

Aux frontières d'une forme fixe : le sonnet : vœux du poète de Valéry Larbaud

Autor(en): **Moix, Gabrielle**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera
delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **13 (1988)**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-258441>

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.

AUX FRONTIÈRES D'UNE FORME FIXE: LE SONNET

(Vœux du poète *de Valery Larbaud*)

C'est avec une grande prudence que nous usons de l'expression «forme fixe», car l'évolution de la forme «sonnet» présente des réalisations extrêmement variées... Dans son étude, «Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto»¹, Aldo Menichetti attire l'attention sur le fait que les coordonnées formelles généralement retenues pour définir le «simple sonnet» des métriciens sont, de manières diverses, toutes *instables*; en d'autres termes, aucun des traits distinctifs, habituellement avancés pour rendre compte de la structure superficielle, ne possède la qualité essentielle de l'invariabilité: celle-ci ne se trouvant même pas dans le nombre de vers qui est pourtant l'élément le moins fluctuant². Si le nombre de vers n'échappe pas à la variation due à l'évolution diachronique, le schéma des rimes, beaucoup plus fluctuant, sera d'un secours encore moindre. Ainsi, les constatations qu'A. Menichetti inscrit en liminaire à son étude sur le «sonnet primitif sicilien» sont valables aussi bien pour ceux de Pétrarque³, Ronsard, Marot, Peletier du Mans⁴, que pour ceux de Shakespeare⁵, Gautier, Nerval, Baudelaire⁶, Mallarmé⁷, ou Larbaud... Même si Henri Morier comme Jean Mazaleyrat⁸, après bien d'autres métriciens et rhétoriciens, considèrent que la disposition marotique des tercets (CCD EED) constitue, avec celle de Peletier du Mans (CCD EDE), le double schéma générique des rimes finales du sonnet traditionnel, force est de constater que chaque poète, digne de ce nom, enfreint la Norme.

a. *La «forme commune» et le «motus proprius» du poète*

Par la composition du poème, *Vœux du poète*⁹, V. Larbaud manifeste de manière *concrète* sa position face au «sonnet». Nous pouvons par ailleurs étendre à toute forme «dite fixe», ou à toute notion de «genre», les diverses paroles qu'il formule aussi bien au sujet du «poème en prose», que du «Fatras» ou

même du «roman». Toutes, elles font entendre avec insistance son aversion pour la normalité généralisante. Ainsi, considérant une «Enquête» sur le poème en prose parue dans le *Journal des Poètes*, V. Larbaud note dans son journal personnel:

Ma réponse tend à supprimer l'objet de l'enquête: il n'y a pas «le» poème en prose; et il m'est totalement égal qu'il se vende ou non. On voit qu'ils n'ont pas lu Croce, qu'ils croient encore aux genres, et surtout qu'ils ignorent que le *Télémaque* de Fénelon a été le premier ouvrage dont on a dit que c'était un poème en prose. J'ai donc insisté sur le *Télémaque*, le faisant marcher de front avec les *Poèmes en prose* de Baudelaire et les *Illuminations* de Rimbaud, soulignant ainsi mon opinion, qui est: que l'enquête est absurde et vaine¹⁰.

Les guillemets isolant l'article *défini* dans l'expression, «il n'y a pas «le» poème en prose», sont hautement significatifs. Si V. Larbaud ironise sur «le poème en prose» en général et refuse de le définir, c'est pour accorder une force capitale aux œuvres concrètes, singularisées. Et l'on ose présumer que si l'«Enquête» du *Journal des Poètes* avait porté sur «le sonnet», V. Larbaud aurait évoqué des Noms de Poètes qui vont de l'inventeur sicilien Giacomo di Lentini à S. Mallarmé... en passant par Pétrarque, Marot, Ronsard, Peletier du Mans, Shakespeare, Nerval, Gautier, Baudelaire...

Dans «Le Vain travail de voir divers pays», V. Larbaud manifeste une attitude similaire au sujet de la «forme», à l'origine «fixe», appelée «Favras»¹¹. Après avoir analysé les variations subies par la forme à travers les siècles, dues aux inflexions que lui impriment les poètes Jean Régnier, Théophile, Boileau et même Shakespeare, Hugo, Shelley... Rimbaud, V. Larbaud en vient à conclure que son investigation est

[...] indiscutablement inadéquate à la complexité des faits, donc fautive comme la théorie des genres...¹²

L'auteur stigmatise l'inadéquation fatale qu'entraîne la perpétuation d'un nom générique à des formes littéraires qui, non seulement évoluent, mais opèrent des révolutions. C'est dans le même état d'esprit que, répondant à une *autre* «Enquête», il déclare: «il y a des romans, il n'y a pas «le roman»¹³. Nous sommes ainsi autorisée à enchaîner: il n'y a pas «le sonnet», il y a *des* sonnets, parmi lesquels *Vœux du poète* est à considérer dans sa singularité concrète.

La disposition typographique des quatorze alexandrins présente une première originalité visualisée: le poème forme un tout compact; aucun espace blanc n'est ménagé entre les strophes¹⁴:

Vœux du poète

*Lorsque je serai mort depuis plusieurs années,
Et que dans le brouillard les cabs se heurteront,
Comme aujourd'hui (les choses n'étant pas changées)
Puissé-je être une main fraîche sur quelque front!*

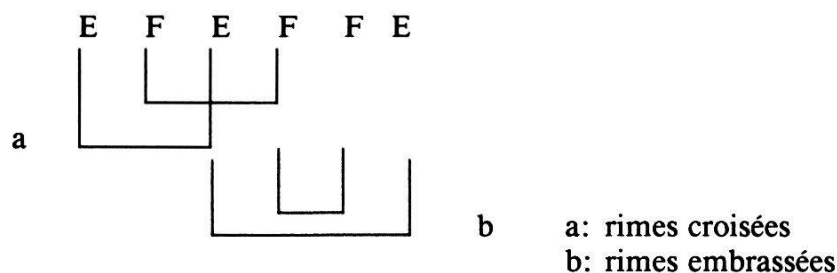
5 *Sur le front de quelqu'un qui chantonne en voiture
Au long de Brompton Road, Marylebone ou Holborn,
Et regarde en songeant à la littérature
Les hauts monuments noirs dans l'air épais et jaune.
Oui, puisse-je être la pensée obscure et douce*

10 *Qu'on porte avec secret dans le bruit des cités,
Le repos d'un instant dans le vent qui nous pousse,
Enfants perdus parmi la foire aux vanités;
Et qu'on mette à mes débuts dans l'éternité,
L'ornement simple, à la Toussaint, d'un peu de mousse¹⁵.*

La disposition des rimes met clairement en évidence les deux quatrains et le sizain dont voici la formule:

Quatrains: I	ABAB
	II CDCD
Sizain:	EFEFFE

La formule ne reprend aucune de celles que nous avons signalées plus haut¹⁶. Si les rimes *croisées* des quatrains s'opposent à la disposition *embrassée* du sonnet dit traditionnel instauré en France depuis Marot, elles rejoignent en partie le schéma croisé du «sonnet primitif» de Giacomo di Lentini défini par A. Menichetti¹⁷, mais *en partie seulement*, car dans *Vœux du poète*, la matière sonore diffère du premier au deuxième quatrain. La disposition des rimes des tercets, différente aussi bien de celle de Marot que de celle de Peletier du Mans, ne trouve non plus pas d'écho dans les «sonnets primitifs» analysés par A. Menichetti. Le schéma met en relief une forte structure du sizain: la disposition combine «rimes embrassées» et «rimes croisées», selon le schéma suivant:



La formule est-elle une invitation à déceler dans la dernière strophe l'imbrication de deux quatrains qui assureraient une fermeture du sonnet sur lui-même? Ou bien suggère-t-elle plutôt une dialectique entre le clos et l'ouvert? Il est en effet possible de considérer la première partie du schéma comme un quatrain à rimes croisées, quatrain identique au premier, mais dans des phonies différentes (ABAB / CDCD / EFEF–FE). Ce regroupement ferait surgir trois strophes au schéma identique et rappellerait le sonnet de Shakespeare¹⁸, en insistant sur l'aspect unitaire du poème, voilant l'opposition *huitain/sizain*¹⁹; quant aux deux derniers vers, non unis entre eux par la rime, ils ne peuvent être considérés comme un «distique rimé»; ils seraient à considérer comme un prolongement sonore du dernier quatrain: celui-ci, expansé jusqu'au sizain, aurait ainsi sa *fermeture* assurée par la structure embrassée finale... Mais d'autre part, ces deux vers terminaux sont le lieu d'une *ouverture* soutenue par les niveaux syntaxique et sémantique. En effet, le «distique» est séparé du reste de la strophe-phrase par un point-virgule, signe qui, par nature, sépare et unit à la fois; sorte *d'envoi*, il débute par un «*Et*». Le sème additif de la conjonction rattache – mais en évitant la dépendance de l'hypotaxe – les deux vers à ceux qui précèdent, tout en les *distinguant*. Le contenu sémantique, en plaçant le substantif «*éternité*» à la rime, suggère une ouverture vers l'infini. Nous verrons plus loin que l'analyse interne du rythme des alexandrins confirme le jeu sur l'ouvert et le fermé.

La composition *tripartite* du sonnet, mise en évidence par le schéma des rimes, est soutenue par la ponctuation: en effet, chaque quatrain, tout comme le sizain, constitue une seule phrase qui se termine par un point. L'unique point-virgule du poème est celui qui démarque, sans les isoler, les deux derniers

vers. En outre, le jeu avec les rimes vocaliques et consonantiques renforce l'organisation ternaire du sonnet. Nous allons les décrire en relation avec l'opposition «rimes féminines/rimes masculines».

L'organisation par alternance des rimes féminines et des rimes masculines est vérifiée dans le premier quatrain où la première (A) est féminine («ées», «ées») et la deuxième (B) masculine («ront», «ront»). De même dans le sizain, E est féminine («ousse») et F masculine («té»). Par contre le deuxième quatrain actualise trois rimes féminines et une rime masculine qui correspond au mot étranger «Holborn», mot qui crée par ailleurs quelques difficultés phoniques, mais dont la prononciation est guidée par celui qui lui correspond à la rime: «jaune». A cette alternance non rigoureuse, V. Larbaud superpose l'alternance des rimes vocaliques et des rimes consonantiques, mais les organise de manière particulière. En effet, toutes les rimes du premier quatrain sont vocaliques (/e/ /õ/) alors que celles du deuxième sont consonantiques (/on/ /yr/). Et dans le sizain, l'opposition «rime féminine» et «rime masculine» est recouverte par l'opposition «rime consonantique», «rime vocalique» (/us/ /te/) il en ressort une concordance parfaite:

E	F	E	F	F	E
fém.	masc.	fém.	masc.	masc.	fém.
cons.	voc.	cons.	voc.	voc.	cons.

Au point de vue de la nature des rimes, le sizain se présente ainsi, non comme une opposition aux quatrains, mais comme le lieu de leur intégration. L'harmonisation synthétisante et progressive reçoit des correspondances sur le plan des images actualisées dans le poème.

Dans le premier quatrain, l'image de la «main fraîche sur quelque front» qui concrétise le vœu du poète, est présentée et située dans un cadre spatio-temporel. Le deuxième, avec la reprise de l'image du front, développe le thème. Aussi les deux strophes sont-elles étroitement associées. Le sizain est une reprise du sujet dans le sens d'une intériorisation. A la «main fraîche sur quelque front» fait place «la pensée obscure et douce» (v. 9). Et les deux derniers vers, précédés d'un point-virgule, apportent à la fois une conclusion et une ouverture: en

effet, «L'ornement simple, à la Toussaint, d'un peu de mousse» qui constitue le dernier vers, renoue avec le premier vers du poème: «Lorsque je serai mort depuis plusieurs années». Alors qu'à l'avant-dernier vers, débutant par la conjonction additive «Et», le syntagme expansé «à mes débuts dans l'éternité» suggère, comme nous l'avons déjà vu, une ouverture.

Le caractère «unitaire» du poème-sonnet ainsi mis en évidence insiste sur la *direction irréversible du développement sémantique*, paraphé par la syntaxe, la phonie et même la disposition typographique compacte.

Ce caractère *unitaire* fait écho au «sonnet primitif» défini par A. Menichetti. Etudiant les vingt-cinq sonnets attribués au chansonnier sicilien Giacomo di Lentini, Menichetti insiste sur *l'unité* de la forme-genre, chez celui que l'on considère comme l'inventeur du «sonnet»²⁰. Le sonnet de V. Larbaud, flirtant d'une part avec celui de Shakespeare, renouant par certains traits avec les sources vivifiantes du «sonnet primitif», s'unit à ces derniers pour défier la tendance très répandue chez beaucoup de métriciens qui, partant d'un présupposé par trop général, voient dans le sonnet une bipolarité: huitain-sizain. Les analyses menées par Walter Mönch dans *Das Sonnet* en sont une illustration²¹. Le caractère unitaire de *Vœux du poète*, associé à la tripartition, répond d'autre part au principe que Jean Mazaleytrat appelle «le principe réel du sonnet»:

C'est un poème en *trois* strophes: deux quatrains et un sizain dont la formule a varié selon les époques, les écoles, voire la fantaisie des poètes²².

«La fantaisie» consonne avec «la liberté» si chère à V. Larbaud; elle est la condition *sine qua non* de l'avènement du *motus proprius* du poète.

b. *Les rythmes de l'alexandrin dans le poème isométrique*

Le jeu instauré entre la restitution du cadre global de la «forme fixe» et la libération des forces créatrices propres au poète est cautionné par l'organisation rythmique des alexandrins. L'analyse des mètres de ce poème permet de mesurer la richesse des possibilités offertes par le dodécasyllabe. C'est à

cet aspect que nous allons prêter notre attention. Nous proposons de passer en revue la variété des formes actualisées dans le poème. Pour ce faire, nous analyserons d'abord les Mètres les plus fidèles à la Norme classique, puis nous avancerons progressivement vers ceux qui s'en libèrent avec le plus de bonheur.

Ainsi, au vers cinq, la cadence régulière du tétramètre, «alexandrin circonflexe»²³, s'adapte avec bonheur au mouvement régulier de la voiture et au fredonnement de la chanson (3/3//3/3//):

Sûr le frônt/ dè quelqu'ûn// qûi chântôn/ne ên voitûre.// (v. 5)
 3 3 3 3
 /f/ /ð/ /k/ /k/ /k/ /ɔ/ /v/

La construction sonore assure l'harmonie du vers. La série des occlusives /k/ contribue à la cohésion des deux mesures rythmiques centrales et par suite des deux hémistiches. Les fricatives /f/ et /v/ relie la première mesure à la dernière; et une correspondance vocalique /ð-ɔ/ associe les deux mesures initiales de chaque hémistiche²⁴.

Les vers onze et douze font se succéder un tétramètre circonflexe (3/3//3/3//), et un trimètre régulier (4/4/4/):

Lè rēpôs/ d'un înstânt// dâns lè vént/ qûi nous pouisse.// (v. 11)
 3 3 3 3
 /p/ /â/ /â/ /v/ /â/ /p/

Eñfânts pērdûs/ pârmî lâ foi/re aûx vānîtés.// (v. 12)
 4 4 4
 /âfâ/ /p/ /p/ /a//a//f/ /a/ /v/ /a/

Le rythme rapide instauré par les quatre mesures du vers onze est en harmonie avec le mouvement dénoté par le mot «vent» et le verbe «pousser». Au vers douze, le trimètre isométrique, actualisant des mesures rythmique plus amples, contribue à ralentir le rythme, au profit de la suggestion d'une vacance et d'un élargissement spatial, dénotés par le participe-ajectif «perdus» et par le syntagme expansé «foire aux vanités». Les correspondances sonores allitératives /p/ et assonancées /â/ associent étroitement les deux vers, même si chaque vers repose sur des dominantes sonores qui lui sont propres.

Au vers onze, le phonème /ã/ est central et dominant, alors que l'occlusive /p/ relie la première et la dernière mesures rythmiques. La mesure centrale du vers douze apparaît comme la mesure qui assure la cohésion de l'ensemble. Une allitération /p/ la relie à la première mesure, tandis que la correspondance consonantique /f-v/ et vocalique /a/ l'associe à la dernière.

Le premier vers du poème comporte une césure médiane, mais les coupes introduisent un dynamisme qui s'harmonise avec la vision temporelle du poète (1/5//2/4/):

OT			
Lórs/qüe jè sëräi mórt // dèpuís/ plüsieurs ännées// (v. 1)			
1	5	2	4
/l-rs/	/s-r//m-r/	/d//p/	/p/

Le poème débute par une coupe anarchique expressive. Les accents tonique et consonantique oratoire, placés sur la conjonction temporelle, amorcent un départ énergique; cet élan initial est suivi d'un effet cinétique généré par le groupe rythmique majeur à cinq syllabes, comme pour embrasser tout «l'espace temporel» séparant le présent actuel du poète d'un futur hypothétique indéfini, dénoté par le futur antérieur: «je serai mort». La préposition «*depuis*», qui reçoit à son tour l'accent tonique, prolonge l'évocation temporelle et introduit la notion de durée; et le vers se termine sur une mesure de quatre syllabes, longue mesure, en harmonie avec la valeur sémantique des mots: «plusieurs années». L'allitération des occlusives, labiale /p/ et dentale /d/, apporte sa contribution au poids des années écoulées, alors que la combinaison des continues /l-rs/ /s-r/ /m-r/ assure la fluidité et l'unité du premier hémistiche. Seule l'occlusive vélaire /k/ marque une légère rupture qui creuse le rythme. Corrélativement, sa localisation après la coupe la situe au point le plus décroissant de la mesure. Et la coupe enjambante courbe l'hémistiche en une souple inflexion, assure une liaison entre les deux groupes dans un mouvement de majesté sereine.

Si le deuxième et le septième vers comportent une césure médiane classique 6//6, ils actualisent respectivement *un hémistiche uniconceptuel*²⁵ dont les effets varient de l'un à l'autre. Nous les regroupons, mais les traitons séparément.

Et que dāns lē brouillārd// lēs cābs/ sē hēurtērōnt,// (v. 2)

0				
/br/		/k-b/	/rt//r/	
		/ə/	/œ/	/ə/
	6	2		4

L'absence d'accent tonique secondaire dans la première partie du vers ébranle la notion même d'hémistiche. Cette absence est certes en harmonie avec l'atmosphère vaporeuse suggérée par le mot central «brouillard», lequel bénéficie par surcroît d'un accent consonantique d'attaque qui tombe sur le groupe /br/. Cet accent de suppléance, supporté par un groupe formé d'une occlusive et d'une vibrante marque une brusque rupture dans l'hémistiche monorème²⁶, et amorce, deux syllabes avant la césure, les heurts des «cabs» dénotés par les mots du deuxième hémistiche. Ici, la suite allitérative des occlusives /k-b-t/ et les heurts vocaliques /ə-œ-ə/ font s'entrechoquer les syllabes, mettant au service du sens leur capacité «d'harmonie imitative»²⁷. En effet, la succession très rapprochée, dans une mesure très courte, de la vélaire /k/ et de la labiale /b/ formant un monosyllabe placé sous l'accent tonique, rompt toute fluidité. De plus, dans la dernière mesure, la dentale sourde /t/, escortée de part et d'autre par la vibrante /r/, prolonge le mimétisme du cahot/chaos. Son pouvoir suggestif est décuplé par le fait qu'elle se trouve prise entre des voyelles au point d'articulation extrêmement rapproché /œ-ə/, lesquelles prolongent à leur tour un heurt vocalique provoqué par l'hiatus /ə-œ/.

Le deuxième hémistiche du vers sept constitue aussi un monogroupe. Il est occupé par un substantif d'élection:

Et rēgār/de ēn sōngeānt // ā lā littĕ/rātūre// (v. 7)

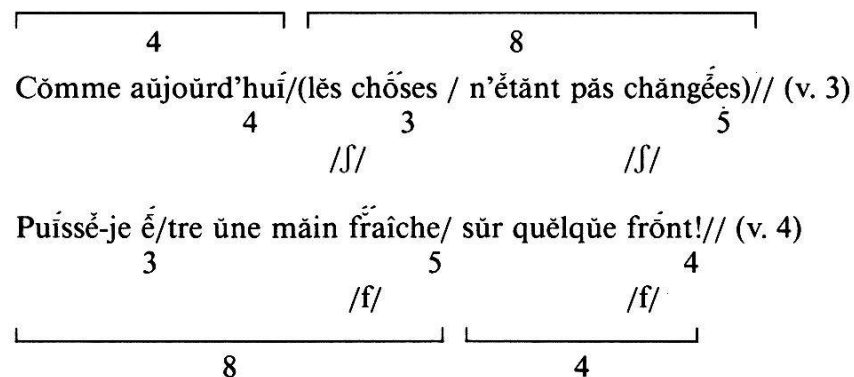
		0 t T		
		/t/	/t/	/t/
		/l/	/l/	
3	3			6 (2/4)

Lēs haüts/ mōnūmēnts noirs // dāns l'āir/ēpāis ēt jāune.// (v. 8)

/l/			/l/	
2		4	2	4

Le substantif «littérature» est le mot principal du poème après celui de «poète» actualisé dans le titre. Il entre dans l'organisation des rimes, occupe la fin du septième vers, le lieu *central* du poème. Et sa mise en relief n'est pas uniquement due au point de localisation, mais aussi à *l'espace qu'il occupe*. Il remplit presque l'hémistiche et reçoit trois accents: l'accent tonique (T) de fin de vers, l'accent de suppléance contre-tonique (t) qui tombe sur l'antépénultième «é»; un accent consonantique oratoire peut en outre être placé sur la double dentale «tt». Ce dernier intensifie la suite allitérative formée par l'occlusive dentale sourde /t/ qui unit ce mot à l'hémistiche précédent grâce à la liaison. Ainsi, par les correspondances phoniques, l'hémistiche uniconceptuel déborde même son cadre classique. Débordement que la syntaxe cautionne. En effet le syntagme nominal «à la littérature» est impliqué directement par le gérondif «en songeant». Pour sa part, l'enjambement prolonge l'ample mouvement jusqu'à la césure du vers huit où l'allitération de la continue latérale /l/ répercute l'écho du mot «littérature». Dans les trois hémistiches encadrant et enchâssant le monogroupe où s'étale le substantif «littérature», les termes «regarde», «hauts monuments», «air» assurent l'élargissement spatial dans lequel, à travers le verbe «songer», le mot cher au poète peut se déployer. Et le rythme régulier des cadences 3/3, 2/4, 2/4 suggère la sérénité paisible du songeur. La coupe enjambante de la première mesure assouplit l'inflexion des deux premières mesures rythmiques et contribue au même effet.

Le troisième et le quatrième vers apparaissent comme des alexandrins libérés dissymétriques ou «trimètres anarchiques»²⁸:



poème, assurant la «dissémination du signifiant»³³: poète, inscrit dans le titre (*Vœux du poète*). En effet, presque chaque vers en comporte:

- vers 1: depuis, plusieurs
- vers 2: brouillard
- vers 3: -
- vers 4: puissé-je
- vers 5: -
- vers 6: Brompton Road, Marylbone, Holborn
- vers 7: -
- vers 8: épais
- vers 9: puissé-je, pensée obsure
- vers 10: porte, bruit
- vers 11: repos, pouse
- vers 12: perdu, parmi
- vers 13: début
- vers 14: simple, peu.

Ainsi, au-delà des assonances et des allitérations, assurant la cohérence phonique d'un vers ou d'un distique, la dissémination du phonème /p/ confère une unité à l'ensemble du poème. De plus le dernier substantif du poème, «mousse», allitère avec le mot placé à la césure du premier vers, «mort». Ils participent tous deux au même champ sémantique, «mousse» étant associée, dans le texte, à la fête de la Toussaint.

Une voix d'outre-tombe se fait entendre. L'humble testament du poète est légué aux «enfants perdus parmi la foire aux vanités». Et le lecteur bénéficiaire du testament perçoit toute la valeur performative³⁴ de sa parole. Le legs du poète s'identifie au poème qu'il a sous les yeux, dont la variété des rythmes traduit une facette de son «obscur» pensée.

Pensée à inscrire dans le temps, mais aussi dans l'éternité. Le rythme des deux derniers vers en suggère l'ambivalence:

Et qu'on mét/te à mès débuts / dâns l'étérnété, // (v. 13)

	3		4	/l/	5
/k/	/m/	/t/	/m/	/d//b/	/d/
	/ε/			/t/	/t/
				/ε/	

L'ornément simple,/ à là Toussaint,/ d'un pèu dé mousse.// (v. 14)

/l/	4	4	4
	/s/	/p/	/s/
	/ε/	/ε/	/p/
			/s/

La dissymétrie du rythme accentuel et syntaxique du treizième vers se fait au profit d'un ordre croissant dans l'organisation des mesures rythmiques: 3/4/5/. La majeure, composée de cinq syllabes, est apte à évoquer l'amplitude dénotée par le mot de la rime «éternité», qui la remplit presque à lui tout seul. Irréductible à un regroupement binaire, le rythme ternaire croissant s'oppose à toute clôture et suggère la poursuite de la progression. Cet élan de départ, souple et alerte, qui explicite le vœu bien déterminé du poète, est appuyé par une suite allitérative qui s'érige en véritable principe organisateur du rythme. La suite des occlusives /k-t-d-b/ martèle le mouvement des deux premières mesures, tandis que l'insertion des deux continues nasales /m-m/ assure la fluidité, parallèlement à la coupe enjambante qui creuse la courbe rythmique sans la rompre.

Le rythme du quatorzième vers recouvre la cadence régulière du trimètre, mais entièrement libéré des séquelles de la césure classique³⁵. Chaque mesure rythmique est remplie par un syntagme précis, délimité par une virgule. L'allitération de la spirante /s/ assure la continuité et renforce la cohésion des groupes rythmiques. L'occlusive bilabiale /p/ unit, quant à elle, ce que la syntaxe dissocie. En effet, le troisième groupe n'est qu'une expansion grammaticale du premier. Si bien que la mesure centrale, s'interposant entre les deux autres, revêt une importance capitale. Centrale au point de vue rythmique, elle est centrale au point de vue sémantique: «à la Toussaint». La fête religieuse annuelle évoque les rythmes cycliques et inscrit la fin du poème dans la temporalité. Mais la fête est signe. Signe de l'éternel dans le temporel. Aussi est-ce sur une symbiose du fini et de l'infini que le poème prend fin. Le dernier phonème du vers et du poème, la spirante /s/ actualise dans ce contexte son pouvoir suggestif de continuité. Corrélativement, l'organisation rythmique suggère l'ambivalence du clos et de l'ouvert: le trimètre régulier opère la synthèse du ternaire et du binaire. Les trois mesures amorcent une ouverture; mais chacune est composée de quatre syllabes, lesquelles évoquent la finitude du rythme binaire.

c. Conclusion: le clos et l'ouvert; la rime et la raison

Le rythme interne des quatorze alexandrins, de même que la composition globale du poème, laissent entrevoir une

volonté de ne pas s'enfermer dans les murs trop rigides d'une «forme fixe». L'activité ludique, à laquelle le poète se livre pour multiplier les variations rythmiques de l'alexandrin, traduit son désir de novation nuancé et sans éclat. Semant du «nouveau» dans «l'ancien», V. Larbaud parvient à déjouer la Règle sans la briser. Selon l'effet expressif visé, il exploite le tétramètre classique aussi bien que le trimètre romantique, isométrique ou dissymétrique. Les coupes lyriques, les syncofes et les mesures impaires, chères aux vers-libristes, insufflent dans ses vers vigueur et dynamisme. Et si le rythme de ce poème ne détruit pas la métrique, il fait éclater la norme des éléments mécaniques, afin de laisser éclore la respiration de *l'émoi générateur*.

V. Larbaud fait place à la fantaisie dans son jeu avec les règles qui ont érigé le sonnet du XVI^e siècle (Marot, Peletier du Mans, Du Bellay...) en modèle du genre dans la Tradition française. Certes, considérés dans leur globalité, les deux quatrains, suivis du sizain, actualisant des vers isométriques, laissent percevoir le profil d'une «forme fixe»... Et l'on peut entrevoir, dans le choix de la forme «sonnet», la volonté d'inscrire *Vœux du poète* dans une Tradition, dans un Architexte³⁶ qui l'enracine dans le vaste champ de la Littérature. Si la contrainte de la forme se présente comme une «gaine» qui *enferme...*, elle est corrélativement l'agent qui *ouvre* les portes sur des hypotextes³⁷ poétiques et permet de les intégrer de manière virtuelle: ceux-ci décernent à *Vœux du poète* des Lettres de Noblesse.

Ces dernières présupposent des mérites. Et comme pour Paul Valéry, «ciseleur de strophes, polisseur de langage»³⁸, la contrainte de la forme dite fixe n'a de valeur pour V. Larbaud que dans la mesure où, plaçant le poète au cœur du combat de «la rime et de la raison», elle le conduit à opérer des choix: au sein même de la contrainte s'affirme sa plus haute liberté.

Les quatrains à *rimes alternées* actualisés dans *Vœux du poète* qui ébranlent les solides murs des *rimes embrassées* sont une façon de jouer avec l'ouvert et le fermé, de rajeunir la forme dite canonique en renouant avec les sources mêmes du sonnet primitif sicilien. Ici, les *rimes finales* des deux quatrains ne sont plus, selon l'expression de Louis Aragon,

[...] l'écho qui parle à l'écho de telle sorte que le quatrième et le cinquième vers sont liés dans une même rime qui rend indivisibles ces deux équilibres (quatrains)³⁹.

Chez V. Larbaud, les rimes finales des deux quatrains *ouvrent* les quatrains à des matières phoniques diversifiées. Et c'est de manière *oblique* que le poète fait parler *l'écho* du premier quatrain dans le second: la «rime enchaînée»⁴⁰ qui reprend au début du cinquième vers la base lexicale de la *rime finale* du quatrième assure une continuité, tout en faisant entendre des *variations*: le syntagme «*sur quelque front*» (v. 4) se transmue en «*sur le front de quelqu'un*» (v. 5): hémistiche régulier (3/3/) qui enchaîne sur un deuxième tout aussi régulier: «*qui chantonne en voiture*» (v. 5, 3/3).

L'étude du schéma des rimes nous a permis de mettre en évidence la volonté de voiler l'opposition huitain/sizain, dans la mesure où la suite, ABAB / CDCD / EFEF - FE, laissait entrevoir une disposition toute shakespearienne de trois quatrains dont le dernier prolongerait l'écho sonore dans le distique final qui constitue un *envoi*. Ce troisième «quatrain» (recouvrant avec l'envoi les frontières du sizain) ne s'oppose pas aux deux quatrains initiaux: il est plutôt le *lieu* d'une reprise avec variations d'où se dégage un lyrisme plaintif. En effet, l'adverbe «Oui», inaugurant le troisième quatrain, est une marque d'insistance; celle-ci est intensifiée par le retour du schéma *syntaxique* actualisé au dernier vers du premier quatrain. Nous récrivons ces deux vers comparés:

v. 4 *Puissé-je être une main fraîche sur quelque front!*

v. 9 *Oui, puissé-je être la pensée obscure et douce.*

Parallèlement aux reprises lexicales et syntaxiques unifiantes, les images actualisent un chassé-croisé entre l'englobé et l'englobant et, par ce jeu, associent étroitement le troisième quatrain aux deux premiers. Si au quatrième vers, la «main» du poète, métonymie de sa personne et métaphore de sa Poésie, se veut l'Englobant du «front», lui-même métonymie de la pensée de l'homme moderne «qui chantonne en voiture», au neuvième vers, par contre, la «main» englobante se transmue en «pensée» englobée à son tour par le front du voyageur... Dans *Vœux du Poète*, la «main-pensée-poésie» est ainsi omniprésente, rompant l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur,

du clos et de l'ouvert: «Les hauts *monuments* noirs» (v. 8) doivent s'en faire le signe patent, et «les enfants perdus parmi la foire aux vanités» (v. 12) la porter en eux «avec secret» (v. 10). Oui, le testament du poète nous conduit au plus secret du rêve personnel, semblable aux *Chimères* de Nerval, et pourtant, différent.

Le distique final, démarqué sans être détaché des trois quatrains, est un envoi et donc une ouverture. Pourtant, l'analyse interne du lexique (début, éternité, Toussaint) ainsi que du rythme accentuel, alliant le ternaire et le binaire, nous ont révélé une volonté d'intégrer l'infini dans le fini, de subsumer le clos et l'ouvert...

Enfin, le dernier vers, lieu de l'intégration de l'éternel dans le temporel (Toussaint), renoue avec le premier. En effet, les valeurs sémantiques des deux vers extrêmes se font écho:

- v. 1 Lorsque je serai mort depuis plusieurs années,
/lɔr/
v. 14 L'ornement simple, à la Toussaint, d'un peu de mousse.
/lɔr/

Ce rapprochement ne suggère-t-il pas une clôture sémantique et une volonté de présenter le poème comme un joyau dont le métal le plus précieux est inscrit à l'initiale des deux vers respectifs: /lɔr/? Joyau fini, certes, mais perdurable, ciselé avec amour, et qui, soumettant la «forme fixe» aux exigences personnelles et impérieuses du créateur, *dit* que dans le Testament du Poète, «la rime et la raison» secrètes sont inscrites ailleurs qu'à l'endroit attendu.

Gabrielle Moix
Université de Fribourg

NOTES

¹ Aldo Menichetti, «Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto», *Strumenti Critici*, Revista quadimestriale di cultura e critica letteraria, Anno IX, febbraio 1975, fascicolo 1, pp. 1-30.

² *Ibid.*, p. 1.

³ Dans l'étude intitulée «Les Formes» (in *Problèmes et méthodes de l'histoire littéraire* – Colloque du 18 nov. 1972, publication de l'Histoire littéraire de la France, Paris, A. Colin, 1974, pp. 36-48), Henri Weber constate que dans la série de métamorphoses originelles de la «forme sonnet», la dernière phase de transformation est «celle qui conduit du sonnet de Pétrarque au sonnet régulier français de Marot et de Peletier du Mans» (p. 43). C'est avec Pétrarque que s'instaure la *rime embrassée* dans les quatrains. Dans le sonnet primitif, au contraire, les rimes des quatrains sont *alternées*, selon la «définition formelle» que donne A. Menichetti: «le sonnet sicilien est une composition métrique de quatorze hendécasyllabes répartis dans un huitain à rimes alternées AB AB et dans un sizain à rimes répétées: CDE CDE, ou plus rarement de rimes à nouveau alternées CDC DCD ou encore, dans un seul cas, suivant le schéma idéalement reconstruit: CCD CCD. [...] Entre le huitain et le sizain existe toujours un lien lexical significatif» (*op. cit.*, pp. 27-28). De même chez Pétrarque, les tercets sont susceptibles de dispositions relativement variées: CDC DCD, ou CDC CDC, ou CDE CDE, ou CDE EDE (voir H. Weber, *op. cit.*, p. 43).

⁴ Avec la combinaison CCDEED, la disposition appelée marotique ramène les deux tercets à la succession d'un distique et d'un quatrain à rimes embrassées qui rappelle exactement, avec d'autres phonies à la rime, la structure des deux premiers quatrains. Chez Peletier du Mans, le quatrain final est à rimes croisées (CCD EDE) au lieu d'être à rimes embrassées. On peut y lire un souci de fermeture du poème sur lui-même, avec le retour du schéma rythmique initial sous-jacent aux diversités phoniques des rimes. H. Morier considère le schéma des rimes marotiques et celles de Peletier du Mans comme la disposition canonique du «sonnet traditionnel» (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 2/1976, article «sonnet», p. 960).

⁵ La forme élisabéthaine adoptée par Shakespeare et à sa suite par la poésie anglaise consiste à décomposer les tercets en *un quatrain suivi d'un distique*. On aboutit ainsi à une disposition de trois quatrains suivis d'un distique.

⁶ Théophile Gautier et Charles Baudelaire adoptent, dans certaines pièces, la disposition des rimes anglaises. Voir notamment de Ch. Baudelaire «La Mort des artistes», «Brumes et pluies», «Les Deux Bonnes Sœurs», «La Fontaine de sang» et *passim*.

⁷ Souvent fidèle au sonnet dit «traditionnel» français, S. Mallarmé compose aussi sans les appeler «sonnets» des poèmes de quatorze vers disposés en trois quatrains et un distique... Voir notamment le poème intitulé «La Chevelure».

⁸ Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand-Colin (U2), 1974, pp. 88-89.

⁹ Voir V. Larbaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1958, 2/1970, p. 57. (Nous emploierons désormais l'abréviation suivante: *O. Pl.*)

¹⁰ V. Larbaud, *Journal 1912-1935*, Paris, Gallimard, 1955, p. 356.

¹¹ V. Larbaud, *O. Pl.*, p. 851.

¹² *Ibid.*, p. 853.

¹³ V. Larbaud, «Réponse à une «Enquête» sur le roman», *Le Bulletin des Lettres*, Lyon, 25 juin 1933, p. 173.

¹⁴ Jean Mazaleyrat remarque que «l'existence du blanc visuel» ne détermine pas nécessairement un «groupement strophique», et «son absence, par voie de réciprocité, n'en empêche pas la perception», *op. cit.*, p. 87.

¹⁵ V. Larbaud, *O. Pl.*, p. 57.

¹⁶ Voir *supra*, notes 3 à 6.

¹⁷ Voir *supra*, note 3.

¹⁸ La disposition tripartite du sonnet analysé fait écho au sonnet élisabéthain adopté par Shakespeare.

¹⁹ Même si la genèse du sonnet est encore sujette à contestation, il est néanmoins intéressant de rappeler que le sonnet, apparu en Sicile au cours du XIII^e siècle, serait le résultat de deux strophes couramment utilisées dans la poésie provençale: le huitain et la sixtine. Il est en outre possible, déclare Henri Weber, que «la popularité du ghazel arabe de quatorze vers ait contribué au succès de cette forme d'égal dimension» (*op. cit.*, p. 43).

²⁰ Voir A. Menichetti, *op. cit.*, p. 12. L'analyse d'A. Menichetti met en lumière un trait important du sonnet des origines: il est avant tout *une unité* (qui a ses subdivisions) et non «deux parties» qui tenteraient de constituer une unité... Dans le contexte des stimuli culturels provenant de l'Occitanie, le sonnet s'offre comme une *alternative* à la chanson; son invention est un fait révolutionnaire: la chanson, genre noble de la tradition des troubadours, peut être prolongée à souhait, car le nombre de strophes n'est pas préétabli, de même qu'il n'est pas prescrit un nombre précis de vers pour la strophe; de plus, les segments de la chanson sont en général facilement *interchangeables*; le sonnet, quant à lui, oppose, non seulement l'isochronie comprimée dans ses quatorze vers, mais surtout *la direction irréversible de son développement*, si bien qu'il serait impossible, au point de vue sémantique, de placer le sizain avant le huitain.

²¹ Walter Mönch dans *Das Sonnet* (Heidelberg, Karsverlag, 1955) met en valeur l'*aspect dialectique* du sonnet fondé sur l'opposition du huitain initial et du sizain final. Le huitain peut composer les prémisses dont le sizain fournit la conclusion; le huitain une question, à laquelle le sizain fournit la réponse. W. Mönch rappelle que Colletet, au XVII^e siècle, rapprochait le sonnet du syllogisme (voir *Traité de l'Epigramme et Traité du Sonnet*, Ed. P.A. Janini, Droz, Minard, 1965, p. 190).

²² J. Mazaleyrat, *op. cit.*, p. 88. L'auteur souligne et poursuit: «la constante [du sonnet] en demeurant un double engencement des rimes qui individualise deux systèmes quaternaires parallèles et un système sénaire d'opposition, d'ouverture ou de conclusion».

²³ Voir H. Morier, *op. cit.*, article «alexandrin», p. 44.

²⁴ Afin d'éviter de lourdes répétitions, nous ne reproduisons pas systématiquement les accents toniques, oratoires, grammaticaux. Ceux-ci seront relevés lorsque leur concordance ou leur discordance créeront un rythme expressif ou suggestif. De même, nous n'entrons pas dans l'interprétation systématique des correspondances sonores. Mais dans la mesure où les constructions assonancées ou allitératives assurent la cohérence phonique de l'ensemble, nous les mettons en relief sous l'exemple cité.

²⁵ Voir H. Morier, *op. cit.*, article «alexandrin», p. 44.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Voir M. Grammont, *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, Ed. Delagrave, 1961. Nouvelle édition. – *Petit Traité de versification française*, Paris, Ed. Armand Colin, Coll. «U», 1980. Nouvelle édition. – Voir de

même Paul Delbouille, *Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1961.

²⁸ Voir H. Morier, *op. cit.*, article «alexandrin», pp. 52-53.

²⁹ La rime de la parenthèse «changées» assone avec «années», substantif qui, au premier vers, actualise le futur.

³⁰ Voir H. Morier, *op. cit.*, article «syncope», pp. 1092-1102.

³¹ *Ibid.*, p. 55.

³² *Ibid.*, p. 48.

³³ Voir Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, Coll. «Le Chemin», 1971, notamment pp. 11-41 et 109-120.

³⁴ Selon la terminologie de Oswald Ducrot, «La notion de présupposition: l'acte de présupposer», in *Dire et ne pas dire. Principe de sémantique linguistique*, Paris, Ed. Hermann, Coll. «Savoir», 1972, pp. 69-101.

³⁵ Nous pensons en particulier à la *césure pour l'œil* ou pseudo-césure signalée par H. Morier: le poète «fait passer la frontière césurienne après un mot-outil, article, préposition, pronom ou conjonction, sans recherche d'effet» (*op. cit.*, p. 49). Dans le poème de V. Larbaud, les virgules qui ponctuent le vers quatorze imposent le rythme. Et même sans ponctuation, l'organisation syntagmatique écarte toute hésitation.

³⁶ Voir G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, pp. 7-14.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ V. Larbaud, *D.F.*, p. 277.

³⁹ Voir Louis Aragon, *Journal d'une poésie nationale*, Lyon, Henneuse, 1955, p. 67.

⁴⁰ Voir J. Mazaleyrat, *op. cit.*, p. 187.