

WEINMANN, Frédéric

Sonnets de la modernité. Présentation générale

ARTICLE

La nouvelle question de littérature comparée pour la session 2021 de l'agrégation de lettres modernes porte sur trois recueils de poèmes écrits entre 1845 pour les plus anciens et 1973 pour les plus récents. Elle invite donc à étudier l'évolution de la poésie lyrique et, en particulier, du discours amoureux depuis l'époque romantique jusqu'à la fin du XX^e siècle à partir de l'exemple de quelque 256 « sonnets de la modernité ». L'expression retenue pour qualifier ces poèmes demande à être interrogée car, en soi, elle constitue presque un paradoxe : en effet, le sonnet est une forme ou un genre qui remonte au Moyen Âge. L'alliance de mots met donc en relation l'ancien et le moderne : il faut se demander ce qu'il peut y avoir de neuf dans une forme issue de la tradition. C'est pourquoi l'on se propose de prendre ici le sujet à l'envers et de s'intéresser en priorité au concept de modernité.

Épistémè moderne

Personnellement, j'entends « modernité » au sens d'épistémè moderne. Le concept d'épistémè, que j'emprunte évidemment à Michel Foucault et que j'emploie sans guillemets ni italiques, me tient beaucoup à cœur parce qu'il me semble fournir un instrument précieux pour l'histoire littéraire (comme l'a d'ailleurs brillamment démontré Jean-Claude Vuillemin dans la première partie de son ouvrage, paru en 2013, *Épistémè baroque*, où il discute la définition du concept chez Foucault et après Foucault).

C'est dans *Les Mots et les Choses* que celui-ci introduit, en 1966, la notion dont il prendra certes ses distances par la suite, mais qui n'en reste pas moins intéressante à mon avis. À l'origine, Foucault entend par là une « disposition fondamentale du savoir » (Foucault 1966, 398), propre à une époque donnée et conditionnant tous les discours possibles à ce moment de l'histoire ou, comme il le dira plus tard, un « dispositif stratégique qui permet de trier, parmi tous les énoncés possibles, ceux qui vont pouvoir être acceptables à l'intérieur, je ne dis pas d'une théorie scientifique, mais d'un champ de scientificité » (Foucault, « Entretien (1977) », dans Foucault 1994, 301). Or, selon lui, il se produit « dans les dernières années du XVIII^e siècle [...] une discontinuité symétrique de celle qui avait brisé, au début du XVII^e, la pensée de la Renaissance » (Foucault 1966, 229) : l'épistémè qu'il appelle « classique » (et qu'il conviendrait en réalité d'appeler baroque) est supplantée par l'épistémè « moderne ».

Foucault restreint son analyse à trois domaines, à savoir l'étude de la vie, de la richesse et du langage, ce qu'on appelle – dans le cadre de l'épistémè moderne – la biologie, l'économie politique et la philologie. Mais, malgré ses propres réticences, rien n'interdit d'élargir le champ de l'enquête à d'autres formes de représentation des choses, c'est-à-dire d'autres façons d'appréhender la réalité, d'autres modalités du savoir, et en particulier à la représentation artistique. Cela me paraît

d'autant plus vrai que Foucault, même s'il n'étudie pas cette « dimension » de l'épistémè moderne, souligne à plusieurs reprises dans *Les Mots et les Choses* à quel point notre conception de la littérature (ou du moins celle qui prévalait encore en 1966) dépend de la « configuration » déterminant ce moment de l'histoire :

Enfin la dernière des compensations au nivellement du langage, la plus importante, la plus inattendue aussi, c'est l'apparition de la littérature. De la littérature comme telle, car depuis Dante, depuis Homère, il a bien existé dans le monde occidental une forme de langage que nous autres maintenant nous appelons « littérature ». Mais le mot est de fraîche date, comme est récent aussi dans notre culture l'isolement d'un langage singulier dont la modalité propre est d'être « littéraire ». C'est qu'au début du XIX^e siècle, à l'époque où le langage s'enfonçait dans son épaisseur d'objet et se laissait, de part en part, traverser par un savoir, il se reconstituait ailleurs, sous une forme indépendante, difficile d'accès, repliée sur l'énigme de sa naissance et tout entière référée à l'acte pur d'écrire. La littérature, c'est la contestation de la philologie (dont elle est pourtant la figure jumelle) : elle ramène le langage de la grammaire au pouvoir dénudé de parler, et là elle rencontre l'être sauvage et impérieux des mots. (Foucault 1966, 313).

Si l'on adhère à cette analyse, non seulement les « sciences humaines » se définissent dans « l'interstice » séparant les trois dimensions de l'épistémè moderne (à savoir les mathématiques, les sciences et la philosophie), mais la production artistique elle-même se pense par rapport ou par opposition aux autres formes de connaissance ou de représentation du monde, et l'expression des sentiments elle aussi dépend directement des a priori de cette épistémè. La rupture qui se produit à la toute fin du XVIII^e siècle est régie, selon Foucault, par « l'énorme poussée d'une liberté, ou d'un désir, ou d'une volonté qui se donneront comme l'envers métaphysique de la conscience » (*Ibid.*, 222). Pour lui, la fin de la représentation « classique » du désir s'incarne dans l'œuvre de Sade :

Là sans doute est le principe de « libertinage » qui fut le dernier du monde occidental (après lui commence l'âge de la sexualité) : le libertin, c'est celui qui, en obéissant à toutes les fantaisies du désir et à chacune de ses fureurs peut mais doit aussi en éclairer le moindre mouvement par une représentation lucide et volontairement mise en œuvre. [...] Sade parvient au bout du discours et de la pensée classique. Il règne exactement à leur limite. À partir de lui, la violence, la vie et la mort, le désir, la sexualité vont étendre, au-dessous de la représentation, une immense nappe d'ombre que nous essayons maintenant de reprendre comme nous pouvons, en notre discours, en notre liberté, en notre pensée. (Foucault 1966, 222 et 224)

Bien entendu, il n'est pas nécessaire de recourir à Foucault ou à son vocabulaire pour constater, autour de 1800, une rupture essentielle qui marque le début de la modernité. En ce qui concerne le désir et la sexualité, il s'impose même de prendre en compte les thèses du sociologue Niklas Luhmann et de lire, malgré l'insupportable lourdeur de la traduction, son

ouvrage paru en 1982 sous le titre *Liebe als Passion*. Luhmann ne traite pas des sentiments en soi, mais des formes de relations et de l'expression des sentiments, bref de la manière dont deux individus communiquent au sein d'une société donnée :

En ce sens, le medium amour n'est pas lui-même un sentiment, mais un code de communication selon les règles duquel on peut exprimer, formuler, simuler, supposer à d'autres ou nier des sentiments, et de surcroît se régler sur les conséquences que cela comporte quand une communication correspondante est réalisée. [...] C'est l'accroissement de signification ancré dans le code qui permet l'apprentissage de l'Amour, l'interprétation des indices et la transmission de petits signes pour de grands sentiments ; et c'est le code qui rend la différence accessible à l'expérience et exalte simultanément le non-accomplissement. (Luhmann 1990, 33-34)

Son étude porte donc sur la sémantique de l'amour et nous intéresse directement puisqu'elle montre en quoi le ressenti de l'individu est conditionné par le milieu ambiant, en quoi, donc, ce sentiment qui paraît inexplicable, incontrôlable, absolu, n'est pas une réalité en soi, mais la traduction symbolique d'un processus organique, biologique, corporel, obéissant aux principes qui régissent la société dans laquelle l'individu évolue. Cela vaut en particulier pour la poésie comme il le précise dès l'introduction :

Les réflexions qui suivent reposent sur la thèse selon laquelle les représentations littéraires, idéalisantes et mythifiantes de l'amour ne choisissent pas fortuitement leurs thèmes et idées directrices, mais réagissent au contraire par eux à leur société respective et à ses tendances à la transformation ; elles ne restituent pas forcément, même si elles sont produites sous une forme descriptive, les données réelles de l'Amour, mais résolvent bien, par contre, des problèmes assignables, c'est-à-dire coulent dans une forme transmissible par la tradition des nécessités fonctionnelles du système de la société. (Luhmann 1990, 34)

Pour lui comme pour Foucault, 1800 marque un tournant décisif dans l'histoire de la culture européenne, en l'occurrence le passage de l'amour passion à l'amour romantique. D'après Luhmann, le XVII^e siècle avait consacré la fin de l'amour courtois, c'est-à-dire d'un idéal de la relation entre homme et femme reposant sur l'amitié, le dévouement, la retenue, l'estime de soi, le triomphe de l'amant sur son désir. La figure du « chevalier servant » s'était alors effacée au profit d'une liberté du choix amoureux, d'une glorification du désir en dehors du mariage ou plutôt après le mariage (les vierges étant au contraire à préserver). On était passé, dans la terminologie de Luhmann ou du moins de sa traductrice, de « l'idéalisation » à la « paradoxalisation ». La passion avait pris un sens positif, l'amour s'était distingué de l'amitié pour se définir par la jouissance et le plaisir.

Plusieurs œuvres littéraires témoignent à l'en croire de la fin de cette conception à l'aube de l'époque moderne : Des

Passions du jeune Werther de Goethe à la *Lucinde* de Schlegel, (voir *ibid.*, 53), de Germaine de Staël à Constant et Stendhal (voir *ibid.*, 169, 177 et 179), Luhmann constate la découverte d'un nouveau fondement du code amoureux autour de 1800, à savoir l'incommunicabilité : « Ce qui fait désormais problème n'est pas la défaillance de l'habileté, mais l'impossibilité de la sincérité. » (*ibid.*, 156) Cette révolution dans la communication entre les amants et dans la sémantique de l'amour découle de l'affirmation de la bourgeoisie qui s'était amorcée au début du XVIII^e siècle, mais ne se réalise pleinement qu'au suivant. Désormais, la passion ne s'épanouit plus *en dehors* du mariage (car il en s'agit plus de préserver la famille sur des bases rationnelles en renouvelant simplement les générations), mais elle est censée *conduire* au mariage (parce qu'il s'agit à présent de fonder de nouvelles alliances (voir *ibid.*, 165 et 184).

Ce qui frappe surtout, dans le domaine de la sémantique amoureuse, c'est que la vieille différence dans la typologie des formes de la sémantique, c'est-à-dire la distinction entre idéalisation et paradoxalisation, se résout en une nouvelle unité. L'amour lui-même est idéal et paradoxal, pour autant qu'il prétend être l'unité d'une dualité. Il s'agit, dans le don de soi, de préserver et d'amplifier le soi, de réaliser l'amour de façon tout à la fois pleine et qui se réfléchisse, à la fois extatique et ironique. (Luhmann 1990, 173)

Je ne peux pas plus développer ici les thèses de Luhmann que celles de Foucault, mais seulement y renvoyer pour justifier une définition de la modernité commençant autour de 1800. Il se passe en effet au tournant du XVIII^e au XIX^e siècle un changement de paradigmes essentiel pour la question qui nous occupe. Le bouleversement de la sémantique de l'amour n'est qu'un aspect de la révolution culturelle qui sépare l'Ancien Régime de l'époque moderne et qui entraîne, avec le « sacre de l'écrivain » étudié par Bénichou (voir Bénichou 1973, 350 et 469), une nouvelle conception de ce qu'on appelait avant cette date les belles lettres. Ce n'est pas un hasard si c'est précisément à cette époque que s'impose une définition de la poésie lyrique certes en germe depuis le milieu du XVI^e siècle, mais jusque-là étouffée par le principe de la mimésis. Je renvoie sur ce point à l'*Introduction à l'architexte* de Gérard Genette qui, malgré une certaine mauvaise foi quant à la nouveauté radicale du concept (voir Genette 1979, 34-35), retrace néanmoins de manière à mon avis toujours convaincante la victoire de la triade lyrique|épique|dramatique à partir de 1800.

On ne peut pas comprendre « l'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », pour reprendre le titre d'un article d'Yves Vadé dans un ouvrage coordonné par Dominique Rabaté, sans l'arrière-plan théorique qui permet au poète d'exposer ses propres sentiments et d'envisager le poème comme l'épanchement de son cœur, ainsi que le résume Germaine de Staël dans *De l'Allemagne* : « La poésie lyrique s'exprime au nom de l'auteur même ; ce n'est plus dans un personnage qu'il se transporte, c'est en lui-même qu'il trouve les divers mouvements dont il est animé. » (Staël 1968, vol. I, 206) Il y a une évidente contradiction entre cette prétention de sincérité et le fait que la sémantique de l'amour soit socialement conditionnée, de même qu'il y a une contradiction entre le sentiment d'unicité du sentiment éprouvé par l'individu et la relative banalité de ce sentiment lui-même à l'époque moderne. C'est à mon sens un angle d'attaque intéressant pour traiter la question.

Modernité baudelairienne

Mais je ne suis pas sans savoir qu'il existe aussi – surtout dans le domaine artistique – une définition restreinte de la modernité, que le corpus ne contredit du reste pas. Ainsi, Jean-Michel Maulpoix écrit-il, dans un ouvrage qui s'impose, *Du Lyrisme* :

La modernité débute donc véritablement au milieu du XIX^e siècle, avec la fin ou la crise du romantisme. On y pourrait trouver des causes historiques immédiates dans l'échec de la révolution de 1848 qui dissipe maintes illusions sentimentales et renvoie l'individu dans la masse. On pourrait décrire comme son territoire d'élection le Second Empire, ère du « capitalisme à son apogée » selon W. Benjamin, triomphe de l'argent, de la technique, du négoce et de l'hypocrisie, où l'on peut voir « la matrice de la France moderne. » On pourrait y trouver aussi des causes plus spécifiquement « littéraires » : l'autonomie de l'art peu à peu acquise au sein même de la libération romantique des formes et renforcée par la crise des valeurs et des idéologies. Crise aussi des valeurs d'expression et nécessité de poser une nouvelle figure du sujet, de redéfinir son rapport à l'objet et à la beauté. (Maulpoix 2000², 85-86)

Cette définition restreinte est en général rattachée au nom de Baudelaire, à qui est d'ailleurs consacré le chapitre dont cette citation est issue, et plus précisément datée de 1857, année de parution des *Fleurs du Mal* et de *Madame Bovary*. Notre corpus international, où la SFLGC a choisi cette année de renoncer à intégrer une œuvre de langue française, est l'occasion d'interroger cette conception de l'histoire littéraire puisque c'est à l'Angleterre victorienne que revient d'incarner la rupture, en la personne d'Elizabeth Barrett Browning dont le recueil est paru en 1850. D'ores et déjà, nous pouvons toutefois dire avec notre collègue de Paris-Est Créteil, Fabienne Moine, que cette série de 44 sonnets s'inscrit dans un contexte proche de celui que décrit Maulpoix :

Dans le monde victorien qui s'industrialise rapidement et s'oriente vers le capitalisme et vers le matérialisme, la séquence de sonnets interroge les rapports et les enjeux de pouvoir et définit les limites de l'idéologie sexuelle de l'époque. La séquence devient de ce fait un instrument idéal pour les poétesses qui sondent le sentiment amoureux et les rapports de force entre les sexes. Ainsi comment ces femmes s'approprient-elles un genre traditionnellement associé à l'écriture masculine ? Comment donnent-elles un nouveau dynamisme à une forme rigide et codifiée ? Enfin en quelle mesure se distancient-elles de la norme sans toutefois la transgresser ? (Moine, « La séquence de sonnets chez les poétesses anglaises du XIX^e siècle : féminisation d'un genre et rationalisation de l'amour », dans Degott / Garrigues 2006, 249-261, ici 249-250)

Pour comprendre les tensions entre ce qu'on appelle « poésie moderne » et la « littérature victorienne », je recommande la lecture d'un ouvrage assez ancien de Betty S. Flowers, consacré au mari d'Elizabeth, *Browning and the Modern Tradition*. Partant du constat que les poètes français de la seconde moitié du XIX^e siècle sont souvent considérés comme plus importants pour l'avenir de la poésie que leurs contemporains britanniques, Flowers souligne l'influence de Robert Browning et les points communs qu'il partage avec les représentants de la modernité. Elle écrit par exemple :

For Browning, as for modern poets, the beauty of poetry lies in its power to reveal the common facts of everyday existence in a new light. Even though Browning sometimes uses unusual characters, he is primarily interested not in the external aspects of these characters, but in how they use words to make thoughts assume a different shape. (Flowers 1976, 3)

Cela étant dit, même si le corpus ne comprend pas d'œuvre originale écrite en français et si les *Sonnets portugais* de Barrett Browning paraissent sept ans avant les *Fleurs du Mal*, il n'en faut pas moins prendre en compte la poésie de langue française, non seulement parce que c'est celle que connaissent ou doivent connaître en priorité les candidat.e.s à l'agrégation de lettres *modernes*, mais aussi parce qu'une des tâches principales de la littérature comparée aujourd'hui est, à mon avis, de contribuer au dépassement des catégories nationales. D'ailleurs, le parallèle est facile puisque la première glorification de la vie moderne par Baudelaire date du « Salon de 1846 », qui commence pour ainsi dire par un chapitre intitulé « Qu'est-ce que le romantisme ? » et se conclut par un autre intitulé « De l'héroïsme de la vie moderne », lequel préfigure le fameux essai publié dans *Le Figaro* en 1863, « Le peintre de la vie moderne » (voir Baudelaire 1992, 69-154 et 369-412). Il faut lire ou relire attentivement ces textes sur lesquels on trouve, y compris sous la plume de spécialistes, de nombreuses inexactitudes.

En effet, il y a une ambiguïté essentielle au concept de modernité tel que le définit Baudelaire dans la mesure où, d'une part, il y a pour lui une modernité à toute époque - il parle de « l'idiotisme de beauté particulier à chaque époque » (*ibid.*, 394) - et où, d'autre part, la modernité de son époque se distingue de toutes les autres en cela que « les peintres [de son temps], choisissant des sujets d'une nature générale applicable à toutes les époques, s'obstinent à les affubler des costumes du Moyen-Âge, de la Renaissance ou de l'Orient » (*ibid.*). De même, il faut distinguer les « peintres actuels », qui composent les « tableaux modernes » exposés au Salon de peinture et de sculpture de Paris, et le « peintre de la vie moderne » qui, avant de désigner « l'homme de la foule » en général, s'applique au dessinateur français Constantin Guys lequel vécut, de 1842 à 1848 précisément, à Londres où il débuta une collaboration fructueuse avec *The Illustrated London News* (voir Montier 2000). À n'en pas douter, l'œuvre de Constantin Guys, que Baudelaire ne désigne que par ses initiales au prétexte que le peintre est un « grand amoureux de la foule et de l'incognito » (*ibid.*, 374), est en même temps élevée au rang de modèle. Après avoir brièvement résumé son existence et sa carrière, le critique poète écrit en effet dans le chapitre IV, intitulé « La modernité » :

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le *grand désert* d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le

plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. (Baudelaire 1992, 381)

Voilà donc, me semble-t-il, une troisième définition du concept en une seule et même page, et c'est évidemment la plus importante. Ce n'est plus le caractère propre à chaque époque ni la tendance générale de la peinture du milieu du XIX^e siècle. La modernité, ainsi entendue, consiste à dégager quelque chose d'absolu du contingent, d'immortel du fugitif, d'essentiel du phénoménal. Pris dans ce sens, les « sonnets de la modernité » sont alors des sonnets qui se réfèrent explicitement à la réalité « historique » pour en extraire ce qui la dépasse. En l'occurrence, on peut donc envisager de considérer la tension au sein des poèmes du corpus entre les références à la biographie, à la relation avérée du ou de la poète avec l'objet de son désir, à la société contemporaine et la sublimation de ces éléments par l'art, c'est-à-dire de confronter la trivialité de l'existence particulière de l'individu et l'aspiration pour ainsi dire métaphysique du créateur en quête d'éternité.

Modernité du sonnet

Cette définition temporellement restreinte de la modernité se justifie en outre, dans la perspective qui est la nôtre, par le fait que si l'on parle généralement d'une renaissance du sonnet au XIX^e siècle, il convient de remarquer, à la suite de Pascal Durand (voir « Le sonnet "renversé" chez les poètes de la modernité », dans Degott / Garrigues 2006, 170-183, ici 170) que la première génération romantique (Hugo, Lamartine, Vigny) n'a pas composé de sonnets, voire a dénigré cette forme poétique, et qu'il faut attendre la seconde génération (Bertrand, Musset, Nerval) pour que celle-ci retrouve les faveurs des poètes français.

En fin de compte, c'est à Sainte-Beuve que le sonnet doit ce succès. Après un séjour à Oxford, le futur critique publia le 4 avril 1829 un recueil sous le titre *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, contenant 12 sonnets (bien identifiables comme tels dans chacun des titres), dont deux imitations de William Wordsworth et notamment celle de « *Scorn not the sonnet, Critic* », publié deux ans plus tôt, qui commence par : « Ne ris point des sonnets, ô critique moqueur » et où le jeune poète ajoute librement au début du second tercet : « Moi, je veux rajeunir le doux sonnet en France » (Sainte-Beuve 1829, 195). On peut dire que Sainte-Beuve a magistralement réussi son coup puisque le sonnet s'impose dans les décennies suivantes comme la forme majeure, pour ne pas dire incontournable, de ce qu'on peut donc à bon droit appeler la « poésie moderne ».

Qu'on me permette à cet endroit de citer un peu longuement l'un des ouvrages le plus importants pour notre propos, à savoir *La Poésie et son autre* de John E. Jackson qui, après un chapitre consacré à la « Naissance et structure de l'obscurité dans la poésie moderne » depuis 1800, s'arrête sur les « Métamorphoses du verbe » au XIX^e siècle :

[...] des « Vers dorés » de Gérard de Nerval aux « Correspondances » de Baudelaire, de celles-ci aux « Voyelles » de Rimbaud puis à « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx... » de

Mallarmé, la conscience de soi de la poésie se module selon des différences qui n'engagent rien de moins que les destins spécifiques de ces œuvres majeures. Qu'il s'agisse dans ces quatre poèmes à chaque fois d'un sonnet ne saurait être un hasard : le choix de cette forme atteste simultanément le statut privilégié et emblématique qui devient le sien à travers, précisément, ces quatre poètes ainsi que la conscience qu'ils ont de répondre à celui ou à ceux qui les ont précédés. Inversement, la permanence de la forme permet de mesurer de façon d'autant plus frappante les métamorphoses que ces réponses font subir à une réflexion commune. (Jackson 1998, 21-22)

C'est à partir d'un autre corpus que la nouvelle question d'agrégation invite à examiner « la permanence de la forme » et ses métamorphoses depuis le milieu du XIX^e siècle jusque dans la seconde partie du XX^e. En effet, par « formes de l'amour », il ne faudrait pas entendre uniquement les formes d'amour, c'est-à-dire les contingences de la vie moderne (mariage, union libre, passion, échec, homme, femme, homosexualité), mais il faut nécessairement – si l'on a bien compris Baudelaire – partir à la recherche du « poétique » derrière l'anecdotique et de l'éternel au sein de l'éphémère. À cet égard, le succès, voire la prédominance du sonnet à l'époque moderne est déjà frappante en soit, mais elle le devient plus encore quand on la replace dans son contexte, c'est-à-dire quand on la met en relation avec la dissolution de la forme (le développement du poème en prose, la naissance du vers libre, l'abandon de la rime, la recherche de formes « organiques » au lieu de formes « mécaniques »). Le recours ou, si l'on veut, l'attachement à une forme ancienne semble traduire en soi la volonté de s'inscrire dans une tradition, qu'il s'impose par conséquent de connaître pour la reconnaître. La dimension intertextuelle est particulièrement importante dans le recours à une tradition aussi forte.

Derrière la définition assez simple du sonnet (même quand on tient compte des variantes dans les rimes du sizain) se cache souvent un jeu formel, comme le montrent (toujours à partir du domaine français) non seulement l'article de Pascal Durand sur le sonnet « renversé », mais aussi celui d'Éric Benoît « Productivité des normes et plasticité des formes » dans un volume intitulé *Transmission et transgression des formes poétiques régulières*, où l'on ne trouve hélas aucun de nos auteurs. En partant de la notion de « plasticité » introduite par Jean-Marie Schaeffer dans son ouvrage sur le genre littéraire, Benoît utilise, à côté des expressions usuelles « formes régulières » et « formes fixes », celle de « formes stables, ou définies comme telles » (Benoît 2014, 11) qui mérite à mon sens d'être notée. De même, on aura intérêt à retenir la notion de « formes poétiques codifiées » risquée par Laurent Cassagnau et Jacques Lajarrige dans un volume où l'on trouvera par ailleurs un article de Bénédicte Mathios qui nous intéresse de manière indirecte puisqu'il traite du sonnet espagnol dans l'après-guerre civile. Dans sa brève contribution sur quelques aspects de la pérennité des formes codifiées, Cassagnau fait deux remarques essentielles que je me permets de citer longuement :

Depuis la fin du baroque, depuis le triomphe d'une esthétique de l'originalité, il ne peut être question à l'ère moderne de copier servilement une forme codifiée. À tel point que le réflexe du lecteur-interprète sera de repérer la différence dans le Même : non pas d'admirer la duplication, mais de chercher à mesurer et à comprendre le travail de modification dans la diachronie. Faire jouer la différence, si minime soit-elle, dans la variation, telle pourrait être une des fonctions

paradoxaux de la pérennisation d'une forme codifiée. [...] Par pérennité, il faut en effet aussi comprendre au XX^e siècle, l'évocation d'une forme qui ne peut plus se faire qu'en creux, que par référence à ses ruines, à son absence, citation d'une impossible reprise. (Laurent Cassagnau, « Du Même à l'Autre : Sur quelques aspects de la pérennité des formes codifiées », dans Cassagnau / Lajarrige 2000, 47 et 49)

Il y a dans notre corpus, ou plutôt chez Pasolini, des exemples extrêmes de formes « en creux », notamment le 37^e :

Ah mio Signore, servo di due padroni,	Ah mon Seigneur, serviteur de deux maîtres
capace di accontentare l'uno et l'altro	Capable de contenter l'un et l'autre,
con gli stessi occhi gongolanti	Avec les mêmes yeux qui se marrent

Toute une série de questions se pose à la lecture de ces trois vers. Le poème serait-il un sonnet s'il n'avait été pas publié dans un recueil portant le titre *L'hobby del sonetto* ? En même temps, aurait-il été publié si ce n'était pas un recueil posthume ? L'abandon du projet suffit-il à expliquer l'inachèvement du sonnet ? Est-ce d'ailleurs un sonnet inachevé, ou plutôt un sonnet qui n'a pas commencé ? Un sonnet réduit à son dernier tercet ? L'inachèvement ne dit-il pas l'impossibilité de communiquer dont parlait Luhmann ? Et l'impossibilité d'en dire plus tient-elle à l'indicibilité de l'amour ou à l'intensité de la douleur ? Comment comprendre la passion ici mise en forme ? Au sens premier ou au sens dérivé ? Je m'arrête là, mais s'il y a tant à dire sur trois vers, on imagine sans peine combien on peut s'étendre sur quatorze, ou sur 44, 100 ou 112 sonnets, puisqu'il ne faut pas oublier que les poèmes du corpus font partie de recueils et que la composition de ceux-ci donne également forme à l'amour qu'il stylise.

Pour conclure, je voudrais juste insister sur l'importance de la traduction dans l'examen de la forme. On peut assurément contester les éditions retenues, d'autant qu'elles privilégient un seul grand éditeur parisien aux dépens de petits. Ce sont des raisons matérielles, pour ne pas dire financières, qui ont motivé ce choix, et il va sans dire que la comparaison avec d'autres traductions, quand elles existent, sera toujours d'un grand bénéfice. Ces trois éditions ont au moins le mérite d'être bilingues. Pour des textes aussi courts que des sonnets (même ceux qui sont complets), il n'est pas abusif d'exiger qu'on prenne systématiquement en compte l'original. Bien sûr, on ne peut pas attendre des candidat.e.s qu'ils ou elles maîtrisent les trois langues. En revanche, il me semble qu'on peut et doit attendre d'elles et d'eux – surtout que les trois langues en question sont sans doute des plus abordables de toutes pour les francophones – qu'ils ou elles comparent chaque fois la forme de la traduction à celle du texte en regard afin d'étayer des hypothèses ou d'éviter des surinterprétations.

Un exemple. L'avant-dernier sonnet du recueil Elizabeth Barrett Browning, le plus célèbre de tous, commence par ce vers : « Comment je t'aime ? Laisse m'en compter les formes. » C'est une belle traduction, et un poème qu'on ne manquera pas d'étudier en détail. Cependant, il ne faut pas être grand angliciste pour constater que l'original ne parle pas de « forms »,

mais de « ways » – que la poétesse amoureuse fait rimer avec « Grace », « everyday » et « Praise », deux mots de la vie quotidienne pour deux mots de la vie spirituelle soulignés par des majuscules. Oui, on le voit, mais surtout dans l'original, Barrett-Browning est bien un de ces « hommes de la foule » comme Baudelaire les aimait, qui savent « tirer l'éternel du transitoire ». On se gardera cependant de fantasmer sur la présence littérale des « formes de l'amour » dans ce poème et l'on n'hésitera pas, s'il y a lieu, à éclairer le texte de départ. Ainsi, pour prendre un tout dernier exemple, on se demandera, si l'on peut, dans quelle mesure le choix des traducteurs de Neruda en faveur de l'alexandrin suffit à expliquer qu'ils préfèrent traduire par un présent le passé simple dans le 88^e sonnet de *La Centaine d'amour* :

Por suerte en esta crisis de atmósfera errabunda
reuniste las vidas del mar con las del fuego,
el movimiento gris de la nave de invierno,
la forma que el amor imprimió a la guitarra.

Par bonheur dans la trouble et l'errante atmosphère
tu réunis les vies de la mer et du feu,
le balancement gris de navire d'hiver,
la forme que l'amour imprime à la guitare.

Références bibliographiques

Baudelaire, Charles, *Écrits sur l'art. Texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat*, Paris, Le Livre de Poche (classique), 1992.

Benoit, Éric, « Productivité des normes et plasticité des formes (un "grand besoin d'inquiétude" », dans É. Benoit (dir.), *Transmission et transgression des formes poétiques*, PUB (Modernités), 2014, p. 11-44.

Cassagnau, Laurent / Lajarrige, Jacques (dir.), *Pérennité des formes poétiques codifiées*, Clermont-Ferrand, PUBP (CRLMC), 2000.

Degott, Bertrand / Garrigues, Pierre (dir.), *Le Sonnet au risque du sonnet*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Flowers, Betty S., *Browning and the Modern Tradition*, London / Basingstoke, Macmillan, 1976.

Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard (tel), 1966.

Foucault, Michel, *Dits et écrit III*, Paris, Gallimard, 1994.

Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil (Poétique), 1979.

Jackson, John E., *La Poésie et son autre*, Paris, Corti, 1998.

Luhmann, Niklas, *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, trad. de Anne-Marie Lionnet, Paris, Aubier, 1990.

Montier, Jean-Pierre, « Constantin Guys selon Baudelaire : reportage et modernité », dans Myriam Boucharenc / Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et Reportage*, Limoges, PULIM, 2000, p. 187-203, en ligne : <http://phlit.org/press/?p=1079>.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Paris, Delangle, 1829.

Staël, Germaine de, *De l'Allemagne*, Paris, GF-Flammarion, 1968.

Vuillemin, Jean-Claude, *Épistémè baroque. Le mot et la chose*, Paris, Hermann, 2013.