

FRANÇOIS JOST

Urbana, Illinois, U.S.A.

LE CONTEXTE EUROPÉEN DU SONNET

A peu près rien, en littérature, ne peut être défini, et le théoricien des lettres passe son temps à décrire. Il a pourtant le sonnet, semble-t-il, pour se consoler de cette absence de règles, de ce manque de précision qui paraît caractériser le champ de ses recherches. Apparemment, le sonnet demeure, en effet, le poème dont la forme soit la plus fixe, la mieux circonscrite de tous les genres, espèces et sous-espèces des lettres occidentales. Aussi les auteurs de manuels expriment-ils cette opinion chaque fois que l'occasion s'en présente. Il est donc tout naturel que le comparatiste cède à la tentation d'étudier ce genre dans son contexte européen. Les réflexions suivantes auront successivement pour objet l'architecture du vers et la disposition des rimes, le contenu général et la structure des strophes, l'histoire du genre dans les pays qui l'ont le plus généreusement promu et illustré, et enfin les thèmes favoris des sonnettes.

I

Puisque ces pages sont consacrées au sonnet sans considération d'allégeances nationales — à l'exception de la partie historique de cet essai — il importe de poser cette première question: peut-on réellement parler d'un sonnet européen? Un tel type existe-t-il?¹

¹ La meilleure histoire générale du sonnet est celle de W. Mönch, *Das Sonet. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg 1955. Elle doit être complétée par les livres et articles parus depuis dans toutes les parties du monde, tel *O Soneto*, de Cruz Filho, Rio de Janeiro 1961. R. Burgess a étudié une période du développement du sonnet: *The Sonnet — a Cosmopolitan Literary Form — in the Renaissance (Proceedings of the IVth Congress of the International Comparative Literature Association, ed. F. Jost, The Hague 1966, pp. 169-185)*. Il existe aussi de nombreuses anthologies à caractère international; l'une des plus anciennes, parmi celles qui ont passé l'épreuve du temps, est celle de Capel Lofft, *Laura: or an Anthology of Sonnets (on the Petrarchan Model) and Elegiac Quatorzains: English, Italian, Spanish, Portuguese, French, and German; Original and Translated; Great Part Never Before Published*, vol. 1-5, London 1813-1814. L'une des plus récentes anthologies — tous les sonnets en allemand — est celle de K. Th. Busch, *Sonette der Völker. Siebenhundert Sonette aus sieben Jahrhunderten*, Heidelberg 1954. Voir aussi G. Getto, Ed. Sanguineti, *Il soneto. Cinquecento sonetti dal duecento al novecento*, Milano 1957. Quant à la bibliographie du sonnet, la plus complète semble être celle de Mönch (*op. cit.*, pp. 311-325).

L'historien des lettres, s'il est Italien, constate que le sonnet consiste en quatorze vers — il s'agit donc en principe d'un quatorzain — divisé en un huitain et un sixain, l'un et l'autre se partageant naturellement en quatrains et tercets. Les rimes, pour notre Italien, sont au nombre de cinq et doivent être arrangées selon ce schéma: *abba / abba / cde / cde*. Mais, dès l'enfance du sonnet, certaines licences sont admises; les rimes des quatrains peuvent être croisées, et dans les tercets une variante limitant à deux le nombre de leurs rimes (*cdc / ccd*) est temporairement mise à la mode.

Cette première définition du sonnet est évidemment empirique. Elle dérive immédiatement des exemples fournis par Dante et Pétrarque. Mais les Anglais eux aussi ont donné dans le genre. Ils n'ont pas manqué de s'apercevoir que les quatorze vers pouvaient être répartis d'une façon différente. Non qu'ils aient songé à mieux faire que les Italiens; ils ont simplement et sagement reconnu que l'oreille d'un insulaire est légèrement différente de celle d'un péninsulaire. Mais nous allons voir que c'est dans une île que naquit le sonnet, la Sicile. Les Anglais ont gardé les deux quatrains, et ont fait des deux tercets un troisième quatrain complété par un couplet. La formule, mise à la mode par Sir Thomas Wyatt, est donc: *abba / abba / cddc / ee*. Le huitain et le sixain sont encore clairement visibles dans ce sonnet. Surrey, puis Shakespeare, eux, tendent à multiplier les rimes (sept au lieu de cinq). Elles sont, en effet, pour un son donné, moins abondantes en anglais que dans les langues romanes. Mais voilà qui n'empêchait pas Surrey, par exemple, de donner dans la tendance opposée et de s'efforcer à en restreindre le nombre (trois au lieu de cinq). Pourtant, c'est la disposition des rimes, surtout, que l'on remanie, pour arriver enfin à cette formule: *abab / cddc / efef / gg* (ou, pour trois rimes: *abab / abab / abab / cc*). Puis, Spenser eut l'idée de l'hybridation suivante: *abab / bcbc / cded / ee*, formule dans laquelle nous retrouvons les cinq rimes, à moins que le poète n'ait l'idée de remplacer *ee* par *cc*, ce qui réduit à quatre le nombre des rimes, — dont la disposition, pourtant, dans l'un et l'autre cas, rappelle évidemment les tercets de Dante et toute la technique des rimes que l'on trouve dans la *Divina commedia*.

Ici, pourtant, des problèmes de terminologie surgissent. Une partie du monde critique, en effet, conseille d'appliquer également le terme de sonnet à ces pièces de quatorze vers aux apparences structurelles fantaisistes, et l'autre partie d'appeler ces pièces des quatorzains. Ce nom de quatorzain est réservé notamment au poème qui consiste en trois quatrains à rimes croisées, complétés par un couplet, le tout comptant sept paires de rimes. Dans la pratique, pourtant, la distinction ne se fait pas, et même les puristes, parfois, l'oublient. Tout le monde parle des sonnets, non des quatorzains de Shakespeare et de Spenser, de Sidney et de Daniel. La distinction, du reste, n'est pas applicable d'une façon conséquente: on aurait à s'occuper dès lors de toutes les formes intermédiaires.

Le Français est enclin à rester fidèle aux origines italiennes du sonnet, en ce qu'il aime garder deux quatrains à rimes embrassées et deux tercets; mais les meilleurs poètes de la Pléiade — c'est eux qui ont lancé le sonnet en France — tendent à fixer le schéma *abba / abba / ccd / eed*: une autre déviation assez sensible à l'oreille.

Ce type se métamorphosera en type communément appelé «français», lorsqu'il présentera dans les tercets cette autre variante: *ccd / ede*. Du Bellay en donne de nombreux exemples dans les *Regrets* et plus d'un tiers des morceaux qui constituent *Les Antiquités de Rome* sont des «sonnets français». Mais cette mode sera surtout cultivée au siècle de Louis XIV, et les poèmes — *Sonnet à Uranie* de Voiture, *Job* de Benserade — qui formaient l'enjeu de la célèbre querelle des sonnets, suivent ce modèle². Si donc on voulait définir le sonnet sur le plan international, on en serait réduit à dire qu'il consiste en quatorze vers disposés de telle façon qu'on puisse toujours reconnaître dans les huit premiers vers soit un huitain, soit deux quatrains, lesquels sont suivis soit de deux tercets, soit d'un troisième quatrain et d'un couplet. Tous les schémas cités semblent, en effet, nous autoriser à entériner cette loi.

Pourtant, nous sommes loin d'avoir épuisé toutes les subtilités des sonnettistes. Julien-Auguste Brizeux, l'auteur d'une respectable traduction de Dante, est dit l'inventeur du «sonnet à rebours», que ni Verlaine ni Baudelaire n'ont dédaigné³ et dont l'une des principales formules est *abb / acc / deed / deed*; c'est, en effet, le schéma du poème qui ouvre les *Poèmes saturniens* de Verlaine. Chez Mallarmé, surcroît de raffinement: il écrit un «sonnet français à rebours», commençant par «Ma faim qui d'aucuns fruits», et dont les rimes présentent donc cette disposition: *aab / cbc / deed / deed*. C'est dire qu'on trouvera toujours une minorité — sinon une majorité — qui rejette toute définition du sonnet qui arrête de quelque manière que ce soit la division en strophes, la répartition des rimes ainsi que leur nombre.

N'y aurait-il donc plus qu'un seul critère absolu, celui des «quatorze vers»? Il en résulterait que si Milton fait réciter au choeur de *Samson Agonistes* exactement quatorze vers pour clore sa tragédie — en même temps qu'il achevait sa carrière d'écrivain — si Mallarmé écrit une pièce *Don du poème* en quatorze vers, et si Meyer, encore en quatorze vers, compose le *Chor der Toten* de *Huttens letzte Tage*, ces poètes auraient donc fait des sonnets sans le savoir ni le vouloir. Des poèmes comptant quatorze vers, des quatorzains, si l'on veut, et rien de plus⁴. Mais on se demandera pourquoi on ne peut pas appeler ces poèmes des sonnets. Personne ne saurait donner d'autre raison de ce refus que l'idée générale que l'on se fait du sonnet. Il représente — presque essentiellement — le genre de la difficulté vaincue. Un cadre de strophes et de rimes est donné d'avance au poète qui consent à le remplir. Or, sept paires de rimes plates (ou embrassées) ne forment pas un cadre particulier et Boileau n'aurait guère eu de raison pour écrire:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème⁵.

² Il est curieux de voir que Pierre Corneille, dans le célèbre sonnet où il juge les mérites de ces deux poètes, emploie l'ancienne forme: *ccd / eed*.

³ C. Cuénot, *Nouvel état présent des études verlainiennes*, «L'Information littéraire», VIII: 1956, 4, p. 131.

⁴ La formule des deux derniers poèmes est *aabbccddeeffgg*, celle du choeur final de *Samson Agonistes*, *abababcdedefefef*.

⁵ *Art poétique*, II, 82.

Une partie du mérite du poète, mais non toujours de la valeur du poème, résulte donc de cette difficulté créée par l'étroitesse du moule dans lequel une pensée, un sentiment d'une certaine qualité doivent être pressés.

Ce chiffre fatidique, si l'on oubliait les traditions strophiques de la poésie européenne, serait ridiculement arbitraire. Un critique quelque peu têtue pourrait donc avancer des arguments en faveur d'un sonnet de onze vers ou de dix-sept vers, et la théorie du treizain est possible. Or, en réalité, nous avons le quatorzain.

Il s'agit d'une tradition, et nulle tradition ne survit sans qu'elle réponde à quelque secret désir ou besoin du cœur ou de l'intelligence de l'homme. Cette tradition du sonnet ne transige pas lorsqu'il est question de faire le total des vers. Elle s'est révélée extrêmement conciliante pour l'organisation des rimes et des strophes; les schémas cités plus haut ne sont, en effet, nullement les seuls. Pourquoi se montre-t-elle intraitable quand il s'agit, apparemment, d'une simple question d'arithmétique? Dans *Das Glasperlenspiel*, Hermann Hesse insère une pièce de treize vers; le poème bien connu d'Apollinaire, *Les Colchiques*, a le malheur de compter un vers de trop, et l'arrangement des strophes et des rimes ne rappelle guère Pétrarque (*abaccaa / ccd db / baa*): ce n'est donc pas un sonnet, mais un poème libre. Si l'on analyse *Les Fiançailles*, toujours d'Apollinaire, on s'aperçoit que c'est un «sonnet à rebours» à la mode des laxistes, un sonnet auquel il manque un tercet. Son schéma: *abb / cdcd / efef*. Personne pourtant, hâtons-nous de le dire, n'appellerait ces poèmes des sonnets, surtout pas leurs auteurs. Il s'agit d'une forme apparentée. Des remarques analogues pourraient être faites si l'on pénétrait le royaume de la poésie anglaise ou espagnole, allemande ou russe. La critique s'est fait du sonnet une certaine idée assez fixe, mais dont les contours demeurent flous.

Les diverses littératures nationales, on vient de le dire, préfèrent parfois certains schémas particuliers. Dès la Renaissance, le schéma pétrarquien, pourtant, s'est assuré une diffusion internationale. La France offre un nombre considérable de sonnets ronsardiens (tercets: *ccd / eed*) et de «sonnets français» (tercets: *ccd / ede*). A toutes les pages de sa littérature, l'Angleterre étale une extraordinaire variété du genre. Elle possède notamment toute la gamme du sonnet que l'on appelle souvent élizabéthain, et ces formes ne sont pas restées confinées dans l'île britannique. Avec leurs auteurs, et même sans eux, elles voyagèrent en France. Un tiers des sonnets écrits par Mallarmé sont du type shakespearien, tels *Eventail*, *Feuilles d'Album*, *Chansons bas*, et une série de cinq morceaux précisément nommés *Sonnets*. On pourrait également citer Verhaeren⁶. Valéry non plus n'a pas dédaigné ce type,

⁶ *Les Flamandes*. Cf. *Dédicaces*, p. 413, Ed. Pléiade. On remarque une légère déviation du schéma shakespearien: *abab / cdcd / eff / egg*, les tercets pouvant s'entendre *effe / gg*. Il s'agit d'un poème tout en rimes masculines. On devrait aussi, dans une étude complète du sonnet, analyser le problème de l'alternance, un élément constitutif de la prosodie de plusieurs littératures. Ici, pour demeurer dans le domaine français, de nombreuses possibilités se présentent: dans *L'Abeille* (op.

comme il le montre dans *Vu*⁷, et Baudelaire même avait aimé expérimenter avec le sonnet élizabéthain. On peut s'étonner que la critique française ne se soit encore jamais aperçue que la fameuse *Invitation au voyage* n'est qu'une suite de trois sonnets à l'anglaise dont voici le schéma: *aabccbddeffe / gg*. Bien des critiques ont souverainement décidé où commence et où s'arrête le sonnet, mais personne ne les croit. Dans l'article *Sonnet* Henri Morier⁸ appelle les sonnets de Baudelaire qui ne suivent pas les modèles du moyen âge italien ou de la Renaissance française des «faux sonnets» (p. 391). L'auteur des *Fleurs du Mal* écrivit en tout soixante-deux de ces sonnets si aimablement qualifiés de faux, et qui sonnent si juste, et cela sur plus de trente schémas. On constate que *Le cadre*, *Le flambeau vivant*, *Causerie* (*abab / cdcd / eef / fgg*) suivent de très près le modèle shakespearien.

Certaines règles du sonnet demeurent intimement liées à la prosodie propre de chacune des littératures particulières. En Italie, le vers du sonnet, originairement, était l'hendécasyllabe. En Angleterre, on se servait du décasyllabe, et en France du décasyllabe bien vite vaincu par l'alexandrin (dodécasyllabe). Mais on se hâte de prendre un peu partout certaines licences. Les poètes français furent peut-être — dans le domaine du mètre — les plus libertins de tous. *Les Antiquités de Rome*, recueil qu'on a déjà cité, donne alternativement des sonnets en vers de douze et de dix syllabes. Et *Job*, de Benserade, ainsi que le verdict de Corneille, poèmes qu'on vient également de nommer, sont écrits en vers octosyllabes. Plus nous approchons de l'ère contemporaine, plus les variantes se multiplient. Ainsi, dans *Rêve pour l'hiver*, de Rimbaud, le second et le quatrième vers des quatrains de même que le troisième des tercets sont des vers de six syllabes. *Sur une Dame blonde*, sujet pétrarquien s'il en est, de Théodore de Banville, est en vers de quatre syllabes, et les rimes respectent le schéma français. Le mathématicien s'étonne: l'un des principes même du sonnet est de conférer à une pensée ou à une émotion une certaine longueur «standard». Cette longueur serait-elle indifféremment quatorze fois douze ou quatorze fois quatre, soit 168 ou 56 syllabes? Mais les génies destructeurs du sonnet sont allés plus loin dans leurs lubies. Au lieu de quatorze vers, se sont-ils dit, on pourrait aussi avoir quatorze syllabes. Voici ce que nous offrent deux inconnus, l'un Français, l'autre Portugais⁹:

cit., p. 124), Valéry emploie des rimes féminines dans les deux quatrains et des rimes masculines dans les tercets. Puis, il y a des poètes français qui ne se souviennent pas que Boileau a consacré d'autres usages: les rimes par exemple doivent être du même nombre (singulier ou pluriel), visuellement du moins. Si donc, dans *Orphée*, Valéry fait rimer *pierres* et *sanctuaire*, il pêche non pas contre la règle de Pétrarque, mais contre celle de sa nation, qui veut que le sonnet soit aussi pour l'oeil.

⁷ *Poésies*, 1942, p. 41, Ed. Gallimard (schéma: *abab / cdcd / efef / gg*). D'autres sonnets valériens tiennent tout ensemble du type shakespearien et du type spensérien. Cf. *La Ceinture* (*abba / bcbb / deed / ff*).

⁸ *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris 1961.

⁹ Ces sortes d'amusements ont été pratiqués dans toutes les littératures occidentales, les exemples cités étant pris ou hasard.

Fort	Deus
Belle,	Vê
Elle	Que
Dort!	Meus
Sort	Ais
Frêle!	Não
Quelle	São
Mort!	Mais
Rose	De
Close,	Dó
La	Por
Brise	Ti
L'a	Ó
Prise.	Flor!

A côté du sonnet «classique», on le voit, on a cultivé le para-sonnet.

De cette première série de réflexions on conclura qu'il existe dans l'aire des littératures européennes trois principaux types de sonnet; à ces trois types on peut comparer des formes qui s'en rapprochent par leur structure, par leur contenu même, et l'on peut aussi, improprement, sans doute, appeler ces «bâtards» du nom de la famille. Le moment est venu de récapituler les caractéristiques de ces types fondamentaux:

1^o — Sonnet italien ou pétrarquien. Schéma: *abba / abba / cde / cde*.

2^o — Sonnet en usage en France

a) ronsardien. Schéma: *abba / abba / ccd / eed*.

b) français. Schéma: *abba / abba / ccd / ede*.

3^o — Sonnet anglais, ou shakespearien. Schéma: *abab / cdcd / efef / gg*.

Il est clair que les pays dont ces types empruntent l'adjectif sont loin d'être les seuls à les pratiquer, ou à les pratiquer à l'exclusion des autres types. Les Allemands, par exemple, ont toujours préféré la forme italienne. Dans un célèbre «sonnet au sonnet» (*Das Sonett*), August Wilhelm Schlegel entend définir de la façon la plus précise les caractéristiques formelles du sonnet, et se sert d'une variante du type pétrarquien (*abba / abba / cde / dce*):

Zwei Reime heiss ich viermal kehren wieder
Und stelle sie geteilt in gleiche Reihen,
Dass hier und dort zwei, eingefasst von zweien,
Im Doppelchore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette, durch zwei Glieder
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze.

Doch, wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih ich Hoheit, Füll in engen Grenzen
Und reines Ebenmass der Gegensätze.

II

Les caractéristiques du sonnet ne sont pas de pure forme. L'idée qu'il est censé exprimer doit, en effet, être d'une certaine qualité et d'une certaine nature, et elle doit, dans le poème, se développer d'une certaine manière.

La tradition pétrarquienne nous offre un développement relativement simple. Il s'agit d'une architecture qui correspond, *mutatis mutandis*, à toute oeuvre littéraire d'allure classique: après la présentation du sujet on se soucie de l'expliquer, ou de l'illuminer; après avoir posé la question, on y répond ou on l'élude. Voilà, dans la plus vieille tradition italienne, la fonction, respectivement, des quatrains et des tercets. Les uns sont d'ordre objectif, les autres, d'ordre subjectif. Le huitain s'occupe du problème, en quelque sorte, commente une donnée, constate des faits, montre l'idéal, alors que le sixain résout, conclut, dissipe un doute, formule une déclaration ou applique un principe d'ordre général à la situation particulière dans laquelle se trouve le poète, parfois remplacé par le personnage dont il est supposé se faire l'interprète. Le passage du huitain au sixain marque le tournant: la pensée, l'émotion, prend une autre direction. Il y a, à ce moment précis, contraste, changement de décor ou de tableau, et l'on évolue dans la direction du dernier vers qui doit, en quelque sorte, contenir la «substantifique moelle», la philosophie de l'oeuvre, ou l'expression la plus condensée de l'émotion décrite. Ce dernier vers tend donc à évoluer vers le proverbe, la maxime, l'aphorisme. Il faut distinguer là l'une des raisons pour lesquelles les Anglais changèrent la structure du sonnet et qu'ils choisirent de le terminer par un couplet, sorte de distique ressemblant à l'épigramme et se détachant souvent assez nettement du corps formé de trois quatrains — ou d'un douzain. Cette caractéristique de l'*in cauda venenum*, ou de la pointe finale, n'est évidemment pas un signe distinctif du sonnet: on en trouve les éléments, à un autre niveau, dans le drame, dans l'épopée ou dans le roman. Des exemples de ces pointes pourraient être cités dans d'innombrables sonnets. L'un des premiers de la littérature française, par Mellin de Saint-Gellais, est arrangé tout entier en vue de l'effet — un effet d'anticlimax, ici — que doit produire le dernier vers:

Il n'est point tant de barques à Venise,
D'huitres à Bourg, de lièvres en Champagne,
D'ours en Savoie et de veaux en Bretagne,
De cygnes blancs de long de la Tamise,

Ni tant d'amours se traitant en l'église,
Ni différents aux peuples d'Allemagne,
Ni tant de gloire à un seigneur d'Espagne,
Ni tant se trouve à la cour de feintise,

Ni tant y a de monstres en Afrique,
D'opinions en une République,
Ni de pardons à Rome un jour de fête,

Ni d'avarice aux hommes de pratique,
Ni d'arguments en une Sorbonnique,
Que m'amie a de lunes dans la tête.

Il est rare, pourtant, que le poète commence à aiguïser sa pointe dès les premiers mots. Elle ne se devine qu'aux tercets et souvent ne surgit, soudain que dans le tout dernier; mais toujours il y a effet de surprise, produit par un contraste, un symbole, un rapprochement de termes. Ainsi, Francisco de Quevedo finit son *A Roma sepultada en sus ruinas* par

Lo fugitivo permanece y dura,

et Luis de Góngora conclut le dix-huitième sonnet de son recueil par

Oh bella Clori, oh dulce mi enemiga.

Souvent, cette saillie finale, au lieu d'être de l'ordre linguistique comme le furent celles de ces deux poètes espagnols, relève de l'ordre de la pensée. Il consiste en une image, et alors, souvent, il comprend plus d'un vers. Goethe, pour expliquer les raisons qui tendent à l'éloigner de l'art du sonnet, se compare, résumant sa pensée, à un sculpteur, qui préfère tailler sa statue dans un bloc plutôt que de la fabriquer en collant des pièces:

Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze,
Und müsste nun doch auch mitunter leimen¹⁰.

Trait de l'ordre des émotions, dans le sonnet de Thomas Gray *On the Death of Richard West*:

I fruitless mourn to him that cannot hear
And weep the more because I weep in vain.

C'est une image, parfois, qui produit la surprise. Quand un poète, aujourd'hui oublié, Guillaume Colletet (1598-1659) voulut ridiculiser un «poète buveur d'eau», auquel il voue un sonnet, il commence par faire l'éloge des Muses auxquelles était dédiée la fontaine Hippocrène où s'abreuvait Pégase, mais conclut qu'elles, les Muses, n'en boivent point:

Les tonneaux de vin grec échauffent leurs repas
Et l'eau n'y rafraîchit que le cul des bouteilles.

¹⁰ Composé en 1800 ou 1801. Il y a, dans toutes les littératures un nombre respectable de «sonnets au sonnet», dans lesquels les poètes ont expliqué leur théorie du genre. On pourrait nommer A. W. Schlegel, Régner-Desmarais, Wordsworth, Keats, Lope de Vega. Pour la littérature espagnole, voir E. Vázquez de Aldana, *Antología de sonetos al soneto*, Madrid 1950.

Baudelaire nous fournit des exemples plus fameux de ces effets inattendus. Nous choisissons *La Géante*, poème des *Fleurs du Mal* où le poète, s'adressant à sa maîtresse, exprime le désir de

Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

Le sonnet est particulièrement propre à exprimer des idées et des sentiments isolés. Pourtant, l'histoire littéraire nous apprend que les séquences, suites ou cycles de sonnets sont aussi nombreux que célèbres. *La vita nuova* de Dante, il est vrai, ne renferme pas seulement des sonnets. Nous avons là, pourtant, l'un des premiers modèles du genre cycle, chaque poème du recueil contenant une pensée complète, il est vrai, mais en parfaite harmonie avec le tout. Pétrarque, par ses *Rime in vita e morte di Madonna Laura*, communément appelé *Canzoniere*, fit plus encore que Dante pour ouvrir cette nouvelle voie de la poésie. Notons que la version italienne du *Roman de la Rose*, de l'époque de ces deux poètes, est également une suite de sonnets, au nombre de deux cent trente. En France, les séquences abondent. Du Bellay commença le mouvement avec *Olive* (1549), et peu après, Ronsard compose les *Amours de Cassandre*, les *Amours de Marie*, les *Sonnets pour Hélène*. Philippe Desportes est l'auteur des *Amours d'Hippolyte*, Marc de Pavillon, des *Amours de Théophile*, pour ne citer que des oeuvres du seizième siècle. En Angleterre aussi, les cycles de sonnets ont été cultivés par de nombreux poètes. A cette même époque s'y publient *Astrophel et Stella*, de Sir Philip Sidney, les *Amoretti* d'Edmund Spenser, *The Tears of Fancy* de Thomas Watson, *Parthenophil and Parthenophe*, de Barnabe Barnes, *Licia*, de Giles Fletcher, pour ne citer que quelques exemples. Les *Sonnets* de Shakespeare forment un groupe de cent cinquante quatre poèmes, et ferment, pour quelques dizaines d'années, la longue liste des séquences écrites dans le monde anglo-saxon. Elles renaissent, brillamment, au XIX^e siècle, quand Dante Gabriel Rossetti publie son *House of Life*, quand Elizabeth Barrett Browning écrit ses *Sonnets from the Portuguese*, que l'on pourrait comparer, ou opposer à *Modern Love* de George Meredith, et en 1909 parut, à titre posthume, la séquence *Mimma Bella*, de Lee-Hamilton. La série *1914*, par Rupert Brooke, peut être rapprochée, quant au sentiment patriotique qui s'y exprime, des *Sonnets Dedicated to National Independence and Liberty*, composés par Wordsworth un siècle plus tôt. Une même personne, une même inspiration confèrent à ces collections une certaine unité, mais chaque sonnet, comme on vient de le dire, garde sa valeur autonome, intrinsèque. Chaque sonnet demeure utile à la série, non indispensable; il jette une lumière plus vive sur le thème général de l'oeuvre¹¹.

Si, après cette seconde série de réflexions sur la nature du sonnet et sur son contenu général, on persistait dans le désir d'une définition, je dirais: le sonnet

¹¹ Pour les cycles de sonnets dans les lettres anglaises, voir L. C. John, *The Elizabethan Sonnet Sequences. Studies in Conventional Conceits*, New York 1964; J. S. Scott, *Les Sonnets élisabéthains*, Paris 1929; Br. Stirling, *The Shakespeare Sonnet Order: Poems and Groups*, Berkeley 1968.

est un poème de quatorze vers; voilà sa seule loi précise. Et voici quelques règles dont l'application est laissée dans une grande mesure à la discrétion du poète, qui, généralement, atteint plus sûrement le but propre du genre en les respectant aussi strictement que possible. Elles sont toutes fonction du but à atteindre, qui consiste à produire le plus puissant effet poétique possible avec un minimum de moyens — ou, du moins, d'espace — d'offrir les plus vifs contrastes résolus dans la plus parfaite unité, la plus parfaite harmonie. Le sonnet présente deux systèmes de vers — le système majeur et le système mineur — dont le mètre répond de préférence au mètre lyrique le plus ample de la littérature en question. Ces deux systèmes se tiennent l'équilibre, l'un formant, dans le sonnet classique, un ensemble de huit vers, l'autre six, alors que dans le sonnet anglais, l'un compte douze, l'autre deux. Mais, dans ce sonnet anglais d'apparence asymétrique le système majeur est presque toujours marqué de contrastes secondaires, le couplet final tendant à s'opposer au tout, ou à compléter ce tout d'une manière frappante. Ce même contraste se vérifie dans les rimes, qui doivent être riches, et différer fondamentalement par le timbre des sons, dans les deux systèmes. L'antithèse, portant, n'a rien d'abrupte. Il s'agit plutôt de deux panneaux d'un diptyque (l'ode pindarique est un triptyque), formant une harmonie, une unité dans la diversité. Les deux systèmes sont de dimensions inégales, tout en demeurant d'importance égale, et si le cadre général demeure fort net, il n'a rien de rigide. Certains auteurs, certaines langues l'ont heureusement plié à leurs propres circonstances.

III

L'histoire du sonnet, depuis ses origines obscures à ses plus brillants triomphes, est fascinante. Mais l'éclat même de sa fortune place le lecteur en face d'un mystère. Généralement, en effet, on est enclin à croire que plus un genre est artificiel, plus il est éphémère. Or, les règles qui entourent le sonnet semblent toutes relever l'arbitraire.

Deux raisons au moins expliquent cette fortune. La première est d'ordre extrinsèque: quand deux génies, Dante et Pétrarque, fondent en partie leur universelle renommée sur ce curieux arrangement de quatorze vers, les poètes qui leur succèdent doivent donc, tout naturellement, s'essayer eux aussi à cette alchimie à la formule si simple. L'autre raison est d'ordre intrinsèque. Toute l'histoire du sonnet montre jusqu'à l'évidence que quatorze vers semblent être l'espace le plus heureux qui permette d'exprimer d'une façon condensée une pensée, une image, une émotion. Ce nombre magique, en même temps, se prête au jeu des rimes. Les effets d'ombre et de lumière, de repos et de mouvement, la concision, le parallélisme, bref, tout ce que l'esthétique prescrit ou conseille au poète peut trouver en un seul sonnet la plus convainquante illustration. Pourquoi un court de tennis a-t-il soixante-dix-huit pieds de long et trente-six de large? Parce que un certain idéal sportif peut le mieux se réaliser dans cet espace. Pourquoi sommes-nous tentés de croire que

les mesures du sonnet et du court de tennis sentent l'artifice? Parce que nous éprouvons de la peine à nous défaire de la superstition de l'arithmétique décimale et que nous croyons le système métrique naturel, alors qu'il est simplement pratique. Une superstition analogue a conduit une partie de l'élite pensante à diviser la littérature en siècles¹².

Les faits, c'est-à-dire l'histoire du sonnet, confirment que nous avons affaire à une forme littéraire justifiée par la forme de notre intellect. Le sonnet n'est pas la conclusion d'une théorie, mais le résultat d'une expérience ou d'une série d'expériences. Quelle est donc, en bref, cette histoire?

Le sonnet est né en Sicile, au cours du second quart du XIII^e siècle, sous les auspices de Frédéric II, roi de Sicile, roi des Romains, roi des Allemands, et enfin Empereur romain-germanique, qui entretenait une brillante cour à Palerme. Il écrivait lui-même des poèmes, en sicilien vulgaire, et l'on a de lui un délicieux traité de fauconnerie, *De arte venandi cum avibus*. C'est dans cette cour remarquable par le goût littéraire qui s'y épanouissait librement, par l'esprit cosmopolite qui s'y nourrissait des apports byzantins et arabes, que le sonnet vit le jour. Il existe, en effet, trente-cinq sonnets composés en Sicile entre 1220 et 1250¹³, d'auteurs divers. Parmi eux, un certain Giacomo ou Jacopo da Lentino, Jacques le Notaire semble avoir joué le rôle principal et il a les meilleures chances du monde d'avoir gagné la course au sonnet. Il est généralement considéré en être l'inventeur¹⁴. Au berceau du sonnet, dans cette même cour de Frédéric II, se trouvaient, en outre, au moins deux personnalités que l'histoire n'a pas oubliées: Rinaldo d'Aquin, en qui l'on s'accorde à reconnaître le frère du grand Thomas, et Pietro della Vigna, le célèbre chancelier de l'Empereur; une critique mal avisée lui accorde parfois l'honneur d'avoir écrit le premier sonnet, alors qu'il n'est qu'un des collaborateurs — le plus distingué de tous — de la première collection.

Lentini, évidemment, n'a pas trouvé la formule du sonnet tout seul. Elle est sortie du laboratoire sicilien, il est vrai, mais les premiers essais furent certainement faits ailleurs et à des époques fort antérieures à celle qui nous occupe. On peut penser que dès le moment où la rime — elle s'est développée au cours du moyen âge — devint partie intégrante de la poésie, tant latine que vulgaire, on tenta d'en explorer et d'en exploiter certaines possibilités; ces tentatives étaient à la mode parmi les poètes italiens, à un moment où leur langue se fixait, aussi bien que parmi les

¹² Il n'est pourtant pas exclu que ce huitain et ce sizain, dont la moyenne donne le chiffre sacré sept, ait représenté une sorte de symbole pour les sonnettistes du Moyen Âge. Le plus orthodoxe de tous les poètes protestants du XVIII^e siècle, Albert de Haller a combiné ce chiffre avec le système décimal. *Die Alpen* sont un poème de 49 (7²) strophes de dix vers chacune. Au chapitre 9 de son *Astronomia nova* (1606) Kepler avait formulé en 49 articles les grands principes de sa théorie.

¹³ Cf. E. Langley, *The Extant Repertory of the Early Sicilian Poets*, PMLA, XXVIII: 1963, pp. 454-520. On consultera aussi E. H. Wilkins, *The Invention of the Sonnet*, «Modern Philology», XIII: 1915, pp. 463-493.

¹⁴ Cf. Wilkins, *op. cit.*, pp. 493-494.

poètes provençaux dont on connaît l'influence sur de vastes domaines du bassin méditerranéen. Quant au nom même de sonnet (un petit son, *sonetto* étant le diminutif de *suono*), il rappelle qu'il s'agit d'un genre de poésie destiné à être chanté, du moins à être récité avec accompagnement d'un instrument. Il s'agit bien d'une sorte de petite chanson, *ein Liedchen*, *a little song*¹⁵. La douceur des sons musicaux devait s'harmoniser avec celle de cette nouvelle poésie.

Au cours de la seconde moitié du XIII^e siècle, le sonnet s'épanouit dans la péninsule italienne. On trouve à cette époque les noms d'une vingtaine d'auteurs de sonnets, dont il faut au moins, ici, en retenir deux, Guittone d'Arezzo et Balduccio d'Arezzo, et l'on sait qu'Arezzo est aussi la patrie de Pétrarque, ville voisine et rivale de Florence; et il faut se souvenir que le Florentin Dante Alighieri prit part, en 1289, à la bataille de Campaldina, laquelle opposait les deux cités. Parti de la Sicile, le sonnet semble s'être établi alors en Toscane¹⁶. C'est donc bien un certain milieu, un certain état de la poésie qui, au XIV^e siècle, permirent à Dante et à Pétrarque de développer le genre, du moins les aidèrent dans leur tâche. A cette époque les auteurs de sonnets ne furent pas moins nombreux qu'à l'époque précédente, mais ils furent mis à l'ombre par ces deux génies, à l'exception de Giovanni Boccaccio qui, pourtant, ne se fit pas du sonnet une spécialité. Au *Cinquecento* et au *Seicento*, des noms comme Lorenzo de Medici, Leonardo da Vinci, Ludovico Ariosto, Pietro Bembo, Michelangelo Buonarroti¹⁷, Torquato Tasso, Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Vittorio Colonna, Giovanni Battista Guarini, Giambattista Marino, s'inscrivent dans la longue liste des auteurs de sonnets italiens. On vit dans le *Settecento* Pietro Metastasio et Giuseppe Parini, puis, Vittorio Alfieri et Vincenzo Monti, ce dernier appartenant aussi à l'*Ottocento*. Suivent Ugo Foscolo et Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli et Gabriele d'Annunzio. Et la tradition s'est perpétuée jusqu'à nos jours¹⁸.

Le succès du sonnet fut tel, en France, à partir de l'école littéraire appelée la Pléiade, que quelques-uns de ses poètes finirent par croire qu'ils l'avaient inventé¹⁹, et que la critique de ce pays a éprouvé de sérieuses difficultés à reconnaître la validité

¹⁵ Mönch cite une quarantaine d'études sur la musique de sonnet (*op. cit.*, pp. 324-325).

¹⁶ Cf. G. Contini, *Poeti del Duecento*, vol. 1-2, Milano 1960.

¹⁷ Le lecteur comprendra qu'il ne s'agit pas, ici, d'étudier l'influence exercée par le sonnet italien sur le sonnet européen. Bien des recueils italiens, du reste, ne furent traduits, en tant que poèmes, dans les diverses langues européennes, qu'à des dates relativement récentes. Je ne donnerai ici qu'un seul exemple de ces internationalisations tardives: J. A. Symonds (lui-même auteur de sonnets), *The sonnets of Michael Angelo Buonarroti and Tommaso Campanella; Now for the First Time Translated into Rhymed English*, London 1879.

¹⁸ Cette liste, comme celles qui vont suivre ne veut que fournir les noms des sonnettistes les plus réputés. B. Croce a reproduit dans son anthologie *Lirici marinisti* 478 sonnets de 72 auteurs.

¹⁹ Du Bellay (cité par Littré, *Dictionnaire de la langue française*, art. *sonnet*) reconnaît pleinement l'origine italienne du sonnet: «Etant le sonnet d'italien devenu français, comme je crois, par Mellin de Saint-Gelais». Il s'agit bien d'un genre naturalisé français, en quelque sorte.

de l'acte de naissance sicilien du sonnet. On en plaça le berceau en Provence. Dans un livre d'histoire littéraire du XVIII^e siècle, on peut lire: «Le sonnet est né en France et les Italiens ont fait de vains efforts pour s'en approprier l'origine»²⁰. La même idée est reprise cent ans plus tard par des critiques tel Charles Asselineau²¹. Il semble que Clément Marot et Mellin de Saint-Gelais²² furent les premiers sonnettes français. Ils ont tout deux fait des séjours prolongés en Italie avant d'atteindre l'âge de trente ans. Le premier composa dix sonnets, le second dix-sept, et les uns et les autres n'ont guère aujourd'hui qu'une valeur historique. Mais voici la célèbre Pléiade et ses satellites: Ronsard, le chef du groupe, Du Bellay, Desportes, tous trois déjà cités. On doit leur associer Remy Belleau, Antoine de Baif, Pontus de Tyard, Etienne Jodelle, Olivier de Magny, ainsi que des poètes étrangers à la Pléiade ou qui n'y étaient associés qu'indirectement: Louise Labé, Etienne de la Boétie, Jacques Grévin, Jean de Sponde, Marc de Papillon. On constate donc que cette première floraison du sonnet français a lieu deux ou trois cents ans après le premier épanouissement du sonnet italien. C'est sous l'influence du cercle de Ronsard et de Du Bellay que le poète flamand Jan van der Noot (1539-1595) écrit ses sonnets et en introduisit la mode dans les Pays-Bas et les Flandres. Le Flamand Karel van de Woestijne (1878-1929) se trouve avec Jan van Nijlen et quelques autres à l'extrémité opposée de la longue chaîne. Mais lorsqu'on étudie l'histoire du sonnet dans les Pays-Bas, il faut aussi se souvenir de leurs longues relations culturelles et politiques avec l'Espagne.

Il faudra attendre le XIX^e siècle pour assister à la renaissance du sonnet français. Au XVII^e siècle, on l'a déjà dit, les Voiture et les Benserade en fabriquaient. Mais le classicisme est évidemment l'époque des grands genres, et quand il s'agit du classicisme français, c'est l'apothéose du théâtre. On est dans un climat où le sonnet ne peut vivre, sinon dans un salon, en serre chaude. Si Ronsard et Du Bellay n'avaient pas laissé de sonnets (ni rien d'équivalent qui les remplaçât) leur rôle dans l'histoire et la critique littéraires serait complètement changé. Mais si Racine, Corneille, Molière n'avaient pas composé les quelques sonnets qu'ils ont daigné léguer à la postérité, leur mémoire n'en serait en aucune manière affectée. Pourtant, il y eut, au XVII^e siècle, quelques hommes du troisième rang, et surtout du quatrième, des médiocres et des mesquins, les Pierre le Moyne (1602-1671) et les Georges Brébeuf (1618-1661), qui se sont obstinés à fabriquer des sonnets, dont les caractéristiques s'accordaient si peu avec l'esprit du temps. On les trouve pourtant dans

²⁰ J. Hardion, *Nouvelle histoire poétique*, vol. 3, Paris 1751, p. 119.

²¹ *Le Livre des sonnets*, introd.: *Histoire du sonnet*, Paris 1875 (première éd. 1755), pp. VII-XXXVII. Cette idée de la prétendue origine française du sonnet remonte au moins à l'*Art poétique* de Gu. Colletet, Paris 1658, pp. 16-26.

²² Cf. P. Villey, *Marot et le premier sonnet français*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», XXVII: 1920, pp. 538-547, ainsi que J. Vianey, *Le Pétrarquisme en France au XV^e siècle*, Montpellier 1909. Il existe, pour le XVI^e siècle français et italien, un ouvrage bibliographique important, de H. Vaganay, *Le sonnet en Italie et en France au XVI^e siècle*, Paris 1903.

les manuels et les anthologies, car quelqu'un, un jour, a décidé, qu'au XVII^e siècle, en France, tout était «grand». Il est vrai que tout comme les trois célèbres auteurs de théâtre, Saint-Amant, Scarron, La Fontaine, Boileau, à des moments de distraction, se sont essayés au sonnet. Ces tentatives, eussent-elles été des réussites, n'en resteraient pas moins en marge de leur oeuvre. Quant au XVIII^e siècle, il est celui de la prose poétique, et aussi celui de l'émancipation des formes²³, tout comme la première moitié du siècle suivant.

La seconde moitié du XIX^e siècle, au contraire, est l'époque du culte de la forme. Ce changement est frappant. Dans toute l'oeuvre de Victor Hugo on ne découvre guère plus d'une dizaine de sonnets, une vingtaine chez Musset, et un nombre bien inférieur dans celle de Vigny. Comment, du reste, l'âme romantique se serait-elle laissée emprisonner dans une cage à quatorze barreaux? Il faut être Anglais et se nommer Wordsworth, pour savoir ce secret-là. Mais Théophile Gautier, lui, le grand promoteur de la théorie de l'art pour l'art, a plus de cinquante fois «scandalisé le bourgeois» par un sonnet, tandis que l'olympique Leconte de Lisle n'a guère qu'une vingtaine de sonnets à son crédit. Il a fallu l'impulsion de Sainte-Beuve, l'enthousiasme de José-Maria de Hérédia et de Théodore de Banville, le talent de Louis Ménard et de Catulle Mendès, le génie des Baudelaire, des Verlaine et des Rimbaud pour ressusciter et renouveler la tradition²⁴. Elle sera continuée au XX^e siècle, dans la poésie d'Apollinaire, d'Emile Verhaeren, de Francis Jammes, de Paul Claudel, de Paul Valéry: il semble bien que les Siciliens du XIII^e siècle aient donné aux Français un genre permanent.

On peut s'étonner que Chaucer, qui avait séjourné en Italie et qui fut l'un des premiers Anglais à connaître l'oeuvre de Dante n'ait pas composé un seul sonnet. La manie du sonnet, en effet, n'atteignit l'Ile britannique que peu d'années seulement après que la France du XVI^e siècle en eut été saisie. On remarque, du reste, dans les deux pays, un certain parallélisme dans l'histoire et le développement de notre forme littéraire. La mode, en Angleterre, fut lancée par une anthologie, la *Tottel's Miscellany*, parue en 1557; le recueil contient les sonnets de deux poètes qui avaient l'un et l'autre visité l'Italie, Sir Thomas Wyatt et Henry Howard, Earl of Surrey. Ces deux poètes pourraient bien, quant à leur rôle dans l'histoire du sonnet, être comparé à Ronsard et à Du Bellay; ils pouvaient symboliser la Pléiade française. Les Anglais, en effet, n'ont pas seulement puisé directement à la source italienne: volontiers, leurs plus célèbres auteurs de sonnets passaient par la France. Spenser a traduit les *Antiquités de Rome* de Du Bellay et les biographes de Shakespeare —

²³ Des sonnets isolés se trouvent évidemment chez Jean-Baptiste Rousseau, le moins obscur des poètes lyriques (je fais exception de Chénier) du XVIII^e siècle français, chez Voltaire même, et chez Fontenelle, chez Lefranc de Pompignan et Alexis Piron. Cf. E.W. Olmsted, *The Sonnet in French Literature*, Ithaca, N. Y., 1897.

²⁴ On notera le livre d'Etiemble, *Le Sonnet des voyelles. De l'audition colorée à la vision érotique*, Paris 1968.

dont les sonnets seront traduits par Rilke²⁵ — insistent sur les dettes que leur poète a contractées envers ses collègues du continent²⁶. Mais, dans l'ensemble, les Anglais ne se sont guère sentis les débiteurs des Français. Ils ont bien souvent reconnu pour leurs maîtres les chantres de Béatrice et de Laure, et non le poète de Cassandre et de Marie. Dans les quatorze vers de son *Scorn not the Sonnet*, Wordsworth nomme sept sonnettistes qui ont illustré le genre, soit trois Italiens (Dante, Pétrarque, Tasso), trois Anglais (Spenser, Shakespeare et Milton, le plus italien, quant à la forme, de tous les auteurs de sonnets d'Angleterre), et un Portugais (Camoëns). En tout cas, la seconde moitié du seizième et le début du dix-septième siècles montrent que la mode, en Grande-Bretagne, en est au sonnet. Outre les poètes déjà cités — Wyatt, Surrey, Spenser, Sydney, Shakespeare et quelques autres — il faut rappeler John Lyly, mais surtout Thomas Watson et son *Hecatonynthia* ainsi que ses *Tears of Fancy*, déjà cités, Henry Constable et sa *Diana*, Michael Drayton et ses *Amours in Quatorzains*, Samuel Daniel et sa *Delia*. On pourrait se souvenir, toujours au XVI^e siècle, de Giles Fletcher et de Barnabe Barnes, de Thomas Lodge et de William Percy, ainsi que d'une dizaine d'autres.

Le XVII^e siècle anglais possède au moins un grand génie pour continuer la tradition, Milton, précédé de John Donne et de William Drummond. Mais, à cette époque, il faudrait plutôt chercher des noms de poètes qui se soient abstenus de composer des sonnets. Parmi les poètes de renom, je ne vois, au XVII^e siècle, que Jonson et Harington qui n'aient pas vraiment été intéressés à contribuer à l'épanouissement d'un genre si bien établi dans la littérature anglaise. Après Milton et sa génération, la chaîne, pourtant, se rompt. Puis Thomas Gray et Thomas Warton se chargent de la réparer, provisoirement du moins. Mais il a vraiment fallu attendre Wordsworth pour assister au renouveau du sonnet anglais.

Il est, en effet, comme on l'a dit, le seul grand poète romantique de Grande-Bretagne qui ait eu le génie du sonnet. Shelley en écrivit, il est vrai, Coleridge aussi, et Keats, et Byron, mais il ne s'agit point, chez tous ces poètes, d'une partie essentielle de leur oeuvre, ni d'une de leurs formes préférées. Le sonnet sera, au XIX^e siècle, le genre d'Elisabeth Barrett Browning, sa réputation restant surtout attachée à ses *Sonnets from the Portuguese*, et dans les travaux de Dante Gabriel Rossetti — nom que le lecteur a également déjà rencontré — le sonnet prend aussi une place centrale, *The House of Life* étant l'une de ses oeuvres maîtresses²⁷. Depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, les artisans du sonnet, tels William Lisle Bowles,

²⁵ Il n'est pas possible de mentionner ici les traductions que des milliers d'amateurs et d'érudits, de poètes et ... de prosateurs ont publiées. Celle d'A. Th. Barton réjouit le coeur d'un «classique» (*Guilielmi Shakespeare Carmina*, London 1913-1923).

²⁶ Voir en particulier Sir Sidney Lee, *A Life of Shakespeare*, New York 1909.

²⁷ Comparez, par exemple, le premier vers du sonnet de Keats *On the Sonnet*: "If by dull rhymes our English must be chained..." et le début du sonnet de Rossetti *The Sonnet*: "A Sonnet is a moment's monument / Memorial from the Soul's eternity". On voit de quel côté se trouve l'enthousiasme.

le meilleur de sa classe — mais ses cinquante échantillons sont loin d'être tous bons — se présentent en légion. On pourrait citer Aubry de Very, George Meredith, Algernon Charles Swinburn, Oscar Wilde. Au XX^e siècle, Yeats et Masfield se sont fait un nom dans l'histoire du sonnet. Aux Etats-Unis, Henry Wadsworth Longfellow s'est fait remarquer par des sonnets, ainsi que Jones Very, Ezra Pound, Edwin Arlington Robinson et, à une époque plus récente, Edna St. Vincent Millay et Malcolm Cowley.

L'Italie, la France et l'Angleterre ne sont pas seuls terres d'élection du sonnet. L'Espagne également, ainsi que le Portugal se sont enthousiasmés du genre. L'Allemagne, aussi, à moins juste titre, pourtant, tient une place respectable dans l'histoire générale de notre forme poétique.

Le sonnet fut révélé à la presqu'île ibérique avant qu'il ne le fut à la France; mais jamais les poètes espagnols, à quelques exceptions près, ne se passionnèrent réellement, corps et âme, pour le genre. Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398-1458), auteur de *l'Infierno de los enamorados* — où il se montre disciple de Dante aussi bien que de Pétrarque — a probablement le mérite d'avoir introduit le sonnet en Espagne²⁸. Il composa, en effet, durant une carrière diplomatique fort mouvementée, quarante-deux *Sonetos fechos al italico modo*, dont la valeur intrinsèque, pourtant, demeure minime. Mais ces sonnets prouvent que les Espagnols se sont laissé inspirer par Pétrarque cent ans avant les Français. L'effort de Santillana ne suffit pas à lancer dans sa patrie la vogue du genre. Juan Boscán Almogáver (ca. 1490-1542) voulut à son tour s'y essayer. Chez ce poète de seconde classe, le goût tenait lieu de génie. Le goût tout seul, pourtant, ne suffit pas — même quand une veuve fidèle se charge de publier les quatre-vingt-douze sonnets laissés par le mari²⁹ — à faire d'un honnête talent l'égal des auteurs de la Pléiade ou des poètes élisabéthains. Le rôle de Boscán, comme celui de Santillana, du reste, est plutôt dans le domaine de la prosodie que dans celui de la poésie. C'est après eux, en effet, que la littérature espagnole s'est tournée vers le mètre italien, l'hendécasyllabe. Mais elle ne s'est pas encore tournée définitivement vers un genre italien, le sonnet. Il faut ajouter que dans le quatrième volume des oeuvres de Boscán ont trouvé refuge les trente-sept sonnets de Garcilaso de la Vega, qui mourut en 1536 à l'âge de trente-quatre ans, soldat, poète et voyageur, qui avait séjourné un certain temps à Naples³⁰. On peut croire que Garcilaso de la Vega a joué un rôle plus important que Boscán dans l'histoire de la naturalisation du sonnet en Espagne.

La seconde moitié du seizième siècle espagnol peut fournir à l'histoire du sonne

²⁸ Cf. A. Vegue y Goldoni, *Los sonetos «al italico modo» de Don Íñigo López de Mendoza: estudio crítico y nueva edición de los mismos*, 1911; R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, 1957. Pour la fortune du sonnet dans d'autres pays ibériques que l'Espagne, voir P. P. Paredes, *El soneto en Venezuela*, Caracas 1962.

²⁹ Ces sonnets se trouvent dans le second volume des *Oeuvres complètes*.

³⁰ B. Croce, *Intorno al soggiorno di Garcilaso de la Vega in Italia*, Napoli 1894.

un grand nom, mais guère de grands sonnets: Cervantès. On pourrait citer Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), petit-fils d'Iñigo López, et Luis Ponce de León (1527-1591), moine à teinte mystique; mais ils demeurent tous deux sans grand écho dans les lettres internationales. Cervantès a une tout autre résonnance, quoique l'histoire littéraire n'ait en fait de sonnets retenu de lui que deux échantillons. Le premier est une pièce de circonstance. A l'occasion de la mort de la reine Isabelle de Valois, on publia un volume de poèmes élégiaques (1569), qui contient la «précieuse» contribution du futur auteur de *Don Quichotte* alors âgé de vingt-deux ans. Le second sonnet a trouvé place dans le roman même, s'intégrant dans un délicieux dialogue entre Babieca et Rossinante. Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635) — nous sommes à la génération suivante — a de meilleurs titres que Cervantès pour figurer dans l'histoire internationale du genre que nous étudions. Un inventaire complet des sonnets sortis de la plume de ce génie montrerait un chiffre de 1500, mais on pense qu'il en a écrit 1700 ou 2000: c'est à peu près le nombre de ses pièces de théâtre³¹. Lope de Vega a écrit plus de sonnets que les Dante, les Pétrarque et les Ariosto ensemble, que les Ronsard, les Du Bellay et les Baudelaire ensemble, que les Shakespeare, les Milton et les Wordsworth ensemble. Le sonnet serait-il donc espagnol? Nous n'avons comparé que des quantités. Une centaine de sonnets de Lope de Vega, surtout ceux que lui inspirait le sentiment religieux, peuvent être mis en parallèle avec ceux que produisirent les meilleurs de ses rivaux. Et voilà qui nous rappelle que saint Jean de la Croix a également écrit des sonnets.

Luis de Gongora (1561-1627) avait essayé d'égaliser, de surpasser Lope de Vega par ses *Sonetos heroicos* et ses *Sonetos amorosos*, et Francisco de Quevedo (1580-1645) y réussit presque, grâce à une délicatesse de touche dont était privé le créateur, un peu superficiel, du gongorisme. Ici, on ne peut passer sous silence Calderón de la Barca. Et la tradition s'est continuée même après le Siglo de Oro puisque la littérature espagnole abonde en précieux exemples de sonnets jusqu'à l'âge contemporain. On les trouve dans la métropole du monde ibérique, chez Miguel de Unamuno et chez Juan Ramón Jiménez, chez Salvador Rueda et chez les frères Machado, Antonio et Manuel, et chez Machado de Assis, qui peut nous servir de pont conduisant vers l'Amérique latine. Ici, le premier auteur de sonnets semble être une religieuse, Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695).

Les sonnets portugais pourraient, à leur tour, remplir quelques volumes. Le genre fut introduit au Portugal, par Francisco Sá de Miranda, et Luis de Camoëns lui conféra l'empreinte de la perfection. Il a laissé quelque quatre cents échantillons, que l'on voudrait voir plus souvent dans le circuit des études littéraires internatio-

³¹ Une étude mériterait d'être faite de l'usage que Lope de Vega — après Shakespeare — a fait du sonnet dans son oeuvre théâtrale. Cf. A. Restori, *I sonetti di Lope de Vega*, «Archivum Romanicum», XI: 1927, pp. 384-391, et Cl. E. Anobal, *Lope's Sonnets and Fecundity*, «Hispania», XI: 1928, pp. 362-364. Un aspect du problème a été discuté par J. G. Fucilla, *Daniello's Annotations to Petrarch's «Canzoniere» and Lope de Vega's «El perro del hortelano»*, [dans:] *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Braher*, Warszawa 1967, pp. 241-249.

nales. Le contemporain de Camoëns, Antonio Ferreira, et Manuel de Faria e Sousa, qui édita l'oeuvre de Camoëns, continuèrent la tradition du sonnet au Portugal. Ce pays, au XIX^e siècle, comptera parmi ses sonnettistes, outre Anthero de Quental, Manuel de Silva Gaio et Antonio Nobre.

En Allemagne, les premiers auteurs de sonnets furent des hommes aujourd'hui oubliés³². Le seul mérite des sept sonnets qu'en 1575 un quidam Johann Fischart fit imprimer est d'être, sans doute, les premiers de la littérature allemande. Il faut attendre le XVII^e siècle, Martin Opitz (1597-1639), disciple fidèle de Pétrarque et de Ronsard, suivi de Philipp von Zesen, Andreas Gryphius et Hofmann von Hofmannswaldau pour voir le sonnet s'établir en terre de langue allemande. Pourtant, la forme n'y sera guère prise au sérieux avant August-Wilhelm Schlegel. Bodmer aussi bien que Gottsched n'ont eu pour elle que du mépris. Mais, dans une fameuse leçon sur le sonnet, que Schlegel fit à Berlin au cours de l'hiver 1803-1804, il déclara que les sonnets devraient tout particulièrement intéresser la critique allemande, «weil sie der deutschen Poesie bisher entweder ganz fremd gewesen oder doch nie Wurzeln auf dem Boden der deutschen Sprache gefasst, und neuerdings einige Dichter sie einzuführen versucht haben, was von grosser Wichtigkeit sein kann»³³. Pour Schlegel ainsi que pour Wilhelm von Humboldt et l'école romantique allemande, en général, le sonnet est par excellence un genre du moyen âge; voilà qui en explique en partie le succès. Pour les romantiques français, au contraire, c'est Ronsard, c'est la Renaissance qui représentent le sonnet. Cela aura sans doute contribué au désintéressement que les romantiques français lui portaient.

Goethe, on l'a déjà insinué plus haut, a presque toujours pris une attitude réticente à l'égard du sonnet. Il est vrai qu'en 1807 et 1808 il en composa dix-sept, tous des poèmes d'amour dont l'esprit de Pétrarque n'est pas absent. Il insère également un sonnet dans sa tragédie *Die natürliche Tochter* (II, 4). Si l'on ajoute quelques-exemplaires qu'il envoya à l'occasion à des amis ou à des ennemis on a le total: une trentaine de sonnets. La fortune du sonnet allemand fut établie par des poètes comme Uhland et Eichendorff, Gottfried August Rückert et Graf von Platen, Eduard Mörike et Christian Friedrich Hebbel. Il faut ajouter des noms plus récents: Ricarda Huch et Christian Morgenstern, Rainer Maria Rilke et Rudolf Alexander Schröder, Stefan Zweig et Stefan George. L'Autriche illustra le sonnet par l'oeuvre de Josef Weinheber. Albrecht Haushofer, mort en 1945, composa quatre-vingts sonnets dans sa cellule de prisonnier.

Des remarques analogues pourraient être faites à propos des pays slaves. Sisko Mencetić (1452-1527) et Gjorgje Držić (1461-1501) fournissent les premiers exemples d'imitation pétrarquienne dans les Balkans dalmates, la cité-république de Raguse y étant alors le centre littéraire. En 1613 parut à Venise le recueil d'une cinquantaine

³² H. Welti, *Geschichte des Sonetts in der deutschen Dichtung*, Leipzig 1884; G. Wilker-Huersch, *Gehalt und Form im deutschen Sonett von Goethe bis Rilke*, Bern 1952; Mönch, *op. cit.*

³³ Cité par Welti, *op. cit.*, p. 241.

de sonnets, *Vila Slovinka* (*La fée slave*), du poète dalmate Juraj Baraković. Quant à la Pologne, elle subit directement l'influence de la France: Philippe Desportes y séjournait quand Henri d'Anjou y régnait (sept. 1573 - juillet 1574). Les plus anciens sonnets polonais forment la collection des *Fraszki* (*Des riens*) de Jan Kochanowski (1530-1584), familier avec l'oeuvre de Dante et de Pétrarque. Kochanowski fonda la tradition du sonnet dans son pays, brillamment illustrée au XIX^e siècle par Adam Mickiewicz (1798-1855) notamment dans ses *Sonety krymskie* (1826), en passant par Mikołaj Sęp Szarzyński (1550-1581) et Andrzej Morsztyn (1613-1693). Dans la Pologne du XX^e siècle, le sonnet demeure une forme de poème relativement fréquente.

La Russie se mettra à écrire des sonnets dès qu'elle aura découvert, au cours du XVII^e siècle, l'ouest de l'Europe, mais Alexandre Pouchkine est le premier grand écrivain russe à prêter sa plume au genre de Pétrarque. Il faudrait, en Russie comme en France, étudier à part les sonnets des symbolistes, ceux d'Alexandre Block (1880-1921), inspirés de ceux d'Atanasi Atanasievich Fet (1820-1892). Puis il y a des poètes comme Balmont et Ivánov. Konstantin Dmitrievitch Balmont (1867-1943) s'est fait connaître par sa traduction de Shelley avant de semer ses sonnets dans ses nombreux volumes de poésie. Vyachesláv Ivánov (1866-1949), dont le nom brille avec un singulier éclat dans l'histoire de la poésie russe, n'a nullement méprisé notre genre. On constate pourtant que le sonnet n'a pas vraiment pris racine en Russie. Il est peut-être trop profondément ancré dans les traditions les plus lointaines de l'Europe occidentale.

IV

Une étude historique et critique du sonnet devrait s'orienter également vers la thématique. Les sujets traités, pourtant, varient à l'infini. Tels sonnets sont faits de sentiments, tels autres de réflexions. Ici, du pétrarquisme ou de l'érotisme, là du didactisme ou de la philosophie. Certains sonnets narrent des événements, d'autres exposent une doctrine; tantôt ils reflètent la vie affective, tantôt la vie intellectuelle; ils poussent les cris de la passion ou lancent les traits de la satire.

Pourtant, on pourrait reconnaître, sinon des constantes, du moins quelques notes dominantes. L'amour platonique, évidemment, demeure l'un des motifs principaux. Platonique? Dans ses formes, ses images, son vocabulaire, certainement, et dans ses suggestions immédiates, celles du moins que de nos jours le lecteur non prévenu saisit d'emblée. Mais il est dans toute la critique pétrarquienne une question à laquelle on ne tente que rarement de fournir une réponse. Que comprenait le lecteur contemporain de Pétrarque lorsqu'il lisait les belles comparaisons que le solitaire de Vaucluse multipliait pour rehausser les charmes de sa Laure? Quelles cordes de son coeur ou de ses entrailles, à cette lecture, se mettaient à vibrer? La réaction était-elle de l'ordre des sens ou de celui de l'esprit? Laure n'est peut-être intouchable dans les vers que pour devenir une proie plus charnelle dans le rêve.

Pétrarque, il est vrai, ne s'est pas contenté de décrire sa belle e de peindre les

sentiments qu'il nourrissait pour elle. Il a également chanté dans les 366 poèmes de son *Canzoniere* — 317 en sont des sonnets — des sujets éternels autres que l'amour : la nature, la courte durée de la vie humaine, la jeunesse qui passe, la beauté qui se fane, le déclin, la mort. Parfois même, l'amant fait semblant d'oublier sa maîtresse et chantera Dieu et ses saints, il chantera l'Italie, sa patrie déchirée par des guerres. Pourtant, sur le plan international, les poèmes descriptifs centrés sur les charmes de Laure sont vraiment les poèmes caractéristiques de la pensée et de la technique de Pétrarque. Il frappe le lecteur par la fréquence et l'abondance des *topoi*: *occhi sereni*, *occhi leggiardi*, *occhi soavi*, *occhi lucenti* sont des expressions qui, pour simples qu'elles soient, assument une valeur émotionnelle. Et, au delà des *topoi*, au delà même des simples comparaisons, on distingue des tournures et des formules qui frôlent l'allégorie. Cependant, l'espace disponible dans les cent cinquante-quatre syllabes du sonnet italien interdit tout développement dans cette direction. Le sonnet CCXX, par exemple, ne nous apprend pas seulement que les cheveux de la bien-aimée ont, de l'or, et la couleur et le prix; les comparaisons forment la texture même de la phrase :

Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena,
per far due treccie bionde? e'n quali spine
colse le rose, e'n qual spiaggia le brine
tenere et fresche, et die' lor polso et lena?

onde le perle, in ch'ei frange et affrena
dolci parole, honeste et pellegrine?
onde tante bellezze, et sí divine,
di quella fronte, piú che'l ciel serena?

Da quali angeli mosse, et di qual spera,
quel celeste cantar che mi disface,
sí che m'avanza omai da disfar poco?

Di qual sol nacque l'alma luce altera
di que' belli occhi ond' io ò guerra et pace,
che mi cuocono il cor in ghiaccio e'n foco?

C'est à peu près ce que Spenser dit dans son «Sonnet LXXXI»:

Fayre is my loue, when her fayre golden heares,
with the loose wynd ye wauing chance to marke:
fayre when the rose in her red cheekes appeares,
or in her eyes the fyre of loue does sparke.
Fayre when her brest lyke a rich laden barke,
with pretious merchandize she forth doth lay:
fayre when that cloud of pryde, which oft doth dark
her goodly light with smiles she driues away.
But fayrest she, when so she doth display,
the gate with pearles and rubyes richly dight:

through which her words so wise po make their way
to beare the message of her gentle spright.

The rest be works of natures wonderment,
but this the worke of harts astonishment.

Avec une prédilection marquée, les imitateurs de Pétrarque se sont attachés à ces *topoi* et ces thèmes, à ces *concelli* ou «concepts»: cheveux blonds, joues roses, lèvres écarlates, poitrine opulente, dents de perle, yeux de feux, sourcis bien arqués, nez fin et droit, front lisse et haut. Le dieu Amour, l'Aurore, les Astres, les Anges contribuent à transporter le lecteur dans le monde de l'irréel³⁴. La littérature de la Renaissance — croira-t-on que c'est aussi l'époque de Rabelais!! — est particulièrement riche en sonnets dont l'inspiration pétrarquienne est évidente. L'idéal de beauté féminine inspiré de Laure était si familier parmi la classe cultivée d'Angleterre qu'à deux cent cinquante ans du *Canzoniere* Shakespeare pouvait être sûr de son succès quand il écrivit ces quatorze vers (No CXXX) si délicieusement sarcastiques:

My mistress' eyes are nothing like the sun,
Coral is far more red than her lips' red.
If snow be white, why then her breasts are dun,
If hairs be wires, black wires grow on her head.
I have seen roses damasked, red and white,
But no such roses see I in her cheeks.
And in some perfumes in there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.
I love to hear her speak, yet well I know
That music hath a far more pleasing sound.
I grant I never saw a goddess go,
My mistress, when she walks, treads on the ground.
And yet, by Heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare.

Le sonnet de Shakespeare produit l'effet de la toile de Marcel Duchamp décorant d'une moustache la *Mona Lisa* de Vinci. En teignant en noir ses tresses jaunes, Laure non seulement fait figure d'étrangère parmi les blondes de Grande-Bretagne, mais elle perd son rang parmi la haute société de son pays d'origine. Les dames de l'aristocratie italienne, en effet — les peintres de l'époque en sont témoins — avaient les cheveux blonds.

Cette image de la Laure de Pétrarque s'est fixée comme une sorte de prototype dans l'imagination d'innombrables auteurs de l'âge élisabéthain et de l'école de la Pléiade. Les *Amours de Cassandre* nous en fournissent un exemple (No VI):

Ces liens d'or, cette bouche vermeille,
Pleine de lis, de roses et d'oeillets,
Et ces sourcis deux croissants nouvelets
Et cette joue à l'Aurore pareille;

³⁴ Cette variété peut être illustrée par les titres de deux collections anglaises: H. Lok, *Sonnets of a Feeling Conscience* (1597), et J. Newbery, *Mother Goose's Melody; or Sonnets for the Cradle* (1765).

Ces mains, ce col, ce front, et cette oreille,
 Et de ce sein les boutons verdelets
 Et de ces yeux les astres jumelets,
 Qui font trembler les âmes de merveille,

Firent nicher Amour dedans mon sein,
 Qui gros de germe avait le ventre plein
 D'oeufs non formés qu'en notre sang il couve.

Comment vivrai-je autrement qu'en langueur,
 Quand une engence immortelle je trouve,
 D'Amours éclos et couvés en mon coeur?

Ce sonnet, évidemment, ne s'inspire plus de l'esprit de Pétrarque pour son contenu; l'idéalisme métaphysique s'est évaporé entre les quatrains et les tercets. Mais on sait que le sensuel Ronsard ne s'est jamais complu dans la pensée de ne donner le premier baiser à sa belle qu'en un lointain paradis. La technique purement descriptive, bien plus proche de Pétrarque, est employée dans la séquence que Du Bellay nomma *Sonnets de l'honnête amour*. Voici le second de la série:

Ce ne sont pas ces beaux cheveux dorés,
 Ni ce beau front, qui l'honneur même honore,
 Ce ne sont pas les deux archets encore
 De ces beaux yeux de cent yeux adorés:

Ce ne sont pas les deux brins colorés
 De ce coral, ces lèvres que j'adore,
 Ce n'est ce teint emprunté de l'Aurore,
 Ni autre objet des coeurs enamorés:

Ce ne sont pas ni ces lis, ni ces roses,
 Ni ces deux rangs de perles si bien closes,
 C'est cet esprit, rare présent des cieux:

Dans la beauté de cent grâces pourvue
 Perce mon âme, et mon coeur, et mes yeux
 Par les rayons de sa poignante vue.

On est frappé par le retour incessant de comparaisons identiques, utilisées à des fins diverses et dont la source évidemment, doit être cherchée dans la poésie du *Canzoniere*. Cette technique des comparaisons, pourtant, remonte bien au delà du chantre de Laure. Elle est au moins aussi vieille que le *Cantique des Cantiques*, dans lequel le roi Salomon — nous oublions pour l'instant les disputes des exégètes — invite le pieux lecteur à admirer les charmes de sa bien-aimée. Elle a «des yeux de colombe» (IV, 1) et des dents «comme un troupeau de brebis tondues» (IV, 2), sa joue est «comme une moitié de grenade» (IV, 3) et ses seins «comme deux faons jumeaux d'une gazelle» (IV, 5), le nombril est «une coupe arrondie où le vin aromatisé ne manque pas» (VII, 3), le ventre «un monceau de froment entouré de lis» (VII, 3), son nez

est «comme la tour du Liban» (VII, 5) et la «chevelure de sa tête est comme la pourpre rouge» (VII, 6). Une mystique mêlée d'une magnifique luxure pénètre ce fameux cantique entonné naguère par Salomon. Alors qu'on voit dans le *Canzoniere* les amants se tenant par la main prendre l'air par les Champs-Élysées, ici, ils se promènent, enlacés, dans les collines de Juda plantées de vignes. Ils y vont voir «si les grenadiers sont en fleurs» (VII, 13) et la douce maîtresse promet à l'amant que là elle se donnerait à lui (VII, 13), car elle est «malade d'amour» (V, 8). Jamais Laure ne consent à «donner son amour» (VII, 13) au poète, mais la belle Juive cède à Salomon : si le *Canzoniere* est inspiré de Platon, le *Canticum canticorum* l'est par l'Esprit saint.

Salomon, de plus, possède l'avantage de l'évidente sincérité, celle de Pétrarque demeurant l'objet d'éternels doutes. James Russell Lowell les a exprimés dans un de ses brillants essais, *Rousseau and the Sentimentalists*, et Uhland, dans un sonnet *An Petrarca*, dont voici le premier quatrain, où perce toute l'ironie du poète :

Wenn du von Laura Wahres hast gesungen,
 Von hehrem Blick, von himmlischer Gebärde
 (Und ferne sei, dass angefochten werde,
 Was dir das innerste Gemüt durchdrungen!)...

Les conclusions auxquelles ces pages m'engagent sont d'ordre historique et d'ordre critique.

L'histoire générale du sonnet se présente à peu près comme suit. Parti de la Sicile au cours de la première moitié du XIII^e siècle, formulé pour la première fois sans doute par Giacomo ou Jacques le Notaire, mais résultant certainement d'expériences collectives, le sonnet ne tarda pas à s'imposer à tous les poètes italiens. Dans leur pays la tradition du sonnet est sans rupture aucune. La Renaissance assura la fortune européenne du genre. L'Espagne, le Portugal, la France, les Pays-Bas, l'Angleterre commencèrent alors à le cultiver, cette énumération étant chronologique. La littérature polonaise offre des exemples avant même la littérature allemande, où le sonnet n'est introduit qu'au XVII^e siècle. C'est au XIX^e siècle que cette conquête littéraire du vieux continent s'achève, par l'arrivée de sonnets russes, scandinaves, balkaniques et baltes ; quelques poètes dalmates, il est vrai, avaient été parmi les premiers à imiter Pétrarque. L'Amérique du Nord connaît le sonnet par l'entremise surtout de l'Angleterre, et l'on sait, d'autre part, que la vie littéraire de l'Amérique du Sud, jusqu'à une date récente, a fidèlement reflété celle de la métropole.

Le problème de l'importance que le sonnet prend pour l'ensemble des lettres des divers pays se pose également. Cinq littératures, au moins, si l'on y supprimait le sonnet, seraient cruellement atrophiées : l'italienne, l'espagnole, la portugaise, l'anglaise et la française. Dans les autres littératures, en dépit de triomphes transitoires, le sonnet occupe plutôt une position marginale. Si j'avais à préciser en quelques mots la diffusion du sonnet en Europe, je commencerais peut-être par conseiller au lecteur de jeter un regard sur une carte géographique. Mesurez la longueur des côtes de mer de chaque pays et si vous vous souvenez qu'une partie de la Scandinavie

et des Balkans s'est longtemps tenue à l'écart du mouvement général des lettres européennes, vous aurez une réponse presque satisfaisante au problème de la fortune du sonnet. Peut-être suffirait-il de dire: la diffusion du sonnet dans une littérature donnée indique la mesure de sa latinité. On voudrait que l'histoire littéraire fût si simple.

Cet essai a également voulu attirer l'attention sur les possibilités d'études de poétique comparée et d'études comparées de la poésie. De telles études, centrées sur le seul sonnet, pourraient remplir plusieurs volumes. Et d'autres formes fixes ou demi-fixes, le madrigal et le rondeau, l'ode et la ballade, se prêteraient à des analyses de même nature. Il s'agirait dans ces travaux d'éclaircir les problèmes relatifs au rythme, à la mélodie des vers et de l'ensemble du poème, en montrant pourquoi les auteurs se servant de telle langue s'arrêtent de préférence à telle solution. Il faudrait décrire sur un plan interlinguistique, les rapports entre une émotion et son expression, entre une idée et son incarnation, rapports qui contribueraient à illustrer l'homogénéité fondamentale de la civilisation européenne.

EUROPEJSKI KONTEKST SONETU

STRESZCZENIE

Sztuka sonetu była od siedmiu wieków uprawiana przez poetów większości krajów zachodnich. Badanie — w skali międzynarodowej — architektury wiersza, rozkładu rymów, struktury strof odsłania, że ten poemat, o formie, jak się zwykle mniema, stałej, występuje w znamiennych wariantach. Można wyróżnić trzy podstawowe jego typy: sonet włoski lub Petrarkowski, sonet Ronsardowski (nieco odmienny od typu nazwanego francuskim) i sonet angielski lub Szekspirowski. Wziąwszy pod uwagę wszystkie formy, jakie przyjął sonet w Europie, można zaproponować tylko jego definicję empiryczną, względnie płynną: jest to poemat o czternastu wersach podzielonych nierówno na dwie grupy czy dwa systemy, które się uzupełniają lub kontrastują ze sobą. Wszystkie inne reguły pozostawia się decyzji poety, który je respektuje w takiej mierze, w jakiej jego zdaniem służą osiągnięciu samego celu tego gatunku, a mianowicie wytworzeniu za pomocą minimum środków możliwie najsilniejszego efektu poetyckiego. Co najmniej pięć literatur — gdyby im odjąć sonet — uległoby okrutnemu okaleczeniu. Są to: literatura włoska, hiszpańska, portugalska, angielska, francuska. Zdaje się, że kariera sonetu w różnych krajach pozostaje w jakimś związku z długością wybrzeża morskiego w tychże krajach; trzeba jednak pamiętać, że ważne połącze Skandynawii i Bałkanów długo trzymały się na uboczu ogólnego ruchu literatur europejskich. Może wystarczyłoby powiedzieć, że rozprzestrzenienie się sonetu w danej literaturze wskazuje na miarę jej łacińskości.

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*