

Du mot à la chose

Le mot « sonnet », souvent écrit avec un seul *n* a existé, rappelons-le, dès l'ancien français. Il a pu être emprunté à l'ancien provençal « sonet », qui aurait favorisé l'apparition de « sonetto » en italien. Joachim Du Bellay dans sa *Deffence et Illustration de la langue françoise* évoque la racine latine « sonare ». Le *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes* de Godefroy en relève l'usage dans le *Roman de Thèbes*, dans la chanson de geste des *Aliscans*, dans le *Roman de Renart*, dans une œuvre de Gautier de Coincy, textes qui s'échelonnent entre le milieu du XII^e et le premier tiers du XIII^e siècle. Il n'est alors que le diminutif de « son », mais le sens de ce « petit son » évolue très vite vers celui de « petite chanson ». Ainsi le coq Chantecler, face à Renart qui désarme sa méfiance par des propos doucereux, « de la joie un sonet chanta¹ ».

Cette première acception subsiste jusqu'au XVI^e siècle, avant du moins que les poètes de la Pléiade n'élisent le sonnet comme une arme privilégiée de leur « révolution » poétique : c'est en 1543², par imitation de l'usage italien, que se répand en France cette désignation de la composition poétique qu'avait si brillamment illustrée Pétrarque. Mais, bien qu'il soit ainsi ennobli, il arrive que le mot s'aventure en de plaisantes, quoique lourdes, allusions scatologiques, comme lorsque Rabelais, évoquant dans son *Quart Livre* une médication propre aux habitants de l'île de Ruach, « qui ne vivent que de vent », mesure par cette comparaison la dose nécessaire d'un souffle guérisseur : « autant qu'en faudroit pour forger un pet virginal : c'est que les

1. *Le Roman de Renart*, Branche IIIa, vers 4354.

2. Cette date est proposée par O. Bloch et W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, 1950. Mais la date de 1537 apparaît dans le *Grand Larousse*. Le mot a pu être « dans l'air », en son acception italienne, notamment à cause des premières traductions de Pétrarque par Marot, avant la « chose » elle-même, c'est-à-dire avant la floraison des premiers grands sonnettistes français.

sanctimoniales appellent sonnet¹. » Et l'on a quelques autres preuves littéraires de la dérision dont est parfois accablé le mot « sonnet » à l'époque de son expansion dans la pratique des poètes².

Au XVII^e siècle, Guillaume Colletet dans son *Art poétique* (1658), composé, entre autres, d'un *Traité de l'Épigramme* et d'un *Traité du sonnet*³, ne rapproche pas indûment ces deux formes puisque, dit-il, à propos de la seconde, les « auteurs latins » (n'oublions pas que le latin reste la langue commune des « savants ») « lui donnent ordinairement le simple nom d'Épigramme⁴ » ; mais Colletet s'emploie ensuite à différencier les deux notions : « [...] le Sonnet a je ne say quoy de plus sérieux, de plus grave, et de plus relevé que l'Épigramme qui reçoit toutes sortes de sujets héroïques et populaires, sérieux et enjoués. »

Dans le chapitre suivant, le théoricien conteste, en s'appuyant sur le *Quintil Horatian*, pamphlet anonyme — ultérieurement attribué à un certain Barthélémy Anneau⁵ — imprimé à Lyon en 1551 à la suite de l'*Art poétique* de Sébillet, un faux rapprochement étymologique opéré par Du Bellay dans sa *Défense et Illustration*. Ce dernier avait écrit :

« Sonne moy ces beaux sonnets, non moins docte que plaisante invention italienne, conforme de nom à l'ode, et différente d'elle seulement pource que le sonnet a certains vers reiglez et limitez, et l'ode peut courir par toutes manières de vers librement, voyre en inventer à plaisir, à l'exemple d'Horace, qui a chanté en XIX sortes de vers, comme disent les grammairiens⁶. »

Le *Quintil Horatian* avait répondu au poète des *Regrets* :

« Sauve la reverence de ton savoir, il n'y a point conformité de nom entre *ode* et *sonnet*. Le verbe $\alpha\delta\omega$, *ado*, dont vient *ode*, ne signifie pas ce qu'[exprime] le verbe *sono*, duquel vient *sonnet*. Car $\alpha\delta\epsilon\upsilon\upsilon$, *adein*, chanter, est de voix naturelle yssante de l'animant : mais *sonner* est d'instrument et organe artificiel, à vent ou à corde, sans voix, duquel verbe *sonner* use l'Italien, où le Français dit *jouer*. Parquoy *ode*, qui est chanson ou chant, n'a nulle conformité (comme tu dis) à *sonnet*. »

Cette remontrance, reprise un siècle plus tard par Colletet, a pour nous l'intérêt de situer la naissance du mot dans l'impression déçagée par les

-
1. Rabelais, *Le Quart Livre*, chapitre 43. Dans la *Briefve déclaration* qui accompagne *Le Quart Livre* le mot « sanctimoniales » est ainsi glosé : « à présent sont dites nonnains ».
 2. Par exemple dans un récit de Noël du Fail dont Huguot, dans son *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, cite cette phrase : « Je n'y eus été longuement que la bonne personne ne delaschast un gros pet de menage, Froissard diroit, decliquast une dondaine ; et les affettees un sonnet. »
 3. Guillaume Colletet, *L'Art poétique I, Traitté de l'Épigramme et Traitté du Sonnet* (1658). Texte établi et introduction par P. A. Jannini, Librairie Droz, « Textes littéraires français », Genève, 1965.
 4. Colletet, *op. cit.*, p. 125.
 5. *Ibidem*, notes 3 et 4, p. 132.
 6. Du Bellay, *Défence et Illustration*, II, 4, éd. Chamard, p. 120-122. Cité par P. A. Jannini dans son édition de G. Colletet.

sonorités du poème : le « sonnet » les fait justement *jouer* entre elles, notamment par la reproduction des mêmes rimes dans l'*octave* des deux premières strophes¹. De sorte que l'introduction de deux ou trois nouvelles rimes dans le *sizain* que constituent les tercets additionnés va produire l'effet d'une véritable résolution musicale par rapport aux « notes » soutenues dans les « couplets » des quatrains. Il faut donc croire que les premiers auditeurs de sonnets (les *auditeurs* étaient, au XIII^e siècle, évidemment en plus grand nombre que les *lecteurs* de poésie) furent frappés par une sorte d'innovation *instrumentale*. L'*outil* poétique se transformait ; on « jouait » autrement en poésie.

1. Colletet et Furetière en son *Dictionnaire* donnent la même explication en se référant à l'autorité de Gilles Ménage, auteur d'un ouvrage sur *Les Origines de la langue française* : « Ménage tient que ce mot vient du son que font les doubles rimes des deux premiers quatrains ».

2

Technique du sonnet

On sait que cet « instrument », *figure*¹ de versification, est une forme *fixe*, mais non pas figée, non pas immuable, comme en témoignent ses nombreuses variations. Dès l'origine ses 14 vers — qu'il ne faut pas confondre avec un simple « quatorzain² » — se sont répartis en deux parties inégales, huitain (ou « octave », terme moins usité mais plus suggestif, à cause de sa connotation musicale) et sizain, subdivisés eux-mêmes en deux quatrains et deux tercets. On apercevra, en examinant le sonnet dit « anglais », notamment celui de Shakespeare, la plasticité de cette forme première, qui changera, s'adaptera, sans se détruire, à des pratiques nouvelles.

À un moment où les habitudes des sonnettistes français ne pouvaient manquer de se constituer en « code », conformément aux tendances de l'esprit « classique », Guillaume Colletet en donnait cette définition, accompagnée de recommandations d'« usage » :

« Le sonnet donc est un petit poème de 14 vers, divisé en quatre couplets ; à savoir, en deux quatrains uniformes, et en un sizain, et le sizain en deux tercets, artistement enchaînés ensemble ; qui tous doivent être doux, et forts, délicats, et fleuris autant qu'il est possible, et que la matière le demande. Pour être encore excellent, le sonnet doit avoir deux ou trois belles conclusions. Car de tous nos poètes, celui-là, selon mon goût, emportera le prix du sonnet, qui dans le huitième vers contentera de telle sorte son lecteur, qu'il semble que ce soit une production achevée ; puis renchérisant sur tout ce qu'il aura dit, couronnera son petit ouvrage d'une fin heureuse, et d'une pointe d'esprit

-
1. « Figure » : à entendre au sens rhétorique du terme. Ainsi Jean Cohen, dans *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, envisage les systèmes de versification comme des « figures » de « niveau phonique ».
 2. Rien n'interdit en effet d'imaginer une suite de quatorze vers dont l'organisation des rimes ne devrait rien à la structure du sonnet. Claude Pichois soulève ce débat à propos du quatorzain *Les Chats* de Baudelaire (Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1975).

d'autant plus surprenante, qu'elle dira ce qui n'a jamais été dit, ou l'exprimera d'une grâce toute nouvelle¹. »

Un peu plus tard — puisque la première édition de son *Art poétique* date de 1674 —, Boileau transpose dans son discours en vers une description « technique » en même temps que son appréciation du sonnet, louangeuse pour la forme en elle-même, mais sévère à l'égard de ses praticiens :

On dit à ce propos, qu'un jour ce Dieu bizarre²
 Voulant pousser à bout tous les Rimeurs François,
 Inventa du Sonnet les rigoureuses loix ;
 Voulut, qu'en deux Quatrains de mesure pareille,
 La Rime avec deux sons frappast huit fois l'oreille,
 Et qu'ensuite, six vers artistement rangez
 Fussent en deux Tercets par le sens partagez.
 Sur tout de ce Poëme il bannit la licence :
 Lui mesme en mesura le nombre et la cadence :
 Deffendit qu'un vers foible y pust jamais entrer,
 Ni qu'un mot deja mis osast s'y remonter.
 Du reste il l'enrichit d'une beauté suprême.
 Un sonnet sans defauts vaut seul un long Poëme.
 Mais envain mille Auteurs y pensent arriver,
 Et cet heureux Phénix est encore à trouver.³

Pour François Jost⁴, qui a étudié son évolution de Pétrarque à Baudelaire, le sonnet présente une structure où deux « systèmes » de vers, l'un « majeur », l'autre « mineur » — dans le sonnet italien, français, espagnol, portugais, ou « roman » en général, il s'agit des ensembles de 8 et de 6 vers — se tiennent en « équilibre » grâce à un changement sensible tout à la fois des rimes, du « climat », de l'« émotion » ou de l'« idée » qui les distinguent, qui les opposent, les font se compléter ou « dialoguer » entre eux. « Le huitain, précise Jost, s'occupe d'un problème, commente une donnée, condense une histoire, montre l'idéal, alors que le sizain résout, conclut, dissipe un doute, formule une déclaration ou applique un principe d'ordre général à la situation particulière évoquée. »

« Quelques-uns ont cru que le sonnet est une espèce de syllogisme, poursuivait Colletet, ou d'argument en forme, dont les deux quatrains tiennent lieu des deux prémices, comme ils parlent en termes de l'école, et que le sizain en est comme la conclusion. »

1. G. Colletet, *op. cit.*, section X, p. 190.

2. Il s'agit d'Apollon, « dieu de la Poésie », évoqué dans les vers précédents.

3. Boileau, *L'Art Poétique*, Chant II, vers 82-96, texte de l'édition de 1701, établi par C.-H. Boudhors, « Les textes français », Société des Belles Lettres, Paris, 1966.

4. François Jost, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire : modes et modulations*, P. Lang, Berne, 1989.

D'où le fait que la résolution du second « système », en bout de sizain, tend à devenir proverbe, *épigramme* (comme pour justifier la dénomination signalée par Colletet du sonnet chez les modernes « auteurs latins »), *conchetto* pour les Italiens ou *concepto* pour les Espagnols, pointe du vers final pour les Français, comme on vient de le lire.

Le contraste des deux « systèmes » de rimes favorise fréquemment une sorte d'exposé antithétique, d'ordre intellectuel et émotionnel à la fois. Dans le sonnet dit « français », les deux premiers vers du sizain constituent un distique de transition, un *pivot* sur lequel tournent en vis-à-vis les deux ensembles, ce qui établit un quatrain final, face aux quatrains initiaux, selon la formule numérique : 4 + 4 / + 2 + 4. Tout sonnet, s'il ne se retourne pas en souplesse à l'aide d'un « pivot » de cette nature, qui a permis d'améliorer ce qu'en italien on appelle la *volta* (volte, virage, tournant), comporte au moins, à l'image d'une balance romaine ou d'un « mobile » de Calder¹ (dans les comparaisons utilisées par François Jost), un « fléau » et son « bras » aux deux extrémités duquel sont accrochés huitain et sizain. Le point d'appui — ou la position du fléau par rapport à son bras, représentée, dans la formule « 8/6 » (des premiers sonnets italiens), par la barre oblique d'opposition entre les deux chiffres — est tel que le groupe numériquement le plus « léger » devient l'équivalent, harmonieux, harmonique... mais à l'occasion aussi dissonant, du groupe le plus « lourd ».

Une balançoire de jardin d'enfant conviendrait pour illustrer cet équilibre instable ou dynamique, caractérisant le jeu formel du sonnet : on ne « bascule » effectivement des quatrains aux tercets que parce que les uns réussissent, grâce à leur densité, à « peser » autant que les autres, et parce que les deux systèmes dissymétriques « se servent ainsi de faire-valoir réciproques² ». Aussi n'est pas « sonnet » tout quatorzain qui voudrait l'être : il ne le peut que « s'il se meut » comme dit encore François Jost, et l'on disposerait ici du critère formel autorisant à écarter les faux prétendants à l'espèce.

Cette remarque de Marmontel : « 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 prescrire³ », met un accent particulièrement laudatif sur la cohérence de sa structure. C'est pourquoi celle-ci a pu résister à de nombreux remaniements et durer, jusqu'à nous, depuis plus de 700 ans.

-
1. Alexander Calder (1898-1976) a réalisé des sculptures métalliques « mobiles », où les parties laissées libres de mouvement, au pouvoir des souffles qui les font bouger, s'équilibrent grâce aux poids respectifs de leurs « bras » aux dimensions inégales. La pesanteur des différents éléments compense leurs dissymétries géométriques. Plusieurs mobiles de Calder sont visibles au Musée de la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence.
 2. Cette expression est empruntée à Francis Goyet, article « Le sonnet français, vrai et faux héritier de la grande Rhétorique », dans *Le Sonnet à la Renaissance*, Actes des troisièmes journées rémoises, janvier 1986, sous la direction de Yvonne Bellenger, Aux amateurs de livres, Paris, 1988.
 3. Marmontel, *Œuvres*, Paris, 1737, vol. V, p. 292. Cité par Littré.

Ce n'est pas qu'elle n'ait connu, et précisément dans le siècle où a vécu Marmontel, quelque durable éclipse, mais lorsqu'elle reprend force et vigueur, notamment sous l'exemple conjugué de certains poètes anglais et de Baudelaire, la « forme magnifique, prodigieusement belle » du sonnet, trouve en Théodore de Banville, auteur d'un *Petit Traité de Poésie française* (1872), à la fois un théoricien et un praticien convaincu de devoir remédier, autant que possible, à la « disproportion physique » entre quatrains et tercets, laquelle ferait ressembler le sonnet « à une figure dont le buste serait trop long et dont les jambes seraient trop grêles et trop courtes », si le poète ne conférait aux tercets — qui sont les « jambes » — une puissance, une agilité, une beauté compensatrices, à l'égard du ferme « buste » des quatrains.

« L'artifice consiste alors soit à essayer d'atténuer la dissymétrie, soit au contraire de l'accentuer », selon le commentaire que font Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine sur les propositions de Banville¹. Le sonnet LXXXII des *Regrets* de Du Bellay (*Incipit* : « Veux-tu savoir, Duthier, quelle chose c'est Rome ») :

Veux-tu savoir (Duthier) quelle chose c'est Rome ?
Rome est de tout le monde un publique eschafault,
Une scène, un théâtre, auquel rien ne default
De ce qui peut tomber es actions de l'homme.

Ici se voit le jeu de la Fortune, et comme
Sa main nous fait tourner ores bas, ores haut :
Ici chacun se montre, et ne peut, tant soit caut,
Faire que tel qu'il est, le peuple ne le nomme.

Ici du faux et vrai la messagère court,
Ici les courtisans font l'amour et la court,
Ici l'ambition, et la finesse abonde :

Ici la liberté fait l'humble audacieux,
Ici l'oisiveté rend le bon vicieux,
Ici le vil faquin discourt des faits du monde.

Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, LXXXII, 1558

serait un « exemple de la première stratégie », puisque le poète déplace, en quelque sorte, la coupure entre quatrains et tercets en commençant le cinquième et le septième vers par « Ici », repris en anaphore par chacun des vers du sizain, avec, en finale, une expression où se concentre son mépris : « Ici le vil faquin discourt des faits du monde ». Un exemple de la seconde « stratégie » est donné par les mêmes commentateurs au travers d'un *Sonnet de nuit* de Tristan Corbière :

1. Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie, II - De la strophe à la construction du poème*, PUF, 1988, p. 103-104.

Ô 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 !

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 !

Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, section « Sérénade des sérénades », 1873

dans lequel tout oppose — syntaxe et organisation métrique — les quatrains aux tercets : modalité exclamative dans les uns, interrogative dans les autres (et jussive dans les deux derniers vers).

De Tristan Corbière encore, la section « Les Amours jaunes » dans le recueil collectif du même nom, contient un *sonnet du sonnet* faisant écho à tous ceux, nombreux, qui se sont écrits au XIX^e siècle, aussi bien en France qu'en Angleterre et en Italie. À l'instar du *Sonnet de nuit*, dont la supplication adressée à une dame méprisante est d'un ton si grinçant¹, celui-ci tourne en dérision la *machine arithmétique* qui régit sa forme :

1 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 ;
À 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 —) ô Muse d'Archimède !
— La preuve d'un sonnet est par l'addition :

1. Mais l'ensemble des *Amours jaunes*, où abondent les sonnets, est inspiré par l'esprit épigrammatique que Colletet avait rapproché, on l'a vu, de celui du sonnet.