

Des Regrets au désenchantement : éclairage sur un recueil de sonnets

Autor(en): **Sudan, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 2

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870374>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DES REGRETS AU DÉSENCHANTEMENT : ÉCLAIRAGE SUR UN RECUEIL DE SONNETS

La poésie de la Renaissance a-t-elle eu une « influence » décelable sur celle du XIX^e siècle, et cette influence s'étend-elle à « l'architecture » des recueils ? Par son sujet et sa structure rigoureuse, *Il Pianto* d'Auguste Barbier est un recueil composé de sonnets qui présente des analogies avec *Les Regrets* et surtout avec *Les Antiquités* de Du Bellay. Il entretient aussi des liens avec le romantisme désenchanté de 1830 et avec *Les Fleurs du Mal*.

On sait que l'histoire littéraire est marquée à l'époque romantique par la réhabilitation du XVI^e siècle. Ce phénomène souvent commenté est lié au nom de Sainte-Beuve et au *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle*, mais il se rattache aussi aux *Études françaises et étrangères* (1828) d'Emile Deschamps et aux mémoires de Saint-Marc Girardin et de Philarète Chasles. Cette relecture d'une époque qui s'affiche dans les manifestes, dans les ouvrages de critique et d'histoire littéraire et dans les anthologies relève d'une histoire de la réception, mais elle n'est pas proprement le lieu et l'enjeu d'une intertextualité. Ce qu'il importe de décrire, dans une perspective intertextuelle, c'est le travail de création et de transformation opéré par les poètes du XIX^e siècle à partir des thèmes et des formes qui caractérisent la poésie de la Pléiade et de l'« âge baroque ». Si l'influence et l'intertexte ronsardiens sont patents et ont été largement analysés, l'impact et le rayon d'action de l'œuvre poétique de Du Bellay sont plus problématiques et ont moins fait l'objet d'articles précis. En outre, les études d'intertextualité se situent généralement au niveau du poème isolé et elles embrassent rarement un recueil entier pris dans sa dimension architecturale. Or l'attention accordée à la composition et à l'unité des recueils caractérise aussi bien la

grande poésie religieuse ou amoureuse du XVI^e siècle que les cycles importants du XIX^e siècle, que l'on pense aux *Fleurs du Mal*, aux *Contemplations* et même aux *Méditations* de Lamartine qui se réfère, comme Sainte-Beuve¹, à Pétrarque². Quelle répercussion la lyrique pétrarquiste et la poésie de la Renaissance ont-elles eue sur les poètes du XIX^e siècle et sur la composition des recueils ? C'est cette interrogation sur les rapports qui unissent deux époques et deux conceptions également ambitieuses de la poésie qui justifie l'intérêt pour une œuvre qui est certes mineure, mais qui constitue un témoignage et un « relais » intéressants : *Il Pianto* d'Auguste Barbier.

Auguste Barbier n'est pas un auteur complètement inconnu. Il est cité par Théophile Gautier dans son *Étude sur la poésie française*³, Baudelaire lui consacre un article repris dans *L'Art romantique*⁴ et Walter Benjamin le mentionne encore, à propos de la ville, dans ses réflexions sur *Les Fleurs du Mal*⁵. Barbier est un poète issu de la Révolution de Juillet dont le nom est resté attaché, pour les contemporains, à « La Curée ». Paru en 1830 dans *La Revue des Deux Mondes*, ce poème patriotique et républicain a suscité un enthousiasme immédiat, inspirant d'ailleurs « La Liberté guidant le Peuple », le grand tableau de Delacroix. Il a été repris dans le volume satirique des *Iambes* (1831) qui s'apparente, par le genre, aux odes politiques et à la poésie de combat du premier Hugo. Publié en 1833, le recueil suivant, *Il Pianto*⁶, se caractérise par une tonalité plus élégiaque, comme l'indique le titre, mais il n'est pas dépourvu de préoccupations morales et politiques qui s'inscrivent dans le courant d'idées qui caractérise les années 1830. Barbier y constate l'asservissement de l'Italie,

1. Dans *Les Consolations* (1830).

2. Lamartine fait allusion à Pétrarque, sur le mode autobiographique, dans les « Commentaires des premières méditations » ajoutés dans l'édition de 1849. Il le fait, de manière significative, dans la note consacrée à « L'isolement », le poème liminaire du recueil, en établissant un parallèle entre Laure et Elvire et entre le paysage du Vaucluse et celui de Milly.

3. Théophile GAUTIER, *Histoire du romantisme*, Paris : Charpentier, 1874, p. 296.

4. Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris : Gallimard (La Pléiade), 1976, II, p. 141 s.

5. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, tr. J. Lacoste, Paris : Cerf, 1989, p. 167.

6. Édition originale : Paris : Urbain Canel, 1833. Nous nous référons dans cet article à l'édition des *Œuvres*, Bruxelles : H. Tarlier, 1853.

l'échec des idées libérales et la chute irrémédiable du christianisme ultramontain, selon un pessimisme ou une inquiétude religieuse qui se retrouvent, à la même époque, dans le « Paris » de Vigny⁷ et les élégies de Hugo : « Penser, dudar » et « Que nous avons le doute en nous »⁸.

Il Pianto est une sorte de voyage poétique en Italie qui se rattache à une mode et qui ne présente rien de foncièrement original à l'époque où il paraît. Mise en scène par Hugo, dans *Lucrece Borgia*, par Musset, dans *Les Contes d'Espagne et d'Italie* et dans *André del Sarto*, publié la même année qu'*Il Pianto* dans *La Revue des deux Mondes*, par Antoni Deschamps⁹, l'Italie fait partie, comme l'Espagne ou la France de la Renaissance, du paysage exotique et pittoresque du romantisme. La forme du voyage poétique elle-même, du cycle de poèmes organisés comme une *circumnavigatio* ou comme un recueil d'impressions diverses, n'est pas nouvelle non plus. On la retrouve par exemple chez Ludwig Tieck, dans le *Reisegedichte eines Kranken*. Plus près de Barbier, elle unifie et gouverne le troisième « Livre » des *Messéniennes* de Casimir Delavigne. Ce qui est plus remarquable, en revanche, c'est la structure formelle rigoureuse du volume. *Il Pianto* repose sur une alternance de poèmes longs, à rimes plates, et de trois sonnets consécutifs, selon un schéma : a/bbb/a/bbb/a/bbb. Le dernier poème est suivi d'un sonnet intitulé « L'Adieu », qui évoque le retour, auquel fait pendant, au début du recueil, le sonnet intitulé « Le Départ ». Cet ensemble est lui-même encadré par un prologue et un épilogue non intitulés, à la différence des pièces intérieures, et composés de rimes plates. Pour ajouter à la rigueur de cette construction, seuls les poèmes longs sont adressés à des dédicataires, souvent des écrivains : Brizeux, Antoni Deschamps... qui peuvent apparaître, en forçant un peu les choses, comme les destinataires de la relation de voyage¹⁰.

7. Dans les *Poèmes antiques et modernes*.

8. Voir *Les Chants du crépuscule* et *Les Voix intérieures*.

9. Le frère d'Emile Deschamps et l'auteur d'un recueil d'*Italiennes* parues, comme *Il Pianto*, dans *La Revue des Deux Mondes* du mois de janvier 1833 sous le titre d'« Impressions d'Italie ».

10. Il est vrai que cet usage systématique de la dédicace n'apparaît que dans l'édition collective des *Satires et poèmes*, Paris : F. Bonnaire, 1837. Dans la première édition, seul le premier poème est dédié, de manière significative comme nous le verrons, à Auguste Brizeux.

Cette organisation formelle, qui n'a pas échappé à Sainte-Beuve¹¹, est motivée d'un point de vue thématique. Alors que les poèmes, sous la forme de récits, de dialogues ou d'allégories, proposent une méditation lyrique sur la mort des civilisations et la « décadence de l'Italie¹² », les sonnets campent brièvement des figures de peintres et d'artistes qui sont désignés dans le titre : « Mazaccio [*sic*] », « Michel-Ange », « Allegri », etc. Ils forment ainsi des triptyques qui sont au livre ce que seraient des illustrations dans un récit de voyage ou des tableaux dans un musée. Mais la métaphore du tableau est trompeuse : c'est plutôt de vignettes ou de médaillons qu'il faudrait parler. Car Barbier n'évoque pas encore de manière poétique l'univers plastique et imaginaire d'un artiste, il ne propose pas une transposition poétique comme le fera Baudelaire dans « Les Phares », il retrace le destin exemplaire de personnages assimilés à des héros de l'art¹³, selon un genre qui relève plus, de manière traditionnelle, de l'épédicte que la critique picturale en vers évocatoires. Sonnets et poèmes s'opposent ainsi selon un double axe, temporel et axiologique. Les figures *exemplaires* du *passé* contrastent avec le tableau *dysphorique* de l'Italie *moderne* et la désolation d'un monde en ruine. Il y a donc un « parallélisme » entre la structure formelle et la structure thématique du recueil ou, selon la terminologie de Levin, un « couplage »¹⁴, puisqu'à une équivalence positionnelle se superpose une équivalence de type sémantique. Cette organisation formelle et thématique justifie d'ailleurs le sous-titre de « Poème », au singulier, que Barbier a donné à la série, au point qu'on ne sait pas s'il faut parler d'un texte unitaire

11. Recourant à une métaphore architecturale, Sainte-Beuve parle d'« un palais composé de quatre masses ou quarrés (les quatre chants), avec un moindre pavillon à l'extrémité de chaque aile (prologue et épilogue), et avec trois statues (les sonnets) dans les intervalles des quarrés », *La Nationale, feuille politique et littéraire*, dirigée par A. Carrel, lundi 21 janvier 1833, quatrième année, n° 21. Cet article n'a pas été repris dans *Les Portraits contemporains*, par une de ces palinodies dont le critique a le secret.

12. Baudelaire, *Œuvres complètes*, II, p. 144.

13. Cette exaltation compensatoire de l'art et de la beauté est typique du romantisme des Jeunes-France et de Théophile Gautier.

14. Empruntée à Jakobson, la notion de « parallélisme » désigne les relations qui s'établissent entre les niveaux et les plans différents du texte, son et sens, etc ; celle de « couplage » est employée dans un sens analogue, mais plus restrictif, par Samuel R. LEVIN, dans *Linguistic Structures in Poetry*, The Hague : Mouton, 1962.

ou d'un recueil¹⁵.

Comment s'explique le recours au sonnet ? Barbier n'est pas le premier à employer cette forme à laquelle Sainte-Beuve, joignant l'exemple au précepte, a voulu redonner vie. Les sonnets réunis dans *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme* se présentent comme des « imitations » de Wordsworth¹⁶, mais ils se réfèrent aussi aux poètes de la Renaissance, Ronsard ou Du Bellay, que ce soit de manière explicite, par l'allusion à l'auteur ou par le commentaire¹⁷, ou, de manière implicite, par le choix d'une thématique amoureuse qui relève par exemple du blason, dans « Enfant, je m'étais dit...¹⁸ », ou de l'*innamoramento*, dans « Sur un front de quinze ans...¹⁹ ». Ils se justifient donc souvent, chez Sainte-Beuve, par une intertextualité. Aussi peut-on se demander si tel n'est pas également le cas chez Barbier et si l'adoption de cette forme n'a pas pour but de « connoter » l'Italie, comme le fait le titre, dans *Il Pianto*. Cette hypothèse est d'autant plus acceptable que l'auteur est coutumier du fait et que les *Iambes*, poésie politique, renvoient dans la préface au précédent d'André Chénier, que les *Satires* plus tardives adoptent la forme dramatique et dialoguée de la satire ancienne²⁰, que les *Rimes héroïques* enfin se réfèrent, pour la forme du sonnet et pour le thème, aux *Rime heroiche* du Tasse²¹.

Cela dit, les sonnets réunis dans *Joseph Delorme*, dans les *Consolations* de Sainte-Beuve ou dans les *Premières Poésies* de Théophile Gautier ne « composent » pas les recueils, ils n'ont pas une fonction organisatrice ; ils s'y répartissent et s'y disséminent

15. Qu'est-ce qui distingue en effet les triades de sonnets, dans *Il Pianto*, de la suite des quatrains dans « Les Phares » de Baudelaire ? Critique contemporain de Barbier, Gustave Planche s'est montré attentif au statut et à la composition complexes de la série, soulignant à la fois « l'unité » du « poème », selon le sous-titre du recueil, et le choix esthétique et délibéré de la « division » en « chants » distincts. Voir Gustave PLANCHE, *Portraits littéraires*, Paris : Charpentier, 1848, p. 71.

16. « Je ne suis pas de ceux... » et « Ne ris point des sonnets », *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, éd. G. Antoine, Paris : Nouvelles Editions Latines, p. 123-4.

17. Voir « Ne ris point des sonnets... », p. 124, ou « A Ronsard », p. 68.

18. *Ibid.*, p. 51.

19. *Ibid.*, p. 56.

20. Procédé qui sera largement exploité par HUGO dans les *Châtiments*.

21. BARBIER, *Rimes héroïques*, Paris : Paul Masgana, 1843, notice liminaire, p. 1.

de manière aléatoire. Il revient donc à Barbier d'avoir publié un des premiers cycles, si ce n'est le premier, au XIX^e siècle, dans lequel le sonnet joue un rôle structurant. Cette architecture liée au sonnet renverrait-elle, elle aussi, à la poésie de la Renaissance ? On peut d'abord penser aux procédés traditionnels de la *catena* ou de la *corona* — la couronne de sonnet — qui relie les textes par des échos thématiques et formels. Dans le *Canzoniere* de Pétrarque, trois poèmes forment ainsi une « trilogie thématique et rimique », comme le rappelle François Jost²². Mais on peut penser surtout aux recueils « italiens » de Du Bellay qui se composent de sonnets et qui présentent, outre une thématique similaire, une cohérence formelle. *Les Regrets* sont construits sur le schéma et l'idée globale d'un voyage, avec un départ et un retour. Ils se situent donc en amont d'une longue tradition de voyages en Italie que Jean-Jacques Ampère a retracée dans la *Revue des Deux Mondes*²³. Ils comportent en outre un aspect à la fois élégiaque et polémique qui n'est pas absent chez Barbier. Mais ce sont surtout *Les Antiquités* qui méritent l'attention, car elles se fondent sur une structure formelle rigoureuse qui annonce *Il Pianto*.

Marie-Madeleine Fontaine a expliqué de manière convaincante l'alternance régulière des sonnets déca- et dodécasyllabiques sur laquelle reposent *Les Antiquités*²⁴. Elle a rappelé d'abord que l'édition fournie par Morel en 1558 ne comportait pas de numérotation et que les textes se disposaient par couples, décasyllabes en haut, alexandrins en bas de page, selon une architecture « classique ». Elle a montré ensuite que cette disposition formelle correspondait à deux registres stylistiques et rhétoriques qui animent successivement l'ensemble des poèmes : au décasyllabe, plus souple, plus dynamique, est dévolue la tâche d'émouvoir (*movere*), à l'alexandrin, plus stable, celle d'enseigner et d'instruire (*docere*). Or, nous l'avons vu, Barbier recourt à une architecture

22. François JOST, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, Berne : Peter Lang, 1989, p. 155.

23. Jean-Jacques AMPÈRE, « Portraits de Rome à différents âges », *Revue des Deux Mondes*, 1835, II et III.

24. Marie-Madeleine FONTAINE, « Le système des *Antiquités* de Du Bellay : l'alternance entre décasyllabes et alexandrins dans un recueil de sonnets », in *Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, Actes des journées organisées par le Centre de Recherche sur la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance de l'Université de Reims, éd. Y. Bellenger, Paris : Aux Amateurs du Livre, 1988, p. 67-89.

analogue dans laquelle les différences formelles et prosodiques recouvrent des fonctions et des attitudes distinctes : épideictique dans les sonnets, dialogues, récits et développement oratoire dans les poèmes.

Deux questions se posent cependant à ce stade de la réflexion. Premièrement le recueil de Barbier comporte-t-il, outre l'analogie formelle, des signaux d'intertextualité clairs comme l'allusion, la citation, l'épigraphe (si fréquente à l'époque), le pastiche et plus généralement la reprise de certaines rimes ou de certains mots-clés de Du Bellay ? Il ne semble pas que ce soit le cas, à l'exception, notable, du titre. *Il Pianto* signifie « les pleurs » ou les « lamentations » selon l'équivalence proposée par Ampère²⁵. Or le terme appartient au champ lexical des *Antiquités* qui sont désignées, dans le sous-titre, comme une « description de la grandeur [de Rome] et une *déploration* de sa ruine » (c'est nous qui soulignons). Aussi le thème romantique des ruines n'est-il pas associé chez Barbier à une réflexion historique et philosophique sur les progrès du genre humain, comme chez Volney, ou à un sentiment poétique, comme chez Chateaubriand. Il est plutôt le prétexte à une leçon morale et à une méditation sur la mort, comme chez Du Bellay, dans le contexte du « désenchantement » qui caractérise le second romantisme²⁶. On peut relever en effet l'importance que revêt l'évocation des morts dans les deux recueils. Le quinzième sonnet des *Antiquités*, formé d'une seule phrase parenthétique et répétitive : « Palles Esprits, & vous Umbres poudreuses [...] Dites, Esprits [...] ne sentez-vous augmenter votre peine, / Quand [...] vous contemplez l'ouvrage de vos mains / N'estre plus rien qu'une poudreuse plaine ?²⁷ » rappelle le « tombeau » du « Campo Santo » situé au début d'*Il Pianto*. Le poète s'y adresse à Orcagna, le peintre (préssumé) du *Triomphe de la Mort*, dans une vaste apostrophe qui vise, comme chez Du Bellay, à comparer la grandeur du passé à la désolation du présent :

Dors, oh ! dors, Orcagna, dans ta couche de pierre,
Et ne rouvre jamais ta pesante paupière ;
Reste les bras croisés dans ton linceul étroit
Car si des flancs obscurs de ton sépulcre froid,

25. « Portraits de Rome à différents âges », p. 166.

26. Voir Paul BÉNICHOU, *L'École du désenchantement*, Paris : Gallimard, 1992.

27. *Œuvres poétiques*, éd. H. Chamard, Paris : Didier, 1970, p. 16.

Comme un vieux prisonnier, il te prenait envie
 De contempler encor ce qu'on fait dans la vie,
 Si tu levais ton marbre et regardais de près,
 Ta douleur serait grande et les sombres regrets
 Reviendraient habiter sur ta face amaigrie²⁸.

La deuxième question qui se pose, dans une perspective historique, est celle de savoir dans quelle mesure Barbier a pu lire et connaître Du Bellay. Pour donner une réponse satisfaisante, il faudrait faire l'inventaire des rééditions ou des éditions originales qui sont disponibles avant 1833. On ne peut s'en tenir en effet aux anthologies (qui sont nombreuses) ou aux citations partielles si l'on postule une intertextualité thématique et formelle liée à la structure globale du recueil. Que Barbier ait connu l'œuvre de Du Bellay, en tout cas, cela fait peu de doute. Sainte-Beuve en a fait un éloge nuancé, dans son *Tableau*, parlant notamment de « poème », comme le fera Barbier : « Les ruines de la ville éternelle inspirèrent à Du Bellay son meilleur poème [...] À la vue de ces débris éloquents, le poète se replie sur lui-même, et dit à son âme de se consoler, parce que les désirs meurent aussi bien que les empires²⁹ ».

Un autre fait « d'histoire littéraire » peut être invoqué. Barbier a voyagé en Italie en compagnie d'Auguste Brizeux et il semble que ce voisinage ait infléchi sa poésie, de l'avis des critiques et des proches de l'écrivain, dans le sens de l'académisme. Or Brizeux a publié peu avant Barbier un recueil organisé qui retrace une idylle entre le poète et une jeune paysanne, nommée Marie, dans un décor champêtre³⁰. Le titre et le nom de *Marie* invitent à situer le livre dans le prolongement des *Amours de Marie* dans

28. *Ibid.*, p. 82. Ce thème de « La vie dans la mort » annonce *La Comédie de la Mort* (1838) de Gautier, et, par delà Gautier, il annonce *Les Fleurs du Mal*. Le poème de Barbier constitue une source attestée du « Mauvais Moine », mais par le thème de la « danse macabre », il se rattache aussi à la pièce XCVII qui porte ce titre. Une autre « source » mériterait d'ailleurs d'être signalée, c'est celle du poème « Bianca » qui se termine par un long développement sur l'« ennui », comme le poème liminaire des *Fleurs du Mal*, et qui présente des effets rhétoriques similaires : allégorisation, effet d'attente et d'accumulation qui retarde la résolution de la phrase, chute et rupture « déceptive » du mot final, souligné par le rejet : « Oui, vous laissez un mal dont les rudes épines / Feront jaillir du sang des plus fortes poitrines ; / Un mal sans nul remède, une langueur de plomb [...] / L'ennui ! », *ibid.*, p. 123-4.

29. Charles-Auguste SAINTE-BEUVE, *Tableau de la poésie française au XVII^e siècle*, Paris : Lemerre, 1876, p. 100.

30. Auguste BRIZEUX, *Marie*, Paris : Urbain Canel, 1832.

lesquelles Ronsard célèbre une villageoise « angevine ». Ce lien est d'autant plus fondé que Brizeux a disposé une série de douzes « Elégies » séparées, à intervalles plus ou moins réguliers, par des poèmes de formes diverses, de la même manière que Ronsard a séparé les « chansons » par des sonnets dans son recueil³¹. Qu'il y ait eu influence précise ou non, on voit donc apparaître, chez Barbier comme chez Brizeux, une structure formelle, relativement rigoureuse, qui remonte aux modèles de la Renaissance.

Il ne faudrait pas négliger l'impact de cette composition formelle des recueils de la Renaissance, que l'on pense à *La Délie* de Scève, sur les poètes du XIX^e siècle. *Il Pianto* comporte trois groupes de trois sonnets, selon le principe de la strophe carrée. Selon le même principe, les *Vers dorés*³² d'Arsène Houssaye contiennent 5 poèmes composés de 5 quatrains octosyllabiques, ce qui fait cent vers, en effet, si l'on compte bien. Les six premières *Chimères* de Nerval sont organisées, d'après Michel Collot³³, selon une structure symétrique et circulaire. On peut penser aussi à la structure métrico-numérique des *Destinées* de Vigny³⁴ et aux *Fleurs du Mal*, bien sûr, qui comportaient cent poèmes, dans l'édition de 1857, comme les trois premiers livres des *Théorèmes* de La Ceppède, et qui sont partiellement régies par des rapports numériques³⁵. Lorsque Hugo Friedrich parle ainsi d'une conception mathématique de la poésie et même du recueil

31. Il faut reconnaître que la première édition est moins clairement organisée et en ce sens plus « romantique » que les éditions ultérieures (1836, 1840, 1853) auxquelles on se reporte généralement (voir par ex. le vol. 1 des *Œuvres*, éd. A. Dorchain, Paris : Garnier, 1912), mais le principe d'alternance y apparaît déjà et il s'affirme dans la préface. Un rapprochement avec Nerval serait d'ailleurs intéressant. La « Marie » de Brizeux est à la Bretagne ce que la « Sylvie » de Nerval est au Valois : même scénario, même retour du poète au pays des origines, même enchevêtrement des temps (grammaticaux) et des époques...

32. Arsène HOUSSAYE, *Vers dorés*, Paris : Dentu, 1877.

33. Voir Michel COLLOT, *Gérard de Nerval ou la dévotion de l'imaginaire*, Paris : PUF, 1992, p. 101 s.

34. Voir Jean-Pierre PICOT, « Variations philosophiques autour d'un grain de sable : Nature et Société dans *Les Destinées* d'Alfred de Vigny », *Romantisme*, 33 (1981), p. 17-34.

35. Sur ces rapports numériques dans *Les Fleurs du Mal*, voir Hugo FRIEDRICH, *Structure de la poésie moderne*, tr. M.-F. Demet, Paris : Denoël/Gonthier, 1976, p. 45-7 et James LAWLER, « The order of "Tableaux parisiens" », *The Romanic Review*, LXXVI, 1 (janvier 1985), p. 287-306 ; « L'ouverture des *Fleurs du Mal* », *Dix Etudes sur Baudelaire*, réunies par M. Bercot et A. Guyau, Paris : Champion, 1993, p. 7-33.

qui se fait jour dans *Les Fleurs du Mal*, il souligne sans doute à raison le caractère « latin » de ce sens de la composition³⁶, mais il sous-estime par contre l'importance du romantisme et le contexte dans lequel s'insère le livre de Baudelaire. Certes, il est difficile de déterminer de manière précise s'il s'agit, dans chacun des cas, d'une source, au sens de Gustave Lanson, d'un phénomène d'intertextualité qu'il est difficile d'admettre en l'absence de signaux clairs, ou simplement d'une tradition implicite qui serait à comprendre au sens de la mémoire globale d'une forme. C'est sur cette notion empruntée à Hugh Kenner que Roland Greene fonde son hypothèse d'une tradition de la séquence lyrique qui serait issue de Pétrarque et qui irriguerait toute la poésie occidentale ultérieure³⁷. Outre les structures formelles et l'usage du sonnet, il y aurait en effet une série de thèmes et problèmes liés au recueil qui pourraient être rattachés à la tradition pétrarquiste et qui se retrouveraient dans les constructions cycliques du XIX^e siècle. Il resterait en particulier à mener une enquête approfondie et précise qui vise à confirmer, à nuancer ou à élargir le rapprochement général entre le romantisme et « la poésie amoureuse de la Renaissance »³⁸ que Paul Van Tieghem établissait jadis dans le cadre de la littérature européenne.

Philippe SUDAN
Université de Fribourg

36. H. Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, p. 45.

37. Roland GREENE, *Post-Petrarchism. Origins and innovations of the western lyric sequence*, New Jersey, Princeton : University Press, 1991, p. 17 s.

38. Paul VAN TIEGHEM, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris : Albin Michel, 1948, p. 357. L'auteur situe la poésie amoureuse de l'époque romantique au confluent de trois sources : l'élégie latine, la poésie de la Renaissance et la tradition « populaire » du *Lied* et de la ballade. La question serait de savoir dans quelle mesure ces divers « genres » induisent et favorisent la constitution de structures cycliques.