tête en

Bas, au mur les pieds. Mais aujourd'hui tu crois
Peut-être que c'est pour toi, vieil adjudant,
Si je serre les rangs de mes mots morts entre
[…] »

« Musikissmme » de Cendrars est aussi dédié à Erik satie.

[22]Cf notamment « Autres faubourgs » (p.44) et « Mistral » (p.45). Réda fait généralement coïncider la syntaxe et la présentation strophique. Une phrase pour « Autres faubourgs », deux pour « Mistral » (la seconde occupant les deux derniers vers).

[23]G. Titus-Carmel, *Ici rien n'est présent, op. cit*., p. 37-46.

[24] G. Titus-Carmel, *Ici rien n'est présent, op. cit*., p. 37.

Soufflant sur la poussière du monde et cherchant dans cette poudrée
À percer quelque inavouable secret comme percevoir un avertissement
Dans la dispersion d'un nuage offusquant l'espace tout entier
Ce qui nous semblait durée se dissout dans la lenteur et un givre
Envahit sournoisement nos aisselles déjà prêtes et s'y loge
Puis la naissance du cou nos muscles nos gorges enfin sous son étreinte
Nous respirons avec peine nous nous forgeons une histoire
Où nous descendons un fleuve dérivant dans l'ocre sale
Annonçant l'estuaire nous serons fétus & embâcles en son cours
Et nous désintéressant du dessin des berges fermerons les yeux
Sur toute sa longueur faisant lit dans son lit et combien
Redoutant le soir les vertiges des traversées sans effet
Nous aspirerons à telle semblable destinée pluies & douleurs mêlées
Mouillant nos épaules et raclant nos mémoires n'est-ce pas amie

La lenteur est communiquée par l'extension de la ligne : le poème s'ouvre sur un bloc de six 17-syllabes qui correspond à une unité syntaxique. Deux vers plus courts marquent la reprise de respiration : le premier pose les prédicats d'une principale qui relance un nouveau rythme. Les enjambements répétés dans le début du poème contribuent à cette lenteur et les participes présents relancent la phrase qui se prolonge jusqu'à se dissoudre dans une interrogation sans marque, qui finit par se perdre dans le blanc de la page, question sans point d'interrogation, comme aveu d'une question qui cherche son destinataire, qui cherche sa réponse sans illusion. Par ailleurs, Titus-Carmel utilise le symbole & à la place de la conjonction de coordination. Le choix est graphique et souligne l'association d'images : le symbole renforce l'association antithétique de « fétus et embâcles », et l'association métaphorique d'un concret et d'un abstrait « pluies & douleurs », évoquant sans ambigüité les larmes et les douleurs. Aussi, & unit plus indissolublement des noms.

Jacques Réda varie les mises en scène du sonnet et module la répartition des vers. Il privilégie dans *L'adoption du système métrique* la structure 8/6 qui oppose les quatrains au sizain : l'opposition est renforcée par des choix métriques traditionnels, tels que l'utilisation de l'alexandrin et l'alternance des rimes. Cette structure est adoptée pour « la gare en feu »[25], « le poids de l'ombre »[26], « Éden aux miroirs »[27], les « Caténaires »[28]. « La lune, rue pavée »[29] se présente en vers de 14 syllabes, de même que « l'oratoire »[30] qui contient un quinzième vers en envoi, « se taisent ». « C'était toujours mieux autrefois »[31] est écrit en décasyllabes, sachant que le e muet n'est pas toujours décompté de manière académique dans l'ensemble du recueil. Le découpage en huitain / sizain est cohérent avec la syntaxe. Même si deux phrases peuvent composer l'une ou l'autre partie, la syntaxe n'est pas strophique, au sens rimique.

Quatre sonnets sont posés comme un bloc et présentent des configurations variées : « Autres faubourgs »[32] est construit sur deux phrases, une de 5 vers, et la seconde se prolongeant du quatrain jusqu'à la pointe. « Cassandre »[33] est construit sur 3 phrases, la dernière constituant le sizain. Pourtant l'unité entre les deux parties du sonnet est assurée par la conjonction de coordination « mais », estompée du fait de la disposition en bloc. « La barrière »[34] construit un paysage sur l'ensemble du sonnet, composé en 8 phrases, sans découpage strophique. « Au coin »[35] est composé

[25] Jacques Réda, *L'adoption du système métrique*, *op. cit.,* p. 11.
[26] *Ibid*., p. 14.
[27] *Ibid*., p. 37.
[28] *Ibid*., p. 15, 16, 22, 58.
[29] *Ibid*., p. 25.
[30] *Ibid*., p. 68.
[31] *Ibid*., p. 32.
[32] *Ibid*., p. 44.
[33] *Ibid*., p. 57.
[34] *Ibid*., p. 59.
[35] *Ibid*., p. 35.

de quatre phrases : une pour chaque quatrain, deux pour le sizain. La *volta* est estompée par l'utilisation d' « alors ». La syntaxe marque les quatrains, qui ont une structure rimique inhabituelle *abcdabcd*. La disposition en bloc renforce l'unité de la forme sonnet. Ce dernier poème est par ailleurs écrit en 14 syllabes.

Jacques Réda a enfin pu choisir d'autres mises en page. « Marronniers, place Fontenoy » (p. 100) est construit sur une hétérométrie et chaque strophe est isolée : le sonnet se déploie sur deux quatrains et un sizain. « Les faubourgs » (p. 43) opposent les quatrains au sizain. La rupture est aussi sémantique : « Et puis je suis parti » initie le sizain. La cohérence syntaxique est également assurée, il n'y a pas d'enjambement de strophe à strophe. La mise en évidence de la scission est intéressante lorsque l'on compare ce sonnet avec le bloc des « Autres faubourgs ». Dans « Correspondance » (p. 18), la pointe du sonnet est mise en exergue et détachée du corps du sonnet. « L'assoiffé » (p.21), en revanche, malgré ses 14 vers n'apparait pas comme un sonnet : le poème est divisé en deux strophes de 7 vers, et le jeu des rimes n'apporte pas de cohérence à l'espace du texte. « L'assoiffé » laisse son dernier vers « Boire » sans rime. Cette présentation formelle souligne que la soif est ici inextinguible, elle ne trouve pas la finitude de sa rime, n'arrive pas à clore un sonnet, à moins qu'il ne faille l'équilibrer avec le « Caténaire 3 », page suivante, que nous avons déjà analysé comme un sonnet de 15 syllabes, dont le dernier vers se révèle être « Pour sa gloire », qui rime effectivement avec « boire ».

L'espace du sonnet est donc facilement malléable en fonction de ce que l'on veut lui faire dire. Jacques Roubaud dans *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*[36], en joue considérablement lorsqu'il inscrit un parcours du sonnet dans un parcours des arrondissements parisiens. Chaque arrondissement se voit évoqué dans un sonnet, mis en page de manière différente et singulière, par un jeu typographique, rimique ou métrique (le sonnet XX a 17 vers, par exemple).

L'espace du sonnet est donc un espace souple, centré que le poète peut faire varier. Il pense dans un espace clos le rythme et la syntaxe, les contraintes de la langue et les contraintes éditoriales pour donner à repenser l'espace du sonnet. Il s'agit d'exhiber les options rimiques, syntaxiques ou rythmiques dans un espace convenu : la variation plastique d'un poète à l'autre, d'un sonnet à l'autre, éclaire ainsi cette forme autrement.

3) Un espace historicisé

Dans *Poésie, etcetera : Ménage*, Jacques Roubaud écrit : « Vus de loin (la distance de l'ignorance ou de la lassitude), tous les alexandrins, tous les sonnets se ressemblent. C'est le syndrome chinois.[37]» Écrire un sonnet relève de la volonté de s'inscrire dans l'histoire du sonnet, d'agir sur son historicité, en respectant ou en contournant les règles culturelles qui lui sont afférentes. Roubaud, auteur d'une anthologie du sonnet *Soleil du soleil*, d'essais sur le vers, d'articles sur le sonnet[38], et de nombreux sonnets… joue de la plasticité du sonnet, qu'il définit comme « une forme implicite ».

Pourtant le sonnet se présente comme une grille explicite. Si Roubaud en fait une forme « implicite », c'est que le sonnet constitue un espace personnel et revisité. Il est souvent perçu comme un espace mental, lié à un parcours, à un cheminement géographique tout autant que personnel : pour Robert Marteau comme pour Roubaud[39], la composition de sonnets relève de la

---

[36]Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Gallimard, 2001, p. 99-118. Cf à ce propos, S. Larraburu-Bédouret, « la forme d'un sonnet change plus vite que le cœur des humains », L*e sonnet contemporain, Retours au sonnet* (sous la dir ; d'Alain Chevrier et D. Moncond'huy*, Formules* n°12, Paris, 2008, p. 143-154.

[37]Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, éditions Stock, 1995, p 151.

[38]« Notes brèves et sommaires sur la forme du sonnet français de 1801 à 1914 » in B. Degott et P. Garrigues, *Le sonnet au risque du sonnet*, L'Harmattan, Paris, 2006, 283-294.

[39]Jacques Réda titre « le sonnet de campagne » un article en hommage à Robert Marteau pour caractériser son sonnet. *Pour saluer Robert Marteau*, Seyssel, Champ Vallon, 1996, p. 165-168.

marche car ces auteurs se fabriquent un espace à sonnets. Jacques Darras photographie en sonnets ses déplacements à Paris[40].

Bernard Noël associe le sonnet à un parcours :

> La forme fixe, c'est simple : on a un sonnet, on construit une succession de rimes, une longueur, un parcours, et là-dedans on fait entrer un poème. Aujourd'hui, il s'agit de faire des sonnets sans la forme sonnet, quelque chose comme ça. Évidemment on est démuni pour en parler parce que tout notre langage théorico-critique est fait pour appréhender des choses précises. […] Voilà ce qui me préoccupe dans l'espace du poème, cet espace dont j'ai le sentiment qu'il doit absolument être construit avant. Et qui n'est pas contraignant comme la forme sonnet tout en exerçant comme elle une attraction, une tension. C'est une espèce d'appelant, de creux appelant.[41]

Ce creux appelant fonctionne dans la mémorialité de thèmes, dans la tension propre au poème entre le particulier et l'universel.

En effet, Yves Bonnefoy s'inscrit dans l'intertextualité des sonnettistes du XIXe siècle. Il découpe les deux quatrains et les deux tercets, sans rime, en décasyllabes souples, sur la page. Le recueil s'inscrit thématiquement dans la fuite du temps. La pratique régulière des enjambements renforce l'importance de la forme comme moule dans laquelle se love le discours : « Le souvenir est une voix brisée, / On l'entend mal, même si on se penche. // Et pourtant on écoute, et si longtemps / Que parfois la vie passe. Et que la mort // Déjà dit non à toute métaphore.[42] » Le sonnet apparait alors comme une spatialisation du temps. Il correspond bien à une tentative de reconstruction de ce qui est brisé et discontinu dans la temporalité, « Mais parce que tenter de se souvenir, / Ce sont des fleurs coupées, ce qui a du sens […] Qui veut avoir, parfois, la visite, se doit / D'aimer dans un bouquet qu'il n'ait qu'une heure. » (p. 16). Le lecteur y lit aussi « l'absente de tout bouquet » de Mallarmé. Le recueil invite également à une rêverie sur les noms, toute proustienne, et les trois sonnets du « nom perdu » (p. 17-19) racontent une histoire qui se fond dans l'histoire du sonnet. L'anecdote se moule dans une forme qui disparait à la lecture au profit du jeu d'échos d'un poème à l'autre, qui construit une architecture de rêves de langage. La présentation attendue et classique du sonnet assure la continuité avec une conception lyrique de cette forme.

Enfin, les contemporains se réfèrent davantage aux poètes du XVIe qu'à ceux du XIXe, comme s'il y avait besoin d'une régénérescence, d'un retour à la source, un bain de jouvence qui lave des tentatives subversives et déviantes d'un Verlaine ou d'un Rimbaud. La référence au XVIe siècle revient sous la plume de la plupart des sonnettistes : Pour Roubaud, « tous les sonnets sont des sonnets de Pétrarque », ce qui fait conclure à Ph. Marty que « Pétrarque […] est le liturge du sonnet. Du sonnet il invente la liturgie. La liturgie répète "en mémoire de". Comme les chrétiens font un seul corps, le corps du Christ, tous les sonnets font un seul sonnet, parce que tous commémorent un même événement. Tous commémorent la pointe de l'événement[43]. » Dans ce cas, la spatialisation met en relief la pointe.

En effet, le sonnettiste, quelle que soit la conception « approximative » du sonnet qu'il peut avoir, cherche à spatialiser l'événement. Emmanuel Hocquard inscrit ses sonnets dans la veine pétrarquiste et se revendique de Ronsard lorsqu'il commente

> J'écris des sonnets. J'ai toujours écrit énormément de sonnets. […] Si j'ai écrit un nombre si élevé de sonnets, c'est que j'ai été amoureux un nombre très élevé de fois. Comme Ronsard. Si écrire des sonnets est un trait de caractère, j'aurais écrit, j'écrirais des sonnets chaque fois que j'ai été, je suis amoureux. Eh bien, non, justement. C'est comme ça que j'ai compris qu'écrire des sonnets est un penchant. Un penchant qui se réveille chaque fois que je tombe dans cette sorte d'état amoureux qui fait écrire des sonnets. Et pas du tout des élégies, par exemple.[44]

---

[40]Jacques Darras, *Petite somme sonnante*, Lille, Mihaly éditions, 1998.

[41]B. Noël, *L'Espace du poème, op. cit.,* p. 70.

[42]Yves Bonnefoy, *Raturer outre, op. cit.,* p. 15.

[43]Ph. Marty, « Le jour où le sonnet naît » in B. Degott et P. Garrigues, *Le sonnet au risque du sonnet*, *op. cit.*, L'Harmattan, 2006, p 405.

[44]« Les dernières nouvelles de la cabane », n°7, *Ma haie*, POL, 2001, p. 427-428.

L'événement se situe dans une expérience visuelle, sur le parcours entre le *canale* et la souche brûlée, projet de film selon le poète. « Quelle opération, mathématique ou logique, peut / compter, à la fois, en mètres, en arbres et en / années ? » (sonnet VIII). La mise en espace du sonnet permet cette opération : le temps s'inscrit nettement dans l'économie du recueil (sonnet II : octobre, sonnet III : 9 novembre, sonnet X : 11 novembre, etc.), tandis que les mètres et les arbres se répondent. Les sonnets d'Hocquard sont métapoèmes :

« Dans cette phrase, ce sont les espaces entre les / mots qui m'ont donné l'ordre des mots.

Sur le terrain, quelque chose manque entre la / souche brûlée et le canale. Il manque un mot. » (sonnet X). Le sonnet est instantané en mots ; la mise en page évite aussi la banalité ou la banalisation du dire que l'on pourrait reprocher à la tautologie « Viviane est Viviane. *Évidente, seule*. » (sonnet XX), où la répétition de [vi] fait de la ligne un hommage à la vie et à la nature vivante du langage ; banalisation que l'on pourrait reprocher aux listes (le sonnet XIII se présente comme la Chronique des grands travaux d'été, sonnets XX et XXI de la seconde partie), à la recette de cuisine du sonnet IX de la deuxième partie, ou aux collages (le sonnet XXIX est un collage de vers d'autres sonnets du même recueil). Dans le sonnet XII de la seconde partie, le poète commence ainsi :

> « Il rangea donc les éléments à la suite les uns des
> autres. »
> Une façon de dire comme ça je *vous* aime.

Ces lignes semblent commenter l'espace mental du sonnet dans ce recueil : il range les choses, les ordonne au sens mathématique pour dire l'état du poète amoureux, pour retrouver la référence originelle du sonnet, le dire de Pétrarque à Laure, de Ronsard à Marie, Hélène ou Cassandre.

Les Oulipiens aiment aussi à réécrire les sonnets dans une sorte de translation d'un poème vers d'autres. L'intertextualité joue autant dans la signifiance du poème que le signifié obtenu. Dans l'*Anthologie*[45] de 2009, c'est une « traduction » de « Recueillement » de Baudelaire qui est donnée à lire. Mais ces poètes aiment aussi retravailler le même sonnet[46], de manière à créer des espaces de diffraction, vers le sonnet-mère.

Si l'on relève un fort ancrage dans l'univers poétique français, certains poètes, en fonction de leur formation, situent leur prédilection pour le sonnet dans un contexte européen : Robert Marteau évoque Pétrarque, Góngora, Shakespeare, avant d'invoquer Nerval, Rimbaud, Mallarmé. Jacques Darras lui se situe dans une démarche de comparatiste. Angliciste, il pratique et traduit des sonnets anglais. Sa démarche poétique se rapproche davantage des poètes anglo-saxons. « Mes sonnets se sont voulus quant à eux en alexandrins le plus souvent non rimés, par là-même inégaux, où l'effet de "sonnerie" est tout entier reversé à l'allitération. Un tel attelage ne sonne peut-être pas clairement à l'œil français encore trop ajointé aux attentes des butées finales[47]. »

J. Darras lie intimement le visuel et l'auditif : l'attente de la rime n'est pas une attente rythmique, phonétique, elle devient une attente visuelle, révélatrice d'une architecture, de l'idée que l'on se fait du sonnet. Cela relève des pratiques de lecture silencieuses, mais témoigne aussi de l'importance que l'on accorde à la spatialisation du sonnet.

Le sonnet se construit comme un temple assurant une continuité de l'histoire, un retour à une sorte d'alchimie poétique.

Pour Bernard Noël,

---

[45]OuLiPo, *Anthologie,* Gallimard, 2009, p. 183.

[46]Camille Bloomfield, « le sonnet à l'OuLiPo : quand une forme fixe n'est plus une contrainte », *Le Sonnet contemporain, op. cit.*, p. 51-66. « El Desdichado » est le sonnet le plus repris.

[47]Jacques Darras, « Pourquoi m'arrive-t-il d'écrire des sonnets ? », *Le sonnet contemporain, op. cit.,* p. 232.

> En quelque sorte l'origine est le foyer du poème. Une sorte de lieu interne. Un lieu absorbé par sa précipitation dans le mouvement de formation du poème. Et par conséquent indissociable. Si bien que le poème n'a pas plus d'origine que de centre bien qu'il soit constitué d'originel et de central.[48]

Le sonnet donne à la fois une origine formelle et historique à laquelle se référer, celle du premier sonnet, et un centre à partir duquel on peut s'éloigner.

L'origine hante un certain nombre de sonnettistes ; Yves Bonnefoy évoque un monde abandonné des dieux : « Au soir du second jour le monde cesse, / Ce qui aurait pu être ne sera pas, / Toute la nuit il pleut jusqu'au fond de l'herbe[49] ». Le sonnet cherche à inscrire le souvenir, la mémoire indécise et menteuse qui recrée et modifie la perception des choses. Parce qu'il pose, encadre les choses, le sonnet les montre autrement. Robert Marteau, dans sa *Liturgie*, peint les petits tableaux de la perte de l'Origine, celle du langage, celle de l'humanité, du commencement de l'histoire. Le premier sonnet est une ekphrasis du tableau de Monet, *la Pie.* Cette ouverture consacre les nécessaires intrications entre le poème et le tableau : le sonnet contemple, devient le temple de l'événement. *La pie* y est une représentation d'un monde sans homme, dans la lumière fascinante, blanche et crue d'un jour de neige, où seul l'oiseau, lien entre les dieux et les hommes peut porter son message. Le poète fait du sonnet un espace sacré où le langage essaie de tisser entre le tangible et le quotidien une ouverture vers l'origine.

Le sonnet constitue donc un espace pictural, procédant d'un espace mental. Il est la spatialisation du temps, s'inscrit dans une historicité, qui crée une mise en perspective du dire. Le sonnet spatialise le quotidien, le tangible, le banal pour le montrer autrement, dans une expérience tout à fait similaire aux *ready-made* de Duchamp.

Le sonnet, forme contrainte et souple, a su s'imposer dans le paysage de la poésie contemporaine. En effet, il a pu traverser les époques en s'adaptant aux différentes conceptions du poétique. Si le poème au Moyen Age s'est d'abord constitué comme pendant musical, son aspect visuel a commencé à prendre de l'importance dès les débuts du poème en prose[50]. Le sonnet qui a connu des périodes plus ou moins fastes au cours du XXe siècle, s'est vu revisité dans sa dimension plastique et spatiale. Le sonnet comme forme fixe composée de 14 vers a servi de « centre » définitionnel : les poètes ont élargi cette définition en construisant leurs poèmes sur 14 lignes, jouant de la dialectique de la prose et du vers, ou en composant des blocs verticaux d'à peu près 14 vers. Le poète choisit souvent d'expliciter sa référence au sonnet, afin qu'il y ait « sonnettisation » de la lecture. Celle-ci se construit de différentes manières, la plus flagrante relevant de la sérialité. Le sonnet se présente alors comme un cadre, inscrit dans une série de cadres de surfaces identiques, à l'œil nu. Le poète utilise ces surfaces en fonction de son discours : il peut exhiber le vers, la ligne, la strophe pour intensifier ou amoindrir les relations entre structure et syntaxe. La forme sonnet devient alors spatialisation du dire où « ce que j'écris ne dit pas autre chose que comment je dis ce que je dis ici »[51]. Le sonnet sert donc à circonscrire un espace mental propre à chaque univers, à chaque poète. Il apparait comme un parcours où la forme a servi d' « appelant » au dire, qui en se coulant dans la forme modifie le regard que l'on peut porter sur le propos. Cet espace mental relève d'une historicité : elle cherche à prolonger l'histoire du sonnet, comme forme signifiante du poétique. Cette historicité peut s'accompagner d'une quête de l'origine du verbe et du mètre, qui passerait d'ailleurs par le pouvoir incantatoire des Nombres[52]. La spatialisation du sonnet est aussi révélatrice

[48]B. Noël, *L'espace du poème, op. cit*., p. 55.
[49]Y. Bonnefoy, « L'enfant du second jour », *Raturer outre, op. cit.,* p. 26, voir aussi, « Aucun dieu », p. 27.
[50]Je pense à la manière très orchestrée de Louis Bertrand de présenter les poèmes en prose de *Gaspard de la nuit* dans la version originale.
[51]E. Hocquard, sonnet XXII, *op. cit.*
[52]Voir à ce propos Jacques Réda, « Prêt à porter et sur mesures », *le Sonnet contemporain, op. cit.*, p. 217.

de la variation d'intensité[53] de sa forme, pour reprendre l'expression de Pascal Durand. Le sonnet, s'il souffre du « syndrome chinois », n'en demeure pas moins une forme rendue souple par le traitement spatial que le poète peut choisir d'adopter : il laisse une marge de manœuvre certaine qui permet aux poètes d'explorer tous les registres, du plus tragique dans l'expression de la perte originelle, jusqu'au plus amusant, dans la réécriture parodique. Le sonnet s'est alors imposé comme un traitement visuel du langage, dont les enjeux sont parallèles à ceux du poème, et du poétique, toujours contraint de se renouveler dans et contre son histoire.

Bibliographie :

1) Recueils poétiques (ouvrages cités dans l'article) :

Bonnefoy (Yves), *Raturer outre*, Paris, Galilée, 2010.
Cendrars (Blaise), « poèmes dénaturés » in *Du monde entier Poésies complètes 1912-1924*, Gallimard, 1967 [1947], p. 117-122.
Darras (Jacques), *Petite somme sonnante*, Lille, Mihaly éditions, 1998.
Hocquard (Emmanuel), *Un test de solitude, Sonnets*, POL, 1998.
Leclair (Yves), *Bouts du monde*, Mercure de France, 1997.
Mallarmé (Stéphane), « Plusieurs sonnets », *Poésies et autres textes*, coll. Livre de poche (éd. Daniel Leuwers), 1998 [à partir de l'édition Deman de 1899], p. 71-73.
Marteau (Robert), *Liturgie, Louange, Registre, Rites et offrandes, Le temps ordinaire, Écritures*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, 1996, 1999, 2002, 2009, 2012 (post.).
Noël (Bernard), *Sonnets de la mort*, Les Cabannes, éditions Fissile, 2007.
OuLiPo, *Anthologie,* Gallimard, 2009.
Réda (Jacques), *L'adoption du système métrique, poèmes 1999-2003*, Gallimard, 2004.
Roubaud (Jacques), *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Gallimard, 2001.
Titus-Carmel (Gérard), *Ici rien n'est présent*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

2) Essais :

Chevrier (Alain) et Moncond'huy (Dominique), L*e sonnet contemporain, Retours au sonnet*, *Formules* n°12, Paris, 2008.
Degott (Bertrand) et Garrigues (Pierre), *Le sonnet au risque du sonnet*, L'Harmattan, Paris, 2006.
Gendre (André), *Évolution du sonnet français*, PUF, 1996.
Moncond'huy (Dominique), *Le Sonnet*, Gallimard, coll. Folioplus classiques, 2005.
Noël (Bernard), *L'espace du poème*, POL, 1998.
Roubaud (Jacques), *Poésie, etcetera : ménage*, éditions Stock, 1995.

[53]« - La fréquence de la forme, d'abord, avec les variations que l'on peut trouver d'une école à l'autre, voire d'un recueil à l'autre pour un même poète.
- La fécondité symbolique des traitements dont elle fait l'objet : simple usage instrumental de la forme ou parti poétique tiré des contraintes et de la plasticité spécifiques.
- Le degré d'adhésion ou de mise à distance avec la forme alternant un crédit spontanément accordé aux vertus poétiques de la forme sonnet et une mise en procès de l'éloquence dont elle serait porteuse. » P. Durand, « Avatars de la forme sonnet au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 257.