

Le sonnet – substitut et successeur de la ballade

Zoltán JENEY

La ballade et son grand frère, le chant royal peuvent être considérés, d'une manière incontestable, comme les genres prédominants du tournant des XV^e et XVI^e siècles. Cette période charnière de la littérature française entre Moyen Age et Renaissance, caractérisée par la poétique des Grands rhétoriciens, donne lieu à une vie littéraire effervescente, riche en événements liés à la poésie, comme les concours poétiques des territoires septentrionaux, les Puits de Rouen ou d'Amiens, ou comme leurs équivalents méridionaux, les Jeux Floraux de Toulouse. Les poètes de cette époque, y compris Clément Marot, s'adonnent volontiers à la composition de ballades et de chants royaux. Mais la génération qui leur succède favorise un genre venu d'Italie, à savoir le sonnet. A partir de 1549, le sonnet apparaît en masse dans la poésie française et les volumes de chansonniers composés exclusivement de poèmes écrits dans cette forme remplacent chez les libraires les recueils de ballades.

Le sonnet est une forme poétique italienne, née au XIII^e siècle dans la cour panormitaine de Frédéric II, empereur germanique et roi du Sicile. L'inventeur ou, si l'on veut, le premier auteur connu est Giacomo Da Lentini, notaire de cette cour, adepte exemplaire des traditions troubadouresques. Le sonnet est devenu la forme la plus utilisée en Italie ; les auteurs exerçant la plus grande influence à la poésie française, comme Pétrarque, Bembo, Berni, Arioste etc. ont produit une quantité considérable de sonnets.

Le sonnet français apparaît dans les années 1530, mais il possède déjà une forme fixe et spécialement française. Nous avons retenu la définition du sonnet français formulée par André Gendreau :

Le sonnet français régulier est un poème à forme semi-fixe de quatorze vers et composé de trois strophes. Les deux premières sont des quatrains [S1 et S2] construits l'un et l'autre sur le même couple de rimes embrassées. La troisième est un sizain [S3] articulé typographiquement en deux tercets [S3^A et S3^B]. Le sizain est construit, sur une rime plate précédant un couple de rimes embrassées différentes de la rime plate, soit sur une rime plate précédant un couple de rimes croisées différentes de la rime plate. De plus, le sexe des rimes doit alterner, sauf entre le premier et le second quatrain¹.

Notons deux aspects de cette définition qui sont les dépositaires du caractère français du sonnet : le premier est un aspect lié à la langue même, car l'alternance du masculin et du féminin n'existe naturellement pas dans l'italien, le second est la rime plate au début du sizain. Cette dernière caractéristique est le chaînon entre les formes de poème traditionnellement françaises et ce nouveau venu italien. En effet, il est très intéressant de voir comment le sonnet prend une forme particulière,

¹ GENDREAU, André, *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996. p. 17-18.

française, une forme tout à fait nouvelle dans l'histoire de sa longue carrière internationale.

Le sonnet italien ne connaît pas la rime plate au début du sizain, ni au temps de Pétrarque, ni chez les pétrarquistes contemporains des poètes de la Pléiade. Ronsard écrit au total 662 sonnets, dont une grande partie hérite de la verve pétrarquiste. Mais en ce qui concerne la structure, la majorité écrasante (601 contre 61) des sizains commençant par une rime plate signale l'abandon définitif du modèle italien. Les proportions chez Du Bellay sont comparables à celle des sizains de Ronsard (330 contre 39), ce qui signifie que la position des deux poètes par rapport à la versification à l'italienne est bien semblable.

Le sonnet à la française est appelé également sonnet marotique, car Clément Marot a été le premier à utiliser systématiquement la rime plate au début du sizain. Personne ne sait si la création du premier sonnet est due à Marot ou à Mellin de Saint-Gelais, il est cependant certain que le sonnet français suit la version marotique. Les sonnets de Mellin de Saint-Gelais hésitent encore entre la forme italienne et la forme française. En revanche, on ne trouve pas de sizain à l'italienne chez Marot ; même ses traductions des sonnets de Pétrarque sont « infidèles » aux originaux.

Après les premiers sonnets de Marot, de Saint-Gelais et de Scève, qui se trouvent dans les recueils en situation sporadique², la parution des premiers chansonniers composés exclusivement de sonnets (*l'Olive* de Du Bellay et les *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard en 1549, les *Amours* de Ronsard en 1552) est trop massive par rapport à la carrière parcourue de la forme poétique en France. Si le sonnet est une forme qui devient rapidement familière aux poètes français, c'est probablement à cause de ses prédécesseurs dans la poésie française. Effectivement, les formes qui dominaient les recueils avant 1540 n'étaient pas très éloignées du sonnet, ni dans leur forme, ni dans leur genre. Sébillot trouve que le sonnet est le descendant direct de l'épigramme :

Le sonnet suit l'épigramme de bien près, et de matière, et de mesure : Et quand tout est dit, Sonnet n'est autre chose que le parfait épigramme de l'Italien, comme le dizain du Français. Mais pource qu'il est emprunté par nous de l'Italien, et qu'il a la forme autre que nos épigrammes, m'a semblé meilleur le traiter à part³.

Bien que cette définition distingue clairement dizain et sonnet, ils sont souvent confondus à cause de leur interférence fonctionnelle. Il est également à noter que certaines pièces latines sont traduites ou transposées en français en forme de dizain, forme naturellement inexistante en latin.

Par ses dimensions, par sa structure divisée, par la variabilité de la longueur de ses vers, par la permutabilité de ses rimes, le sonnet est le plus polyvalent des formes utilisées à l'époque. La forme la plus élastique et la plus sonore, et cela non

² A l'exception des traductions de Pétrarque par Vasquin Philieul.

³ « Art poétique françois », livre II, chapitre II, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance / Sébillot, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard* ; intr. et notes de Francis Goyet, Paris, LGF, 1990, p. 107.

seulement par son nom : la répétition obligatoire des rimes et l'alternance des vers masculins et féminins donne un rythme caractéristique au poème. La césure verticale permet des constructions d'opposition et de graduation.

La ballade est la forme la plus impressionnante des formes brèves du Moyen Age. Forme fixe depuis Eustache Deschamps, la ballade est dotée d'une cadence forte qui définit sa construction sémantique. La structure de ses rimes lui prête une circularité que nous voyons dans le rondeau et le sonnet. La répétition du refrain clôt les strophes, relance les séries de rimes. Cette structure circulaire favorise parallèlement la construction répétitive et évolutive, qui entraîne une solution caractérisée par la dérivation des éléments répétitifs. Ainsi, le refrain, de morphologie et de syntaxe invariables, subit de légers glissements sémantiques. La structure des strophes est déséquilibrée : trois strophes isométriques et l'envoi, qui compte à peu près la moitié du nombre des vers d'une strophe. La brièveté de l'envoi, par contrainte, exige une plus grande densité sémantique, et donne une signification spéciale au refrain.

Ces marques de caractère rendent la ballade comparable au sonnet sur plusieurs points. Les rimes et les strophes sont déterminées par la répétition et par le déséquilibre. Le dernier vers du sonnet joue à peu près le même rôle que le refrain, en particulier dans l'envoi. Certains veulent même que le sonnet soit presque aussi saccadé que la ballade. Jacques Peletier du Mans écrit :

Il doit être fait comme de deux ou de trois conclusions. Car celui-là emportera le prix, qui au milieu de son écrit, contentera le Lecteur de telle sorte, qu'il semble que ce soit un achèvement : puis rechargera, et couronnera son ouvrage d'une fin heureuse, et digne des beautés du milieu.

Même si le sonnet ne suit pas exactement une construction mettant l'accent sur les articulations de la structure strophique, comme Peletier le désire dans ce passage, cet usage existe dans plusieurs formes strophiques du Moyen Age autres que la ballade. Il peut donc être considéré comme habituel. Le refrain, selon certaines définitions⁴, doit comporter la morale ou le résumé de tout le poème, tandis que le dernier vers (ou mot) du sonnet doit clore le poème par une chute.

Le sonnet et la ballade sont souvent ornés par des figures de style de caractère répétitif. Tous les niveaux du texte sont aptes à produire un effet de répétition. Déjà, le cadre est défini par la structure des rimes et par les strophes, donc, au niveau de l'aspect phonétique, la circularité est assurée. Le niveau morphologique cache plus de particularités fréquentes dans les ballades et dans les sonnets. L'anaphore est une figure de répétition frappante, elle saute aux yeux et aux oreilles ; c'est peut-être la figure la plus élémentaire dans la création de l'effet répétitif.

⁴ MOLINET, *Art et science de rethorique pour apprendre a faire rimes et ballades*, Guerlins, A₃^v : « Le refrain est la dernière ligne des dessusditz coupletz et du renvoy de prince duquel refrain si tire toute la substance de la balade. »

La structure anaphorique entraîne souvent d'autres structures de même nature, soit dans les phrases, soit dans le champ sémantique. Les poèmes dans lesquels les vers correspondent à une phrase ou à une proposition se voient facilement emportés par l'élan de la répétition grâce à un système d'anaphores.

Les figures répétitives syntaxiques et sémantiques s'intègrent facilement dans la structure de la ballade et du sonnet. Construits de vers suffisamment longs pour contenir toute une proposition ou une phrase, et ayant une longueur assez limitée pour supporter une série relativement monotone, ces deux formes poétiques sont idéales pour certaines procédures répétitives.

La répétition, du point de vue de la construction, sert donc en principe à rétablir une continuité dans le texte, qui, par sa structure composée de strophes souvent trop délimitées et tendant vers une indépendance sémantique et structurale, risque de se désorganiser et de ne pas pouvoir transmettre un message cohérent. L'anaphore strophique ou le refrain sont des figures apparaissant toujours au même endroit, ce qui assure la monotonie et relie les parties distinctes.

Plus les strophes de la ballade sont longues, plus elles ont d'indépendance. La structure *ababbcbc*, l'une des structures préférées de Charles d'Orléans⁵, est une composition ronde et symétrique : la présence de la rime *b* dans la strophe entière réunit les deux quatrains, la disposition symétrique assure l'évolution intérieure. Le déchiffrement du sujet n'est pas aussi facile quand il est présenté avec une structure plus complexe. Les strophes plus longues et ainsi plus compliquées sont irrégulières et, par conséquent, moins fréquentes⁶. La ballade *Dangier, je vous giette mon gant* est un des rares exemples de la longue strophe. La structure de rimes *ababbccddeefgfg* n'est pas forcément compréhensible, et sa triple répétition reste peu perceptible dans les trois strophes. Le lecteur et l'interlocuteur, à la fin du couplet, ne se souviennent pas des rimes du début. La troisième reprise de la rime *b* brise définitivement la symétrie.

Dangier je vous giette mon gant,
Vous apellant de traïson
Devant le dieu d'Amours puissant
Qui me fera de vous raison ;
Car vous m'avez mainte saison
Fait douleur a tort endurer,
Et me faites loings demourer
De la nompareille de France.
Mais vous l'avez tousjours d'usance
De grever loyaulx amoureux
Et, pource que je sui l'un d'eulx
Pour eulx et moy prens la querelle.

⁵ Et d'ailleurs celle des huitains de Clément Marot.

⁶ L'Infortuné, auteur de *L'Instructif de la seconde rhetoricque du Jardin de Plaisance* précise le nombre obligatoire des vers de la strophe, *Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique*, Paris, A. Vérard, 1501, f. b¹ : « Les coupletz soient signamment/Dautant de lignes compassees/Comme le refrain proprement/A de sillabes proposees ». Molinet partage cette opinion dans son *Art et science de rethorique*.

Par Dieu, vilain, vous y mourrés
Par mes mains, point ne le vous celle,
S'a Leauté ne vous rendés⁷.

Ce couplet a approximativement la dimension d'un sonnet : quinze vers dont un (le cinquième) ne sert que l'identification de la forme⁸. Il est doté d'une césure verticale, ce qui rappelle aussi la structure divisée du sonnet. Cette forme de strophe est la version augmentée de la strophe classique des chants royaux de structure *ababbccdede*, où, en élargissant la zone tampon entre le début et la fin, l'auteur ne fait qu'accentuer la spécificité de ces deux microstructures. La première partie de cette construction de rimes (*frons*) est donc l'attaque traditionnelle de la ballade *ababb*, la deuxième partie (*cauda*) est la formule *ccdede*, qui deviendra la caractéristique élémentaire du sizain du sonnet dit français.

Dans sa structure et dans sa construction, le sizain du sonnet hérite donc quelques attributs de la *cauda* ou de l'envoi de la ballade et du chant royal. Le sonnet, dans sa totalité, est toutefois plus proche du dizain. La taille, la densité, l'aspect physique des deux formes offrent plusieurs propos à un examen comparatif. Le dizain est en général libre de toute sorte de contrainte générique. Cette forme poétique n'est en fait rien d'autre que l'émancipation d'un couplet de la ballade ou du chant royal. Le processus de la vraie autonomisation du dizain ne s'est accompli que dans les années 1540. Marot n'écrit que très peu de ballades, par contre, il compose quantité de huitains et de dizains. L'apogée indiscutable du dizain est le recueil impressionnant de Maurice Scève, la *Délie*.

Le dizain scèvien a une structure de rimes bien équilibrée et symétrique (*ababbccdcda*) ; c'est une version émancipée d'un couplet de ballade à dix vers. La composition des vers est donc symétrique, mais la disposition des phrases ne respecte pas cette coupure, la syntaxe ne suit pas la répartition prescrite par les rimes. Sur 449 dizains, dans 212 – donc presque la moitié –, la césure sémantique se trouve à la fin du quatrième vers, et souvent les dix vers ont un découpage triparti, qui peut donner une formule 4+4+2 ou 4+2+4. La césure verticale après le quatrième vers est expliquée également par la règle de la quadrature, qui fixe le nombre des syllabes par vers au nombre de vers par strophe. Ainsi, comme la césure horizontale dans le cas du dizain est, selon les notions traditionnelles, après la quatrième syllabe, la césure verticale sera logiquement placée après le quatrième vers. La structure 4+6, que nous retrouvons le plus fréquemment dans le recueil, est aisément comparable au sonnet, où souvent les deux quatrains ne présentent leur sujet que par un dédoublement des propos du premier (4+4+6).

Pierre Laurens établit un parallèle entre l'épigramme de la Renaissance et le sonnet, en mettant l'accent justement sur l'opposition structurale dans les deux formes. En présentant ses observations sur une épigramme de Pontano, il écrit :

⁷ CHARLES D'ORLEANS, *Ballade n° 44*, st. 1.

⁸ Les ballades à strophes de cinq vers ou plus commencent souvent par la structure *ababb*.

Les deux parties du poème s'opposent comme dans l'épigramme simple l'*expositio rei* et la *conclusio epigrammatis*. À la première partie, dont l'unité est assurée par les parallélismes, la deuxième partie s'oppose comme le lieu des antithèses. C'est la deuxième partie qui donne sa force à l'épigramme ; mais à la première, elle doit son ampleur.

Bien que la structure scèveienne soit la plus usitée, représentant une très grande majorité de la production de dizain à la Renaissance, nous connaissons quelques exemples divergents. L'épigramme de Marot, *De l'amour chaste* est contraire aux formes traditionnelles du dizain : elle oublie la rime croisée, manque de toute symétrie, et a deux séries de rimes impaires et une paire de rimes. La structure *abaabbcbbc* reçoit plusieurs explications. Le découpage traditionnel serait deux parties de cinq vers, c'est-à-dire *abaab* et *bcbbc*, mais cette répartition n'est soutenue que par le seul fait que les deux séries montrent la structure *xyxy*. Avec le maintien de la rime *b*, qui ne subit aucune diversification, les dix vers sont reliés, et les articulations possibles sont décalées par rapport aux traditions. Le découpage 2+4+4 est justifiable par la répétition de *a* dans les deux premières sections et par la logique du sens de la lecture (ainsi le premier quatrain *aabb* serait le dédoublement du distique *ab*), tandis que le découpage 4+6 ou 4+3+3, c'est-à-dire *abaa* + *bbc* + *bbc*, est soutenu par la répétition de la structure *xy* dans les deux derniers tercets et par la disposition des phrases. En suivant l'ordre sémantique du poème, nous voyons que le dernier tercet forme une phrase qui est opposée à la précédente, et forme ainsi une unité à part. La séparation des trois derniers vers de l'ensemble du texte provoque une disproportion, et l'opposition donne la chute du dizain, qui, avec cette répartition fonctionnelle, se rapproche du sonnet.

La délimitation des strophes dans le cas du sonnet est explicite, et la structure *abba abba ccd eed* sépare définitivement le premier distique *cc* de la première partie, en créant ainsi une unité rythmique indépendante. Ce sera donc le tercet marotique qui donnera plus tard la structure *ccd eed*⁹, et qui représentera la différence entre le sonnet français et le sonnet italien. La construction symétrique que favorisent les poètes français, et que soutient la composition strophique du sonnet, hérite de la structure binaire fréquente dans la strophe de la ballade et dans son dérivé, le dizain. L'opposition du *frons* et de la *cauda* se mue en une opposition entre huitain et sizain, explicité par la césure verticale que démarque le distique marotique. Ainsi au sein d'une réforme poétique qui sacrifie la ballade et glorifie le sonnet, nous découvrons le passé greffé dans la modernité tant prêchée par la Pléiade.

⁹ Cette configuration apparaît déjà dans un autre sonnet de MAROT, *Pour le may planté par les imprimeurs de Lyon devant le logis du Seigneur Trivulse*.