

## Transgressions et conformités poétiques dans les sonnets de Nerval et de Baudelaire



**Sarah Gubbins**

Trinity College Dublin, Irlande

Université Canterbury Christ Church, Royaume-Uni

[gubbins@tcd.ie](mailto:gubbins@tcd.ie)

Reçu le 25-09-2013/Accepté le 26-09-2013

### Résumé

L'équilibre fragile entre la transgression et la conformité poétiques joue un rôle important dans la transformation du langage poétique français qui a lieu dans les sonnets de Nerval et de Baudelaire. La structure particulière du sonnet souligne ces deux pressions opposées et met en relief les effets novateurs que le poète peut obtenir en jouant sur la tension qui existe entre elles. Nerval et Baudelaire profitent de la richesse de cette forme tout en interrogeant ses limites formelles et conceptuelles. Les « sonnets libertins » de Baudelaire étaient considérés comme controversés de son vivant, mais ce poète cultive le potentiel suggestif de la division traditionnelle entre les quatrains et les tercets pour évoquer les tensions et les conflits de la vie moderne. Les sonnets de Nerval sont plus réguliers que ceux de Baudelaire sur le plan formel, et Nerval exploite la concision du sonnet pour utiliser des symboles d'une manière nouvelle. Cependant, la multiplication presque infinie des associations dans ses sonnets remet en question la capacité de la poésie d'arriver à la « vérité », voire problématise la notion même de ce concept. Comme tous les grands sonnettes, Nerval et Baudelaire ont modifié cette forme, mais en conservant ses caractéristiques fondamentales. Ils ont façonné la forme et le fond du sonnet pour écrire des poèmes à la fois profonds et suggestifs.

**Mots-clés :** Nerval, Baudelaire, sonnet, tradition, innovation

### Transgression and Poetic Conformity in the Sonnets of Nerval and Baudelaire

#### Summary

The tension between transgression and conformity plays an important role in the transformation of French poetic language which takes place in the sonnets of Nerval and Baudelaire. The sonnet form both underlines these pressures and illustrates the exceptional level of evocativeness to which they can give rise. Nerval and Baudelaire exploit the richness of the sonnet while, at the same time, questioning the limits of this form. Though Baudelaire's 'sonnets libertins' shocked his contemporaries, the traditional division between octave and sestet is essential to his evocation of the tensions and conflicts of modern life. Nerval's sonnets are more regular in terms of form than those of Baudelaire, and the concision of the sonnet led him to use symbols in a new way. However, the almost infinite chain of associations in his sonnets sheds doubt on the ability of poetry to arrive at 'truth', perhaps even problematising the very nature of that concept. Like all important sonneteers before them, the contribution of Nerval and Baudelaire to sonnet history involved a balance between perfecting existing practice and modifying it to suit their poetic needs. These poets were willing to modify both the form and the accepted thematic scope of the sonnet in order to achieve both

evocateness and depth.

**Keywords :** Nerval, Baudelaire, sonnet, tradition, innovation

Bien que les conventions poétiques et les formes traditionnelles puissent être jugées comme des contraintes, il arrive souvent qu'elles soient employées pour les effets stratégiques qu'elles produisent. Tout poète s'inspire de la tradition prosodique, que ce soit par des formes utilisées ou par des sujets abordés. Une poésie qui ne fait pas référence à la tradition n'éveillerait aucune résonance en ceux qui partagent la culture du poète. De plus, comme l'a fait valoir Harold Bloom (1973), l'exploitation du travail de ses prédécesseurs constitue un processus indispensable au raffinement de l'art de chaque poète. Pourtant, pour exprimer une vision originelle et pour entrer dans l'immortalité littéraire, le poète doit dépasser même les plus riches traditions. Cela nécessite la transgression des limites formelles ou des conventions thématiques. La tension entre la transgression et la conformité poétiques est donc un phénomène inévitable pour chaque poète. Quoique ces pressions opposantes soient essentielles à la poésie en général, le sonnet, grâce à sa structure particulière, souligne la tension entre elles et démontre les potentialités suggestives provoquées par ce conflit.

Depuis son invention en Sicile au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, et malgré sa fixité apparente, le sonnet s'est métamorphosé. S'adaptant aux exigences de langues différentes et aux styles d'une pléthore de poètes, le sonnet a évolué, mais en conservant une « essence » immuable. Les poètes ont dû maîtriser les conventions exigeantes de cette forme, en même temps que de rivaliser avec leurs devanciers pour entrer dans l'histoire du sonnet. Ce processus exige un équilibre fragile entre la conformité et la transgression formelles et conceptuelles. Dans mon exposé, j'examinerai l'importance de cet équilibre dans la transformation du langage poétique français qui a lieu dans les sonnets de Nerval et de Baudelaire. Dans leurs recueils en vers, *Les Chimères* (1854) et *Les Fleurs du Mal* (1857), la poésie devient symboliste pour la première fois depuis la Renaissance en France ; cela se traduit par des poèmes concis et condensés, évocateurs plutôt que déchiffrables, et dont les dimensions phonétiques et spatiales occupent une place d'honneur (Scott, 1988 : 71-87). *Les Chimères* se compose entièrement de sonnets, tandis que presque la moitié des poèmes des *Fleurs du Mal* prennent cette forme. Premièrement, je considérerai la nature et les limites formelles et conceptuelles du sonnet. Ensuite, j'analyserai les effets poétiques obtenus par Nerval et par Baudelaire à travers la conformité mais aussi à travers la transgression de ces limites. Finalement, j'évaluerai la place de la conformité et de la transgression poétiques dans la vision de ces deux poètes.

D'après Théodore de Banville, le schéma *abba abba ccd ede* constitue la seule disposition des rimes possible pour le sonnet régulier :

*Si l'on introduit dans cet arrangement une modification quelconque,  
Si l'on écrit les deux quatrains sur des rimes différentes,  
Si l'on commence par les deux tercets, pour finir par les deux quatrains,  
Si l'on croise les rimes des quatrains,  
Si l'on fait rimer le troisième vers du premier tercet avec le troisième vers*

du deuxième tercet,

- ou encore le premier vers du premier tercet avec le premier vers du deuxième tercet,

*Si enfin on s'écarte, pour si peu que ce soit, du type classique dont nous avons donné deux exemples,*

*Le Sonnet est irrégulier.* (Banville, 1871 : 171-4)

Il est évident que ces critères ne nous fournissent qu'une définition très limitée du sonnet, qui exclue même le sonnet marotique (*abba abba ccd eed*). Il est possible de préciser les schémas rimiques pour des diverses formes de sonnet : italien (*abba abba cdc dcd* ou *cde cde*), français (*abba abba ccd ede* ou *ccd eed*), anglais (*ababcbcddefefgg* ou *ababbcbccdcdee*). Pourtant, dépendre de l'agencement des rimes pour définir le sonnet est insuffisant parce que les conventions de cette forme n'ont jamais été absolument fixes (Scott, 1977 : 13).

De plus, Banville (1871 : 177) affirme que « *le dernier vers du Sonnet doit contenir un trait – exquis, ou surprenant, ou excitant l'admiration par sa justesse et par sa force* ». Banville se réfère à la chute du sonnet, qui consiste en un résumé lapidaire ou en un renversement radical des idées exprimées dans le reste du poème. Selon Banville, « *le dernier vers du Sonnet doit contenir la pensée du Sonnet tout entier* » (Banville, 1871 : 177). Néanmoins, la caractéristique principale du sonnet est, en fait, la division thématique et formelle entre les deux parties du poème : les quatrains et les tercets. Cette division est marquée par une charnière, ou « volta », qui provoque un changement du ton, de l'atmosphère, du rythme, de la voix poétique du sonnet, ou une réorientation thématique du poème (Levin, 2001 : XLIX). La division thématique est renforcée par la disposition des rimes. Le fait que cette division se produit après le huitième vers confère au sonnet l'asymétrie qui le caractérise. Cette asymétrie crée de la tension et, selon John Fuller, encourage la concision :

*The eight lines of closed rhyme produce a certain kind of musical pace which demands repetition. Any expectation of stanzaic continuation is, however, violated by the six lines of interlaced rhyme which follow: the sestet is more tightly organized and briefer, than the octave and so urges the sonnet to a decisive conclusion.* (Fuller, 1972: 3)

Grâce à sa structure bipartite, donc, le sonnet est une forme poétique certes bien ordonnée, mais possédant la capacité d'étonner le lecteur ; ce dernier se rend compte qu'il y aura un tournant après les quatrains, mais le défi pour le poète c'est d'exécuter la « volta » d'une manière originale et inattendue.

En résumé, nous pourrions définir le sonnet comme une forme poétique courte, d'une structure bipartite, qui se conforme à un certain degré à un des schémas rimiques susmentionnés, et où il y a un changement important de direction dans la seconde partie du poème relative à la première partie. L'importance de la division formelle par rapport à la division thématique des deux parties du sonnet est discutable. Par exemple, dans quelle mesure un poète peut-il s'écarter de la disposition régulière des rimes du sonnet sans perdre l'essence de cette forme ? Un sonnet peut-il être écrit en prose pourvu qu'il y ait un tournant dans le traitement du thème ? Que dire des sonnets

« réguliers » sur le plan formel, mais qui n'ont pas de tournant thématique ? Selon Clive Scott (1980 : 172) le seul critère important en ce qui concerne la classification d'un poème comme un sonnet est le fait de pouvoir le reconnaître comme sonnet. Par contre, François Jost soutient que l'interaction du fond et de la forme du sonnet est essentielle à cette forme poétique :

*Est-ce un changement de mélodie ou une volte-face des idées ou des émotions qui importe davantage ? C'est demander si l'hydrogène ou l'oxygène est plus indispensable pour former de l'eau. Pris en eux-mêmes, ni l'un ni l'autre de ces éléments n'en vaut une seule goutte. (Jost, 1989 : 132)*

Mon analyse de la transgression et de la conformité poétiques dans les sonnets de Nerval et de Baudelaire abordera ces problèmes.

### Nerval

Bien qu'ils ne soient pas conformes aux critères rigides de Banville,<sup>1</sup> les douze sonnets des *Chimères* sont réguliers sur le plan formel. Les modifications de l'agencement des rimes du sonnet « régulier » sont mineures : l'emploi de rimes croisées dans les quatrains de certains sonnets et la disposition légèrement irrégulière de rimes dans les tercets ; la description de Gautier de la disposition des rimes du sonnet comme une « *fugue poétique* » (1929 : 314-5) s'applique bien à ces poèmes. Ils sont écrits en alexandrins et la place de la césure est fixe. La conformité aux conventions formelles du sonnet constitue un aspect essentiel de l'originalité des *Chi mères*. Pour satisfaire à l'exigence de la concision, le poète omet la description et la narration et se concentre sur la conclusion du poème (Scott, 1977 : 41). On pourrait soutenir que la concentration de cette forme poétique a conduit à l'importance des symboles dans les sonnets de Nerval pour figurer les concepts abstraits tels que l'identité, l'amour, et la métaphysique. Nerval était peut-être le premier poète depuis la Renaissance à exploiter les symboles d'une manière aussi systématique.

Une des caractéristiques les plus évidentes des *Chimères* est la récurrence des images qui semblent agir comme des antithèses : « *le pampre* » et « *la rose* » ; « *la reine* » et « *la syrène* » ; « *les soupirs de la sainte* » et « *les cris de la fée* » ; « *Abel* » et « *Cain* » ; « *le pâle Hortensia* » et « *[le] Myrthe vert* ». Ces images sont souvent très ambiguës, mais elles semblent évoquer des idées et des archétypes opposés : la mythologie grecque et le christianisme, la femme divine et la femme déchue,<sup>2</sup> le devoir et la révolte. Nerval essaie de synthétiser ces concepts en utilisant le sonnet. Les images contradictoires sont énoncées dans les quatrains. Par exemple, dans « *El Desdichado* », les images de la mélancolie (« *le ténébreux* », « *le veuf* », « *l'inconsolé* ») dans le premier quatrain sont en contraste avec les images de consolation, de chaleur (« *Le Pausilipe et la mer d'Italie* ») et de croissance (« *la fleur* », « *la treille où le pampre à la rose s'allie* ») dans le second quatrain. L'emploi des rimes croisées dans les quatrains semble être compatible avec l'idée de la résolution de ces conflits. Le premier tercet introduit le dilemme de l'identité du « *je* » : « *Suis-je Amour ou Phébus? ... Lusignan ou Biron?* ». Deux rôles féminins (« *La Reine* » et « *la syrène* ») sont opposés en position de rime. Le deuxième tercet

fonde l'espoir d'une victoire sur la tourmente (« *Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron* ») à travers l'équilibrage des caractéristiques de deux archétypes féminins : « *Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée / Les soupirs de la sainte et les cris de la fée* ». La rime plate qui clôt le sonnet renforce ce sentiment d'aboutissement. David Scott (1977 : 41) soutient que les deux derniers vers de « *Myrtho* » suggèrent le pouvoir de la poésie de concilier des concepts opposés : « *Toujours, sous les rameaux du laurier de Virgile, / Le pâle Hortensia s'unit au Myrthe vert !* »

Cependant, Nerval interroge la conception conventionnelle de la division entre les deux parties du sonnet quand il mélange les quatrains et les tercets de certains de ses sonnets. Plusieurs sonnets des *Chimères* avaient déjà été publiés avant d'être inclus dans ce recueil, et certains ont subi des modifications avant de figurer dans *Les Chimères*. Quelques-uns de ces changements sont considérables. Jean Guillaume évoque « *la souveraine liberté dont use Nerval pour modifier à sa guise tout élément à l'intérieur du jeu des sonnets, où titre, quatrains, tercets, peuvent n'être que provisoires* » (1993 : 1269). Par exemple, la version de « *Delfica* » qui figure dans *Les Chimères* mélange les quatrains de « *À J-y Colonna* » avec le dernier tercet de « *À Mad<sup>e</sup> Aguado* » ; ces deux sonnets proviennent du *manuscrit Dumesnil de Gramont a.*<sup>3</sup> Une version alternative de « *Myrtho* » a été publiée par Helleu et Sergent en 1924, mais le manuscrit d'où elle a été tirée, le *manuscrit Dumesnil de Gramont B*, n'a jamais été retrouvé. Cette version de « *Myrtho* » se compose des quatrains de la version du sonnet qui figure dans *Les Chimères* suivis par les tercets de « *Delfica* ». En supposant que la version de « *Myrtho* » publiée par Helleu et Sergent soit authentique,<sup>4</sup> il semble que cette version de « *Myrtho* » et « *À J-y Colonna* » échangent leurs quatrains et leurs tercets, pour former « *Myrtho* »<sup>5</sup> et « *Delfica* »<sup>6</sup> des *Chimères*.

Bien qu'une certaine prudence s'impose quand il s'agit du contenu des manuscrits manquants, il est certain que trois des quatre strophes de « *Delfica* » viennent de deux sonnets antérieurs, et que « *Delfica* » a porté à une époque le titre de « *Vers dorés* », ce qui est devenu le titre d'un autre sonnet. En mélangeant les quatrains et les tercets de différents sonnets, Nerval ébranle-t-il l'idée que les tercets d'un sonnet constituent une réinterprétation ou une réorientation des quatrains ? Comment la relation entre ces deux parties du sonnet peut-elle tenir si l'on peut substituer un tercet à un autre ? Et pourtant, ces modifications ne semblent pas porter atteinte à la logique des poèmes. En effet, la structure du sonnet permet au poète de suggérer la possibilité d'un lien entre les deux parties du sonnet, même quand les quatrains et les tercets sont tirés des poèmes différents. Grâce à sa prévision d'une charnière après les quatrains, et parce que les sonnets de Nerval traitent des préoccupations thématiques très similaires, le lecteur perçoit un rapport entre les quatrains et les tercets ; les limites de la forme du sonnet sont assez élastiques pour permettre au poète de mettre en relation ces éléments hétérogènes.

Il est possible que cette réorganisation résulte d'une tentative d'arriver à des versions définitives de ces sonnets. Les images des *Chimères* agissent à de différents niveaux de signification, et les associations supplémentaires posent des problèmes en ce qui concerne notre interprétation de certains symboles.

Le fait d'échanger les quatrains et les tercets de différents sonnets provenait peut-être d'un effort de résoudre les difficultés de ces sonnets. Par exemple, nous remarquons la même ambiguïté qui existe dans « *Myrtho* » en ce qui concerne les associations multiples de l'hortensia, dans « *À J-y Colonna* », un sonnet antérieur qui prête ses tercets à « *Myrtho* ». En réutilisant les quatrains de « *À J-y Colonna* » dans « *Delfica* », avec un contraste plus évident entre le christianisme et la mythologie grecque dans le premier tercet et une référence explicite au christianisme dans le deuxième tercet, Nerval semble tardivement clarifier le symbolisme de l'hortensia, malgré le fait que cette plante n'ait pas été mentionnée explicitement dans « *Delfica* ». La présence dans « *Delfica* » de Daphné, qui a été transformée en laurier pour échapper à Apollon, lie le poème à « *Myrtho* », où c'est « *sous les rameaux du laurier de Virgile* » que l'hortensia « *s'unit au Myrthe vert* ». Pourtant, comme nous avons vu, « *Delfica* » a ses propres ambiguïtés. Malgré les modifications de Nerval, la suggestivité a la priorité sur la lisibilité dans ses sonnets.

De même, Nerval s'approche des limites acceptées du sonnet en ce qui concerne la multiplication et la problématisation des associations provoquées par l'interaction des symboles en position de rime. Les images très suggestives utilisées par Nerval - qu'elles soient intertextuelles<sup>7</sup> ou intermédiaires,<sup>8</sup> mythologiques, historiques ou bibliques - déclenchent une série d'associations qui semble être presque infinie, et qui est en contraste avec la brièveté de la forme du sonnet. Comme Nerval utilise les images pour structurer ses sonnets, nous trouvons normalement une image en position de rime. Grâce à la quadruple rime<sup>9</sup> dans les quatrains, ces images évoquent beaucoup d'associations. Par exemple, dans les quatrains d'« *Antéros* », les mots « *cœur* », « *vainqueur* », « *Vengeur* », et « *rougeur* » riment. À l'aide de la répétition du son à la rime, ces images suggèrent la colère de l'énonciateur. Pourtant, elles créent aussi de nouvelles associations. L'image de l'énonciateur qui jette des dards contre le « *dieu vainqueur* » évoque Éros, le frère d'Antéros, qui décochait des flèches d'amour à ses victimes. La rime entre « *cœur* » et « *vainqueur* » souligne le rapport entre Éros et Antéros et les met en relation avec les deux autres frères du sonnet : Abel et Caïn. Cette association pourrait-elle indiquer que la relation entre Éros et Antéros soit tendue ? Bien que normalement Antéros aide Éros en punissant ceux qui méprisent l'amour, son nom pourrait aussi être compris comme « *antiÉros* ». Antéros renvoie-t-il les dards d'Éros à ce dernier ?

L'énonciateur des *Chimères* ne se concentre pas sur un seul personnage mythologique, historique ou littéraire, comme faisaient les énonciateurs de la poésie classique, mais évoque une chaîne presque infinie de personnages. Le poète incorpore ces personnages dans sa poésie d'une manière qui est souvent en conflit avec leurs rôles conventionnels. Les faiblesses des divers personnages mythologiques dans *Les Chimères* soulignent le rôle problématique des références culturelles dans la poésie de Nerval. Le poète problématise et les mythes et la subjectivité. Le sujet postromantique ne peut pas simplement s'identifier à un personnage comme Napoléon,<sup>10</sup> par exemple, à la fois à cause de la conscience du poète des défauts de ce personnage, et parce qu'un seul personnage historique ou mythologique ne peut pas exprimer toute la complexité de l'identité du sujet lyrique. Le foisonnement des associations

dans les sonnets de Nerval est peut-être le résultat de l'échec des mythologies existantes à exprimer la vision du poète. En un certain sens, la poésie est le mythe final, mais elle non plus ne réussit à créer cette vision, parce qu'elle déstabilise la signification en même temps qu'elle la construit. L'idée traditionnelle du sonnet comme un espace où les problèmes sont résolus n'a plus de sens dans l'œuvre de Nerval. Cependant, quoique le sonnet n'arrive pas à générer une signification stable, la conformité du poète aux règles formelles du sonnet lui permet de tisser les aspects problématiques de l'univers de l'énonciateur en une configuration provisoire.

### Baudelaire

La transgression des conventions formelles du sonnet chez Baudelaire est plus radicale que chez Nerval. Par exemple, celui-là commence « *Bien loin d'ici* » par deux tercets et il enferme les tercets entre les quatrains dans « *L'Avertisseur* ». Sa décision de s'écarter de la disposition régulière des rimes dans les quatrains a été considérée comme controversée de son vivant. La diatribe de Théophile Gautier contre les « *sonnets libertins*<sup>11</sup> » de Baudelaire démontre la rigidité de la forme du sonnet aux yeux des poètes parnassiens :

*Pourquoi, si l'on veut être libre et arranger les rimes à sa guise, aller choisir une forme rigoureuse qui n'admet aucun écart, aucun caprice? L'irrégulier dans le régulier, le manque de correspondance dans la symétrie, quoi de plus illogique et de plus contrariant ? Chaque infraction à la règle nous inquiète comme une note douteuse ou fausse. Le sonnet est une sorte de fugue poétique dont le thème doit passer et repasser jusqu'à sa résolution par les formes voulues. Il faut donc se soumettre absolument à ses lois, ou bien, si l'on trouve ces lois surannées, pédantesques et gênantes, ne pas écrire de sonnets du tout.* (Gautier, 1929 : 314-5).

Bien sûr, l'irrégularité formelle faisait partie intégrante de l'esthétique de Baudelaire :

*Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible ; - d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté.* (Baudelaire, 1975 : 656).

*Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d'exprimer le beau se conformaient aux règles des professeurs-jurés, le beau lui-même disparaîtrait de la terre, puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant.* (Baudelaire, 1976 : 656).

Graham Robb (1993 : 238-9) soutient que « *le sonnet libertin permet [...] au poète d'utiliser des rimes qu'on ne trouve jamais dans le sonnet régulier* ». Il prend l'exemple de « *Avec ses vêtements ondoiyants et nacrés...* » :

*Dans les quatrains du poème XXVII [...], la rime féminine reste la même ; la rime masculine, au contraire, change dans le second quatrain ; mais comment trouver deux autres mots convenables en -acrés ? Les dictionnaires de rimes ne donnent que massacrés et consacrés, ce dernier mot étant exclu, en tout cas,*

*par sa parenté avec sacrés, employé dans le troisième vers.* (Robb, 1993 : 238).

Même si la disposition des rimes du sonnet régulier provoque un haut degré de suggestivité, elle oblige le poète à chercher deux groupes de quatre mots qui riment pour les quatrains ; les mots qui n'ont pas au moins trois rimes doivent être exclus. En s'affranchissant de cette règle, Baudelaire est libre d'employer dans les quatrains des mots qui expriment ses préoccupations, mais qui n'auraient pas pu être exploités en position de rime dans les quatrains d'un sonnet régulier.

De plus, même quand Baudelaire obéit à la règle de la quadruple rime, il a l'occasion d'ébranler les conventions du sonnet en utilisant les rimes plates tout au long du poème. C'est le cas dans « *Brumes et Pluies* », « *La Fontaine de Sang* » et « *Sur les Débuts d'Amina Boschetti* ». <sup>12</sup> La fonction des rimes plates dans « *Sur les Débuts d'Amina Boschetti* » est plutôt comique, mais elles évoquent un mouvement rythmique approprié aux thèmes des deux autres poèmes. Dans « *Brumes et pluies* », les rimes plates soulignent la lourdeur du mauvais temps. Dans « *La Fontaine de Sang* », elles évoquent les pulsations du sang de l'énonciateur. Bref, Baudelaire est content de transgresser les limites formelles du sonnet, en privilégiant la suggestivité à l'adhésion aux conventions.

Par contre, il ne faut pas oublier que Baudelaire a également reconnu le potentiel créatif des contraintes formelles de la poésie. Dans son *Salon de 1859*, il écrit :

*Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai.* (Baudelaire, 1976 : 627).

Il a d'ailleurs affirmé dans une lettre à Armand Fraisse en 1860 que le sonnet était capable d'exprimer la profondeur et l'intensité de l'expérience humaine :

*Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense... Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un spirail ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc..., donnait une idée plus profonde de l'infini qu'un grand panorama vu du haut d'une montagne ?* (Baudelaire, 1973 : 676).

Bien que la majorité des sonnets de Baudelaire ne soient pas conformes à la disposition des rimes du sonnet « régulier », il a également écrit des sonnets très réguliers faisant preuve de sa virtuosité en matière de rime. Par exemple, dans « *Sed non satiata* », il emploie tous les rimes en -avane qui existent en français (Pichois, 1975 : 884). Dans « *Parfum exotique* », l'agencement des rimes régulier, et la richesse des rimes (« *automne* » et « *monotone* », « *savoureux* » et « *vigoureux* ») renforcent l'ambiance langoureuse du sonnet. Baudelaire affirme le lien important entre la rime et le thème dans la poésie quand il écrit que « *tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes est incapable d'exprimer une idée quelconque* » (Baudelaire, 1975 :



183).

Qui plus est, ce poète exploite toujours la division thématique entre les quatrains et les tercets. La « volta », dans les sonnets de Baudelaire, constitue normalement une réinterprétation de la part de l'énonciateur du contenu des quatrains (Scott, 1977 : 47). Dans « *La Destruction* », la division entre les quatrains et les tercets illustre la tension entre les aspects physiques et les aspects spirituels de l'identité du sujet. Les quatrains de « *La Cloche fêlée* » décrivent la cloche d'église qui assume ses responsabilités malgré son âge avancé :

*Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux  
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,  
Jette fidèlement son cri religieux,  
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente !*

Les tercets de ce poème constituent la réalisation de l'énonciateur que sa propre « *âme est fêlée* » et que sa voix est comme le cri sanglotant d'un homme aux précipices de la mort :

*Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis  
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,  
Il arrive souvent que sa voix affaiblie  
Semble le rôle épais d'un blessé qu'on oublie  
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,  
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.*

Dans « *Recueillement* », où l'énonciateur et sa « *douleur* » se séparent de « *la multitude vile* », les quatrains, qui se concentrent sur les autres habitants de la ville, sont liés aux tercets, qui traitent de la solitude de l'énonciateur pendant la nuit, par l'enjambement. Pourtant, même si une partie du contenu des quatrains est donc transplantée dans les tercets, le rejet qui s'achève au début du premier tercet, « *Loin d'eux.* », renforce la division entre l'énonciateur et la foule, et entre les quatrains et les tercets.

En résumé, Baudelaire est reconnu à juste titre d'avoir repoussé les limites des formes poétiques. Sa volonté de transgresser les conventions concernant la disposition des rimes signifie qu'il n'a pas considéré le sonnet comme une forme absolument fixe. Pourtant, sauf dans quelques « *sonnets* » très expérimentaux, comme « *L'Avertisseur* » et « *Bien loin d'ici* », Baudelaire garde « *l'essence* » de la forme du sonnet et exploite le potentiel suggestif de la concision et de la division entre les quatrains et les tercets.

## Conclusion

Bien que Nerval et Baudelaire fassent preuve d'une volonté d'adapter le sonnet en fonction de leur vision poétique, les caractéristiques fondamentales de cette forme sont essentielles à leurs transformations du langage poétique. La concision du sonnet a amené Nerval à utiliser des symboles d'une manière nouvelle ; les images évocatrices sont placées en position de rime où elles

s'interagissent pour construire une chaîne presque infinie d'associations. La polyvalence des images de ces sonnets constitue l'originalité de *Les Chimères*, et préfigure la poésie symboliste. Comme nous pouvons le constater dans la lettre de Baudelaire à Fraisse en 1860 (Baudelaire, 1973 : 676), lui aussi a apprécié la concision exigée par le sonnet, le considérant comme une méthode de cerner l'essentiel de sa pensée.

Toutefois, les deux poètes s'approchent des limites de la forme du sonnet. Les sonnets de Nerval sont conformes aux conventions formelles du sonnet qui existaient au milieu du dix-neuvième siècle en France. Cependant, l'interrogation de l'énonciateur des *Chimères* des différentes mythologies n'est jamais menée à bien et Nerval démontre une conception modulaire du sonnet en mélangeant les quatrains et les tercets de différents poèmes. La structure du sonnet ne réussit qu'à retenir les images contradictoires de ces visions différentes du monde dans un cadre précaire. La multiplication des associations dans ces sonnets, qui est essentielle à leur modernité, remet en question la capacité de la poésie d'arriver à la « vérité », voire problématise la notion même de ce concept.

Les modifications par Baudelaire de la disposition des rimes du sonnet semblent provenir du désir de façonner la forme du sonnet pour répondre à sa vision poétique, et non d'un simple désir de transgresser cette forme. Malgré ces modifications, il garde la division entre les quatrains et les tercets. Les sonnets qui ont choqué Gautier et Banville sont de nos jours considérés comme des modèles de la forme. En effet, les poètes antérieurs à Baudelaire comme François Maynard (1582-1646) et Jean Antoine de Baïf (1532-89) ont écrit des sonnets qui n'avaient pas la quadruple rime (Robb, 1993 : 234). Baudelaire n'a transgressé qu'une vision de la forme du sonnet spécifique d'une époque historique. Ceci dit, sa volonté d'interroger cette vision est essentielle à la modernité de ses sonnets.

Nerval et Baudelaire ont transformé le sonnet en un espace où ils pouvaient engendrer leurs propres visions poétiques. Si les sonnets de Nerval sont plus réguliers sur le plan formel que ceux de Baudelaire, c'est peut-être parce que Nerval a exploité la structure du sonnet pour essayer d'équilibrer ses préoccupations plutôt ingérables. Baudelaire n'avait pas besoin d'un cadre poétique aussi serré que celui de Nerval, grâce à l'unité thématique de ses sonnets, mais la division entre les quatrains et les tercets lui a permis d'élaborer les tensions et les conflits de la vie moderne. Comme tous les grands sonnettistes, Nerval et Baudelaire ont modifié cette forme, mais ils ont préservé et peaufiné ses caractéristiques fondamentales. Contrairement à leurs contemporains parnassiens, qui ont écrit des sonnets réguliers et polis sur des événements et des personnages historiques et mythologiques, ces deux poètes ont façonné la forme et le fond du sonnet pour écrire des poèmes à la fois profonds et suggestifs (Scott, 1977 : 36, 57, 59-60). Leurs sonnets sont l'incarnation de l'idéal de la « *sorcellerie évocatoire* » de Baudelaire (1975 : 431, 658 ; 1976 : 118).

## Bibliographie

- Banville, T. de. 1871. *Petit Traité de poésie française*. Paris : Bibliothèque de l'écho de la Sorbonne.
- Baudelaire, C. 1973. *Correspondance*, t.I, éd. C. Pichois. Paris : Gallimard.
- Baudelaire, C. 1975. *Œuvres complètes*, t.I, éd. C. Pichois. Paris : Gallimard.
- Baudelaire, C. 1976. *Œuvres complètes*, t.II, éd. C. Pichois. Paris : Gallimard.
- Bénichou, P. 1967. *L'Écrivain et ses travaux*. Paris : Corti.
- Bloom, H. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Londres : Oxford University Press.
- Fuller, J. 1972. *The Sonnet*. Londres : Methuen & Co Ltd.
- Gautier, T. 1929. Baudelaire. In *Souvenirs romantiques*. Paris : Garnier.
- Guillaume, J, Steinmetz, J.-L. 1989. Poésies. 1841-1846 : Notes et variantes. In *Œuvres complètes de Gérard de Nerval*, t.I. Paris : Gallimard.
- Guillaume, J. 1993. *Les Chimères* : Notices. In *Œuvres complètes de Nerval*, t.III. Paris : Gallimard.
- Jost, F. 1989. *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire : modes et modulations*. Berne : Peter Lang.
- Levin, P. 2001. *The Penguin Book of the Sonnet: 500 Years of a Classic Tradition in English*. Londres : Penguin Books.
- Nerval, G. de. 1993. *Œuvres complètes*, t.III, éd. J. Guillaume et C. Pichois. Paris : Gallimard.
- Pichois, C. 1975. Les Fleurs du Mal : Notes et variantes. In *Œuvres complètes de Baudelaire*, t.I. Paris : Gallimard.
- Robb, G. 1993. *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*. Paris : Aubier.
- Scott, C. 1980. *French Verse-Art: A Study*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Scott, D. 1988. *Pictorialist Poetics : Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Scott, D. 1977. *Sonnet Theory and Practice in Nineteenth-Century France: Sonnets on the Sonnet*. Hull : University of Hull Publications.
- Steinmetz, J.-L. 1993. *Les Chimères* : Notes et variantes. In *Œuvres complètes de Nerval*, t.III. Paris : Gallimard.

## Notes

<sup>1</sup> Banville exclue même le sonnet marotique (*abba abba ccd eed*) de sa définition du sonnet « régulier ». Dans « *El Desdichado* », Nerval utilise les rimes croisées au lieu des rimes embrassées dans les quatrains, et il fait rimer le premier vers du premier tercet avec le premier vers du deuxième tercet. Le poète emploie les rimes croisées au lieu des rimes embrassées dans les quatrains de cinq des douze sonnets des *Chimères*. Dans « *Artémis* » il utilise les rimes croisées et les rimes embrassées dans les quatrains, et la disposition des rimes dans les tercets de ce poème est irrégulière (*cdc cdc*).

<sup>2</sup> « *Les Cris de la fée* » connotent la fée Mélusine (une ancêtre de Lusignan, qui figure dans le premier tercet), qui a assassiné son père et qui a donc été transformée en serpente en dessous du nombril chaque samedi comme punition. On dit qu'elle a été emprisonnée dans le château de la famille Lusignan depuis que son mari l'a surprise un samedi quand elle prenait la forme de serpente (Steinmetz, 1993 : 1279).

<sup>3</sup> On pensait auparavant que ce manuscrit datait de 1853 (Guillaume et Steinmetz,

1989 : 1763), mais Paul Bénichou (1967 : 144-64) a soutenu qu'il date de 1840-5.

<sup>4</sup> Paul Bénichou (1967) nous avertit contre cette hypothèse, vu que nous n'avons pas de preuve tangible de ce qui était écrit dans le *manuscrit Dumesnil de Gramont B*. Cependant, nous savons que ce manuscrit a existé grâce à la manière dont le *manuscrit Dumesnil de Gramont a* est déchiré (Guillaume et Steinmetz, 1989 : 1761).

<sup>5</sup> Quatrains de « Myrtho » du *manuscrit Dumesnil de Gramont B* et tercets de « À J-y Colonna » avec des modifications mineures.

<sup>6</sup> Quatrains de « À J-y Colonna » avec des modifications mineures, et tercets de « Myrtho » du *manuscrit Dumesnil de Gramont B*.

<sup>7</sup> Par exemple, le titre « *El Desdichado* » se réfère à un personnage d'*Ivanhoé* de Walter Scott et les épigraphes du « *Christ aux Oliviers* » et de « *Vers dorés* » sont composées de citations de Jean-Paul Richter et de Pythagore, respectivement.

<sup>8</sup> Par exemple, il y a une allusion à *Melancholia* d'Albrecht Dürer dans « *El Desdichado* ».

<sup>9</sup> *abba abba* ou *abab abab* ou *abab abba*.

<sup>10</sup> Le poète fait référence à Napoléon dans « À Louise d'Or Reine », une épreuve « d'Horus ».

<sup>11</sup> « *non orthodoxes et s'affranchissant volontiers de la règle de la quadruple rime* ».

<sup>12</sup> C'est aussi le cas dans plusieurs sonnets où le poète n'obéit pas à la règle de la quadruple rime : « *Le Revenant* », « *Le Vin des Amants* », « *Sur Le Tasse en Prison* ».