

PIERRE VAN RUTTEN
Ottawa

LES STRUCTURES DU SONNET

Cette étude sur le sonnet se propose un but: reconnaître dans quelle mesure une forme fixe a exercé sa pression sur la langue et les thèmes. Déterminer la flexibilité, les possibilités d'adaptation du sonnet sera notre objectif; nous n'étudierons pas les thèmes eux-mêmes mais nous tenterons de savoir comment ceux-ci sont traités. Le sonnet par lui-même, élimine-t-il certains sujets? Comment les a-t-il utilisés?

Pour cela nous pratiquerons l'observation linguistique et statistique, et, en examinant en échantillonnage de poèmes, nous éviterons sans doute des déductions trop théoriques. Comme l'analyse stylistique précise ne peut couvrir tous les poèmes d'une époque, nous avons fait un choix d'une centaine de sonnets chez les auteurs les plus connus du XIX^e siècle.

*
* *

Plusieurs auteurs¹ ont défini *a priori* les structures du sonnet: ils ont déduit avec beaucoup de justesse quelles étaient les implications logiques de cette forme fixe. Nous allons poursuivre leur travail en nous appliquant surtout à sa réalisation en langue française. En effet, si le nombre de vers reste le même ainsi que la répartition des strophes (sauf dans le sonnet shakespearien), dans d'autres langues, les versifications peuvent imposer une autre répartition des accents qui peut modifier la structure syntaxique.

La division en quatrains et tercets frappe d'abord. Non seulement les longueurs des strophes diffèrent mais les deux groupes sont unis par leurs rimes, du moins dans les formes les plus classiques. Les rimes des deux quatrains sont identiques; les deux tercets sont liés par une rime qui chevauche; ainsi se crée une cohésion sonore entre les strophes de chaque

¹ Faut-il rappeler le texte encore très actuel de August W. Schlegel, *Vorlesung über das Sonnet*. La meilleure étude sur les structures du sonnet est celle de Mönch, *Das Sonnet*. Jacques Geninasca dans *Essais de sémiotique poétique* a publié un très bon essai sur le même sujet.

partie du poème. Une solidarité logique lui correspondra, le poète ayant le souci de faire correspondre la forme et le sens.

La première partie du poème, étant plus étendue que la seconde, elle se prête mieux au développement et à l'exposition; la seconde ayant plus de densité est plus adaptée à l'épilogue conclusif, aux inférences de l'exposé initial.

Entre ces deux grandes parties, une complémentarité logique se crée quasi naturellement. Le problème concret sera de voir si les réalisations poétiques correspondent à ces suggestions de la forme.

La structure du sonnet — quatorze vers en deux quatrains et deux tercets — par ses limites et les contraintes de l'unité logique empêche le développement épique. Dans tous les sonnets que nous avons étudiés, nous n'avons trouvé aucun récit: le point perspectif était toujours fixe. Ceci ne signifie pas qu'il n'y ait pas de développement temporel possible, celui-ci avait lieu à partir d'une situation émotionnelle à laquelle l'auteur se place (dans le présent ou le passé) en se référant soit à l'antériorité du souvenir ou à la postériorité de l'espérance. Jamais l'on ne rencontrait le déplacement spatial ou temporel de l'observateur ou de l'écrivain ainsi que cela se passe dans le roman.

Par sa concentration thématique dans le développement syntaxique le sonnet limite ses variations. Parfois, pour contourner cette limitation, l'auteur a recours à une suite de sonnets qui se complètent comme les panneaux d'une fresque. C'est le cas d'Hérédia dans *Les Trophées*, de Nerval dans *Le Christ aux Oliviers*, de Verlaine dans *Mon Dieu m'a dit*; dans ces suites, le développement épique ou dramatique devient possible.

Chaque auteur a un choix de sujets préférés pour cette forme fixe. Les thèmes de Nerval sont ésotériques, ils révèlent sa conception du mystère du monde. Chez Baudelaire, le sonnet se prête à la description symbolique d'un objet ou d'une idée, parfois d'un événement sans durée.

L'usage descriptif du sonnet est le plus fréquent mais il peut, selon l'esthétique de l'auteur, être orienté vers un traitement impressionniste, sentimental et symbolique. Verlaine, surtout à l'époque de sa maturité, est attaché à la description sentimentale et impressionniste, Rimbaud à la description ironique. Chez Valéry la description sera plastique et symbolique tandis que Mallarmé rend l'objet mystérieux par l'obscurité de sa composition.

Mais presque tous ces écrivains se sont servis du sonnet pour des dédicaces, des hommages; ils offraient à leurs amis quelques vers où tout n'était qu'art. Là aussi la concentration de l'unité du thème s'imposait.

Dans la majorité des cas, l'on trouve à la base du développement poétique un objet ou une personne. S'il y en a deux sujets en conflit, comme c'est souvent le cas chez Baudelaire, le développement se fait autour d'une idée qui les unit. La structure sémantique surmonte une antithèse.

Les sujets servent, la plupart du temps, de support à l'expression d'idées ou de sentiments, mollement amoureux comme chez Verlaine ou

sarcastiques comme chez Rimbaud. Souvent chez Baudelaire le sujet servira à l'expression symbolique de son expérience intime, chez Mallarmé ou chez Valéry à celle de la création poétique.

On voit que le champ des possibilités thématiques et la complexité des thèmes sont plus vastes que celui des sujets souvent circonscrits à un objet ou à une personne.

On peut donc dans un sonnet, à cause de son aspect descriptif et lyrique, voir une dimension objective et une autre subjective; l'aspect subjectif peut être de nature intellectuelle ou affective. Souvent même, la densité de cette forme poétique se prête à l'intensité d'un moment dramatique qui lui confère son aspect lyrique. En ce cas, le sentiment n'est pas unique mais en conflit avec d'autres. Baudelaire nous offre de nombreux exemples de cette manifestation d'un drame intérieur. Mais l'alternance fréquente du *je* et du *tu* dans les sonnets ne doit pas nous tromper: tout se passe à l'intérieur du *je* qui se saisit dans sa rencontre de l'autre et du monde; ce qui est l'essence même de la poésie lyrique.

Cet aspect peut revêtir une forme apparemment dramatique comme c'est parfois le cas dans des sonnets où le subjectivisme est plus intellectuel; le symbolisme en est alors souvent intensifié. Le drame de la connaissance se retrouve dans une description dont les éléments métaphoriques opèrent une translation de sens. Le conflit n'est alors pas un drame à deux personnes, mais une rencontre de l'auteur avec le monde.

Le mode prédominant et le plus adapté à la forme du sonnet est donc le plus fréquemment celui du lyrisme dramatique; ce fait est dû à des possibilités inhérentes à la structure abstraite imposée par les règles qui régissent cette forme.

*

* *

Quelles sont donc les contraintes imposées par cette forme? Le sonnet est composé de 14 vers répartis en deux quatrains et deux tercets. Il est normalement fait de cinq rimes mais une récente tolérance a porté ce nombre à sept. Parfois l'on rencontre des sonnets de deux, trois ou six rimes.

La division en strophes est capitale: Mallarmé a écrit en quatorze vers à rimes plates son *Don du poème*. Il suffit de le lire pour voir qu'il ne peut être converti en sonnet.

Comme le paragraphe, la strophe normale contient une idée. Le thème devra donc se développer en quatre mouvements mais les tercets plus brefs exigent une certaine contraction qui convient aux conclusions ou aux conséquences d'un exposé.

Ces ruptures dans l'allure du développement du poème est favorable à des oppositions, à des changements dans le ton, et à des variations dans le traitement du thème. Il y a donc naturellement des charnières de renversement, d'intensification, de volte-face surprenante, de saut de plan significatif.

On s'attendra donc à trouver au passage des quatrains aux tercets un changement assez marqué de nature variée.

Les tercets ont plus tendance à se rapprocher que les quatrains qui par leur amplitude se divisent plus facilement en unités séparées. Cette cohésion naturelle des tercets est renforcée par le fait qu'un vers de l'un rime avec un vers de l'autre².

L'éloignement logique entre quatrains et tercets est affermi par leurs rimes différentes. Dans un sonnet régulier les quatrains sont écrits sur deux rimes, les tercets sur trois autres. L'articulation est nettement marquée.

La division du sonnet s'effectue ainsi en trois niveaux au moins. La première articulation est celle dont nous venons de parler en quatrains et tercets. La seconde est faite de la division de chacune de ces parties en deux strophes et ensuite à l'intérieur de chaque strophe nous avons constaté fréquemment une nouvelle division. Celle-ci est plus aléatoire, elle n'est pas aussi apparente et on la retrouve sous forme de divisions syntaxiques en phrases indépendantes, juxtaposées ou subordonnées; parfois même un partage d'une idée se décèle dans des deux membres de phrases qui s'équilibrent.

Facilement les quatrains se diviseront en groupes de deux vers, les rimes, l'équilibre syntaxique d'une phrase dite carrée font qu'une division binaire des quatrains paraît naturelle.

Dans les tercets la situation est plus souple. Certains auteurs rassemblent les deux tercets en une seule phrase ce qui serait plus difficile pour les quatrains et surtout moins indiqué! Valéry et Mallarmé procèdent souvent ainsi. L'ensemble forme alors un sixtain dont le dernier vers contient souvent l'idée principale. Cette retombée de la conclusion sur le dernier vers fait que celui-ci en clôturant le poème d'une manière aussi forte confie à un poème aussi bref une certaine saturation.

Dans ses tercets, Nerval a tendance à placer une opposition entre les deux premiers vers et le troisième. Le dernier vers de chaque tercet donne ainsi une impression d'achèvement et de complétude d'une idée. Tandis que les quatrains se divisent plus naturellement en parties égales,

² Chacune de ces parties étant divisée en deux, le poème se construira sur une division doublement binaire associée à des rapprochements parallèles. C'est l'organisation qui semble la plus rationnelle.

On peut donc s'imaginer facilement, comme l'a fait M. Jacques Geninasca, *op. cit.*, un ensemble de liens logiques de base se présentant sous ce schéma possible le plus congruent.

$$\begin{array}{l} Q1 \longrightarrow T1 \\ Q2 \longrightarrow T2 \end{array} \quad \text{ou} \quad Q1 + Q2 \longrightarrow T1 + T2$$

On découvrira sans doute d'autres modèles; mais pour établir une typologie des structures internes il serait normal de se servir de cette formule naturelle comme d'un schéma de base pour définir les autres.

la répartition des unités sémantiques du tercet se fera plutôt en 2/1. Ce n'est pas toujours le cas mais cette manière de composer semble valable comme base de référence.

La plus grande souplesse de composition des tercets est-elle associée au fait que ceux-ci sont souvent d'un style plus affectif que les quatrains plus rigides? Ils conviennent mieux à un élan dynamique. C'est du moins ce que nous avons constaté au cours de nos enquêtes.

Fréquemment le dernier vers du premier tercet forme une unité avec le tercet suivant qui bien souvent a, lui-même, son dernier ou ses deux derniers vers détachés en guise de conclusion. Alors les deux dernières strophes ne sont séparées que par une convention graphique et l'on a affaire à un sextain dont la répartition logique est semblable à celle du sonnet anglais.

Toutes ces variations sont des sollicitations des règles: elles sont circonscrites dans leur liberté, puisqu'elles ne sont pas indépendantes de la composition globale.

*
* *

La syntaxe idéale du sonnet serait une composition en quatre phrases, chacune couvrant une strophe. C'est un cas que nous avons rencontré fréquemment. Cependant, en faisant les statistiques nous avons constaté que la moyenne de phrases par sonnet est de 4,6 pour Nerval, 3,5 pour Baudelaire, 5 pour Verlaine, 4,8 pour Rimbaud, 3 pour Mallarmé et 3,8 pour Valéry. La moyenne générale était proche de 4. La différence constatée entre les auteurs est donc stylistique: elle peut dépendre de la ponctuation, de la tournure affective du style, de la tendance de certains auteurs à unir les deux tercets. Certains sonnets sont composés d'une seule phrase: on en trouve chez Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Ce tour est trop recherché, son intention expressive trop manifeste pour qu'il puisse être considéré comme représentatif des implications formelles du sonnet.

Si une phrase couvre un quatrain, celle-ci est normalement coupée par des pauses en quatre vers. Sauf dans le cas de l'enjambement le nombre et la longueur des propositions ou groupes syntaxiques doit s'adapter à la versification.

Si l'on calcule non plus le nombre de phrases mais celui de propositions nous voyons que la moyenne est de 9,7 pour Nerval, 8,3 pour Baudelaire, 10 pour Verlaine, 10,5 pour Rimbaud, 9 pour Mallarmé, 8,7 pour Valéry. Une proposition doit donc couvrir en moyenne près d'un vers et demi. L'on a entre 2 et 3 propositions par phrase. Cet aspect de la syntaxe est en quelque sorte imposée par les règles. Il est normal que le traitement du thème s'en ressente. Les 168 syllabes du sonnet se répartissent, en moyen-

ne, sur des phrases d'environ 39 syllabes, ou des propositions de quinze à dix-neuf syllabes. C'est assez ample. A cette contrainte s'ajoute celle des quatre accents toniques, soit quatre mots lexicaux, par alexandrin. La moyenne de mots par proposition sera d'environ 6. Le test effectué sur deux auteurs nous a donné 6,6 et 7,5.

Comme la phrase doit former un ensemble sémantique cohérent centré autour d'un sujet, nous devons avoir normalement quatre idées principales par sonnet. Les subordonnées au nombre de une ou deux par phrase indiqueront les circonstances ou des déterminations: les juxtaposées se prêtent aux parallélismes et aux oppositions. Une hiérarchie logique est suggérée par les limites du poème et de versification. Les thèmes voient leurs développements circonscrits par la forme.

Ce compte nous amène à déduire que la phrase moyenne du sonnet possède 16 mots forts. C'est une phrase assez ample, développée, riche en possibilités déterminatives et connotatives et de plus assez intelligible. Par les expériences de stylistique, nous savons que la phrase qui possède le plus d'équilibre entre les tendances contradictoires de la compréhension et de la richesse de pensée est d'environ quatorze mots. Si ceci est vraisemblable en ce qui concerne la prose, en poésie, où les inversions, les images, les associations inattendues sont fréquentes, la difficulté de compréhension augmente avec la densité de la richesse du sens. On peut donc considérer la phrase moyenne du sonnet comme riche sans atteindre l'obscurité syntaxique.

*

*

*

Le problème se précise lorsque l'on passe à la question du vocabulaire. Puisqu'un sonnet n'a que quatre ou cinq sujets grammaticaux principaux, la prédication du thème de la phrase doit être développée. Un style pointilliste est normalement exclu bien qu'on le rencontre parfois à des fins stylistiques particulières. Une certaine cohérence prédicative est exigée: elle est favorisée par les redoublements, les parallélismes, les juxtapositions, les coordinations, les subordinations qui sont quasi inévitables.

Les quatre strophes sont ou opposées ou complémentaires: il est donc normal que les prédications le soient aussi. Or celles-ci bâtissent le sujet, elles lui octroient sa signification. Le développement peu ordinaire de la prédication dans le sonnet confère au sujet une richesse de signification inhabituelle.

Par leur masse, les strophes sont équilibrées, l'allègement de la seconde partie évitant la rigidité et la monotonie du poème de quatre quatrains. La syntaxe doit respecter cette équilibre. Une rupture par la composition grammaticale de l'harmonie des ensembles du sonnet est un fait stylistique possible mais ni naturel ni fréquent.

Si l'on en juge d'après les accents toniques, il devrait y avoir dans un sonnet 14×4 soit 56 mots phonétiques. Les chiffres réels sont supérieurs à ce nombre — nous avons obtenu les moyennes suivantes: 64 mots lexicaux par sonnet chez Nerval, 61 chez Baudelaire, 61 chez Verlaine, 58 chez Mallarmé; la tendance est donc de dépasser le nombre théorique de 56. Dans les relevés faits sur des sonnets le nombre réel variait entre 54 et 70³.

Ce nombre moyen de mots dans le sonnet peut être réparti en espèces. Selon tous nos relevés le nombre moyen de noms varie autour de la trentaine. Plus les faits de langue sont précis et plus ils dépendent du choix de l'écrivain et moins l'on peut établir des normes probables. La moyenne des noms par sonnet est de 30 chez Baudelaire, de 33 chez Nerval, de 30 chez Valéry, de 28 chez Mallarmé, de 30 chez Rimbaud, de 27 chez Verlaine. Il semble que Nerval soit le plus nominal de tous. L'écart d'un poète à l'autre est d'environ 20 %.

Les autres espèces, surtout les adjectifs et les verbes, se partagent la différence. Le rôle des adverbes de manière est insignifiant. Verbes ou adjectifs sont au nombre d'environ 15 par sonnet, avec parfois un avantage numérique du côté des verbes.

On peut donc estimer que la moitié des noms est caractérisée par des adjectifs ce qui est une moyenne assez forte si on la compare à celle de la prose. Ceci est dans la ligne du renforcement de la prédication.

Pour les verbes, une remarque vient à l'esprit immédiatement: le nombre des verbes dépasse celui des propositions — les doublets, les infinitifs, les participes présents (surtout chez Baudelaire) sont fréquents. Ces verbes dits impersonnels complètent le sens et l'on ne doit pas s'étonner de les trouver nombreux dans une forme poétique orientée vers le développement de la prédication.

On voit que cette répartition des espèces nécessitée par la versification du sonnet est déjà un moule *a priori* qui va limiter l'extension des choses nommées et augmentant leur compréhension; les connotations sont plus importantes que les dénnotations: d'où une profondeur de la vision poétique, une élucidation du mystère, un enrichissement de l'idée deviennent possibles. Le pivot de ce développement reste les sujets nominaux des propositions principales qui sont, en moyenne, au nombre de quatre.

³ Voici quelques types fréquents de ces syntagmes:

de son *N* Adj.

des *N* Adj.

des *N* de la *N*

mes *N* Adj.

aux *N* de leur *N*

mes Adj. *N*

Et les *N* Adj.

V avec son *N*

se *V* sur la *N*

Cette répartition des espèces doit se regrouper dans le poème sous certaines lois. La césure avec son accent fort exige que le vers soit divisé en deux unités syntaxiques formant souvent un syntagme autonome. D'où le besoin de faire accompagner le nom d'un adjectif ou d'un déterminatif. Les 168 syllabes réparties en 56 mots phonétiques doivent bien se regrouper par unités de six syllabes. Si l'on compte en moyenne deux mots lexicaux par hémistiche, le mot phonétique moyen sera de trois syllabes dans la tournure la plus classique (3/3/ /3/3). Les rythmes 4/2 ou 2/4 les plus fréquents permettent des combinaisons multiples. La brièveté des mots fera que le vocabulaire ne pourra être trop recherché ou trop technique, ces genres de mots étant en général plus longs.

Nous avons établi le schéma syntaxique d'une centaine de sonnets de divers auteurs. Nous avons constaté que dans trois cas sur quatre l'hémistiche se composait de deux mots lexicaux. Parmi les autres cas deux fois sur trois il y avait trois mots lexicaux par hémistiche et, dans un cas sur trois du dernier quart, il n'y avait qu'un mot fort par hémistiche appuyé souvent sur des prépositions à plusieurs syllabes ou sur un adverbe monosyllabe et deux pronoms. Cette quasi-obligation d'une satisfaction de la pensée que l'on doit trouver dans le syntagme fait que souvent un adjectif ou un déterminatif est adjoint au nom.

Une remarque assez curieuse à faire est, qu'en général, les verbes — et donc souvent le sujet — se trouvent dans le premier hémistiche et ceci dans la proportion de 34 à 14 selon nos sondages. On voit que le rôle du second hémistiche est sémantiquement plus complémentaire; ce qui permet d'ailleurs plus de souplesse dans le choix des rimes.

Sans qu'on s'en rende toujours compte la syntaxe d'un sonnet est assez uniforme. Nos dépouillements nous ont montré que ce n'est pas dans la construction de la phrase qu'il faut trouver l'originalité d'un auteur qui observe les règles. Evidemment si celui-ci se permet une césure faible, ou le chevauchement des phrases d'une strophe à l'autre, on pourra découvrir une certaine originalité au détriment de l'esprit du sonnet. Cependant la contrainte de 168 syllabes en 14 vers de 12 syllabes répartis en deux quatrains et deux tercets est assez forte pour imposer au développement syntaxique de l'idée des variations assez faibles. C'est pourquoi ces règles forcent le poète à manifester son originalité sur un plan plus profond.

*

*

*

Jusqu'à présent nous nous en sommes tenus aux structures formelles; nous avons tenté de voir jusqu'où nous conduisaient les règles et quelles étaient les marges de variations possibles. Nous avons dit que le sonnet se prêtait à certains sujets particulièrement lyriques, témoins d'un drame

intérieur. Maintenant le problème sera de savoir comment ce sujet s'articule sur ces formes fixes. Nous avons parlé d'une distribution en opposition et d'une hiérarchie de plans. Nous avons fait graphique de ce type que nous nommons classique⁴.

Cette division doublement binaire était un moule à des correspondances logiques, donc à un modèle sémantique qui s'adapterait au modèle syntaxique et lexicologique.

La difficulté d'analyse provient du fait qu'un rapport sémantique n'est pas aussi simple que nos schématisations. Un même mot peut entrer en rapport avec plusieurs autres, chaque fois selon des sèmes différents. Une simple suggestion peut être provoquée par le contact de deux mots et, par un nouveau contact avec un troisième mot, elle même peut engendrer une nouvelle suggestion. C'est le principe de l'«infini esthétique» dont parlait Paul Valéry. La schématisation d'une pareille structure sémantique multiple est donc difficile; c'est d'ailleurs la superposition de plusieurs modèles sémantiques qui fait la richesse du langage poétique. La condensation du sonnet ne fait qu'intensifier la complexité du jeu de relation.

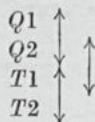
Nous avons tenté d'une manière très empirique de retrouver quelques schémas simplifiés pour nous éloigner des conclusions *a priori*.

En étudiant la disposition des idées dans les sonnets nous avons constaté plusieurs tendances.

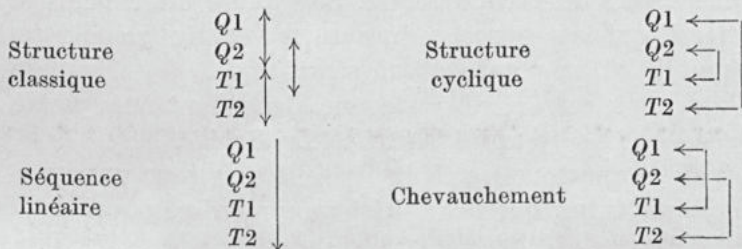
1. Le schéma classique des oppositions existe presque toujours mais son intensité diffère d'un poème à l'autre. Cette structure classique n'est pas toujours la structure principale ou plus apparente.

2. Plusieurs types de structure peuvent se superposer. Ils sont de modèles très variables et dépendent des capacités innovatrices de l'écrivain. Cependant on peut remarquer que certains sont assez fréquents pour constituer une typologie qui couvre la majorité des cas. Nous appellerons les types les plus fréquents, le type classique, le type cyclique, le chevauchement et la séquence linéaire⁵.

⁴ La représentation graphique de ce modèle peut se faire ainsi:



⁵ Voici la représentation graphique de ces différents modèles:



3. L'on peut parler d'une hiérarchie de structures. La structure principale n'est pas toujours de type classique, bien que dans plus de la moitié des sonnets cette structure soit apparente. Nous nous proposons d'étudier plus en détail certaines réalisations.

*
* *

Le poème *Delfica* de Gérard de Nerval constitue un bon exemple de la structure la plus classique.

La division entre quatrains et tercets est basée sur l'opposition question/réponse. Cette opposition correspond sur le plan du contenu à la dualité du souvenir et de la prophétie.

Q1 La connais-tu ... (+2 complétives d'objet direct)

Q2 Reconnais-tu ... (+3 complétives d'objet direct)

T1 Ils reviendront ...

T2 Cependant ...

Ces débuts de strophe sont révélateurs de la dialectique du sonnet.

Les deux premiers quatrains s'opposent par leurs compléments d'objet: le premier cite des chants, le second des lieux. Le parallélisme de la syntaxe souligne l'écart sémantique. Le cependant entre les deux tercets est une marque qui nie l'existence actuelle des indices de la prophétie de T1.

La structure interne du premier quatrain est cyclique, les deux vers extérieurs 1 et 4 sont composés de compléments d'objet et les deux vers intérieurs 2 et 3 contiennent les compléments circonstanciels. Par contre, au second quatrain, les compléments d'objet se trouvent dans les trois premiers vers, le troisième formant un groupe syntaxique avec le quatrième qui remplit le rôle de circonstanciel.

Dans les tercets, selon une habitude fréquente de Nerval, le dernier vers s'écarte des deux premiers.

La Terre a tressailli d'un souffle prophétique

par son temps de l'accompli s'oppose au futur de la prophétie des deux vers précédents.

Le dernier vers du poème, par la graphie déjà (le trait) se sépare des deux premiers vers du second tercet. Son allure est conclusive par son temps perfectif qui le rapproche du dernier vers du premier tercet, tout en s'opposant à lui au point de vue sémantique.

S'ils s'opposent, ces deux tercets sont cependant unis par le sens qui rapproche le souffle prophétique et *La Sybille*.

On voit donc que tous les éléments sont unis sous un aspect et anti-thétiques par un autre, que des cohésions syntaxiques recèlent des oppositions sémantiques et inversement. L'intensité de cette superposition

de cohérences et de diversités dans un poème assez court augmente la force de l'impression poétique et suggère un élément mystérieux, le réseau de connexions sémantiques ne pouvant être perçu dans sa totalité à première lecture.

Le Mauvais Moine de Baudelaire est un autre exemple de cette structure classique. L'opposition entre les quatrains et les tercets est faite de l'application symbolique d'une partie à l'autre.

Des deux quatrains, l'un décrit le cloître; l'autre se réfère à l'action d'un moine.

Les quatrains avaient débuté par *Les cloîtres*; les tercets commencent par *Mon âme* qui est devenu le cloître odieux.

Les deux tercets s'opposent quant au ton: de l'affirmation on passe à l'interrogation optative.

La nature de la première opposition était le sujet traité, l'objectif servant de soutien au subjectif. Sans les quatrains le cloître matériel complétait le moine humain; entre les tercets le tour grammatical différenciait les deux éléments.

La précision des structures laisse un jeu assez libre pour que l'écrivain puisse avoir un style personnel dans le traitement dialectique de son sujet.

Dans les subdivisions les types d'oppositions sont moins réguliers. Les premiers quatrains se répartissaient en une proposition principale et une relative, chacune de deux vers. Dans le second tercet le thème est plus enlacé; les propositions déterminatives sont au premier et au troisième vers.

Dans les tercets, c'est presque toujours le dernier vers qui se sépare des autres.

Malgré cette répartition en groupe, on constate une unité créée par des correspondances sémantiques entre les vers 8 et 9, 2 et 11, 7 et 12.

Dans ses premiers vers, Verlaine est très fidèle à la structure classique. Après avoir un peu délaissé cette forme rigide, il revient à la tradition dans *Sagesse*. Rimbaud, qui fait un usage très ironique du sonnet, suit souvent ce schéma.

Le sonnet *De profundis clamavi* de Baudelaire, pourrait illustrer ce que nous nommons la superposition des structures. En effet on peut y relever une intégration des modèles classique et cyclique.

Le *Or* du début du second tercet est bien une charnière d'opposition: la situation personnelle de Baudelaire est mise en relation avec une situation générale.

Mais les vers 1 et 2 sont à comparer aux vers 12 et 13: j'implore et je jalouse; le second quatrain s'oppose au premier tercet. Les correspondances se trouvent donc au centre et aux extrêmes du poème. Cette formule nous la retrouvons dans *Voeu* de Paul Verlaine où la première et la dernière strophe parle des femmes, les deux strophes centrales de ses sentiments et de sa solitude.

Mais tout en ayant le même thème général, les strophes qui correspondent s'opposent par les prédictions, la femme sensuelle à la femme dévouée, le désir de s'éloigner des unes à la solitude qui appelle les autres.

Mais cette structure cyclique n'est nullement opposée à une division classique: l'on peut voir dans les quatrains l'éloignement de la femme sensible et dans les tercets un rapprochement vers la femme douce.

On rencontre aussi des modèles par alternance ou des développements linéaires. Rimbaud semble attiré par cette séquence, soit à partir d'une affirmation générale qu'il détaille ensuite comme dans *Les Douaniers* ou par une retombée aux derniers vers sur un retournement ironique comme dans *Morts de Quatre-Vingt douze*.

Mais l'on peut constater en général que les sonnets peuvent se classer en un certain nombre assez limité de modèles. La composition n'exploite, du moins dans la grande majorité des cas, pas toutes les virtualités que l'on pourrait s'imaginer.

*

*

*

A partir d'ici commence le style individuel. Souvent lorsqu'on parle du sonnet l'on cite des règles. Les sonnets sont jugés d'après celles-ci et tout ce qui est au-delà semble des innovations du poète. Nous avons tenté de montrer qu'un ensemble de règles détermine beaucoup plus la construction d'un poème que ne le laisse supposer leur énoncé, qu'il crée des servitudes qui s'étendent au traitement même du thème.

Mais au-delà? Nous nous trouvons devant une frontière où l'on quitte la versification pour le style. Il y avait déjà une marque personnelle sur le poème par le choix pour traiter un certain sujet de cette forme fixe à intérieur d'un héritage culturel. Le choix convenable, aussi conventionnel soit-il, est déjà stylistique.

Mais, après ce choix, il reste un champ de liberté entre diverses structures optionnelles. Passant ce palier, plus l'on va vers des structures raffinées plus le génie de l'écrivain peut être personnel. Au-delà de ce que nous avons dit nous devrions parler du sonnet chez Baudelaire, Verlaine ou Rimbaud. Chaque auteur possède un style particulier dans la composition de ses sonnets.

Si nous voulions aller encore plus loin dans le détail, ce sont les particularités de chaque sonnet qu'il nous faudrait étudier. C'est le problème des études de style: il n'y a que du particulier et lorsqu'on veut étudier un sujet général on restreint le champ de ses observations.

Cette première recherche doit donc en amener d'autres. Elle était nécessaire car c'est à partir de ces traits généraux que nous pourrions déterminer les styles particuliers.

STRUKTURY SONETU

Streszczenie

Przedmiotem tego studium jest próba określenia, w jakim stopniu stała forma układu wierszowego wyznacza dobór zawartości treściowej oraz sposób jej traktowania.

Sonet jest formą stałą w sposób bardzo rygorystyczny: polega ona na trwałym podziale na strofy, na ich powiązaniu systemem rymów oraz na ograniczonych rozmiarach tworzących jedność w bardzo skondensowanej różnorodności, która wyznacza wewnętrznie logiczne rozwinięcie tematu. Jedność czasu jest w sonecie zjawiskiem koniecznym, sama zaś forma językowa, przynajmniej w sonecie francuskim, zorientowana jest na ujęcie opisowe i zlirowane.

Jeśli sonet zawiera w sobie składnik konfliktu, skoncentrowany jest on wokół tego samego przedmiotu. Struktura syntaktyczna nastawiona jest na możliwie duże rozwinięcie i wzbogacenie konotacji, a przez to i na kształtowanie elementów lirycznych. Bogactwo semantyczne sonetu wynika ze struktury bardzo nieraz rozległych fraz wymagających odpowiedniej liczby przymiotników. U Baudelaire'a *ja* jest zawsze obecne, mniej jest ono widoczne u poetów drugorzędnych; w poezji bardziej intelektualnej to *ja* bywa ukryte w wizji symbolicznej.

Logiczny podział znaczeń sonetu układa się na trzech stopniach binarnych, a mianowicie na poziomie poematu, strof oraz wewnątrz tych całości.

W rozprawie dokonano spostrzeżenia, że syntaktyczna struktura sonetu wykazuje stosunkowo słabą tendencję do kształtowania wariantów, struktura zaś semantyczna nie ulega zbyt mocno naciskowi składni; w pewnym sensie ogranicza to możliwości w sferze kreacji artystycznej. Jeśli idzie o strukturę semantyczną, to dzięki wprowadzanej wieloznaczności oraz dzięki impulsom płynącym z działania asonansów czy też kunsztownych paralelizmów i wykorzystywaniu zróżnicowanych planów metaforycznych ciągle zmieniające się projekcje znaczeniowe bardzo wzbogacają utwór poetycki. Te właśnie środki artystyczne stosowane w sztuce sonetowej wpływają na wzrost jej bogactwa i spójności semantycznej. Budowa gramatyczna sonetu wzmacnia i wspiera tę wewnętrzną zwartość znaczeniową.

Przełożył Jan Trzynadłowski